



SCUOLA DI DOTTORATO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO-BICOCCA

Dipartimento di / Department of
Scienze umane per la formazione "Riccardo Massa"

Dottorato di Ricerca in / PhD program
Scienze della formazione e della comunicazione
Ciclo / Cycle XVIII

IL LUOGO DELLA POESIA

Indagine fenomenologica sulla poesia nell'educazione in età adulta

Cognome / Surname Mustacchi Nome / Name Claudio Luigi Angelo

Matricola / Registration number 774756

Tutore / Tutor: Dr. ssa Micaela Donatella Castiglioni

Coordinatore / Coordinator: Chiar. ma Prof. ssa Laura Formenti

ANNO ACCADEMICO / ACADEMIC YEAR 2014-2015

A mia sorella

Un ringraziamento particolare a:

- il Gruppo di ricerca interuniversitario Iraclia per la narrazione e la scrittura nei contesti educativi, di cura e medico sanitari e il Gruppo di ricerca sulla condizione adulta e i processi formativi, coordinati da Micaela Castiglioni, presso il Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione "Riccardo Massa" dell'Università degli Studi di Milano – Bicocca
- il progetto europeo Ethap, *Education, Training and Healing with Autobiographical Poetry*
- la Scuola universitaria professionale della Svizzera Italiana (Supsi)
- Fiorella e gli amici del suo gruppo di lettura di poesie
- Guenda Bernegger per il dialogo incessante
- Sandra Bernegger e Carola Girotti e per l'aiuto nella revisione dei testi.

Abstract

Il luogo della poesia. Indagine fenomenologica sulla poesia nell'educazione in età adulta

L'indagine prende le mosse dalla diffusione del paradigma narrativo nel campo dell'educazione degli adulti, allo scopo di approfondire le implicazioni della parola poetica. Dopo una ricostruzione delle principali ragioni per le quali le pratiche narrative e biografiche sono diventate oggetto d'interesse negli studi sull'educazione degli adulti, si sofferma su quei contributi ritenuti fecondi per la riflessione sulla poesia e, in seguito, esplora processi educativi ricostruiti tramite i vissuti di soggetti adulti dotati di intenzionalità riconoscibile verso l'esperienza della lettura e della scrittura di poesie. L'intento è indicare le implicazioni e le declinazioni pedagogiche della capacità di "innovazione semantica" (Ricœur 1975) presente nel linguaggio umano, tensione metaforica e polisemica che agisce in senso vitale per allargare gli orizzonti del significato: le possibilità linguistiche come quelle esistenziali. Prendendo in considerazione quella che è stata definita la "svolta narrativa" (West et al. 2007) nell'educazione degli adulti, si mostra come questa sia da mettere in relazione a una condizione adulta caratterizzata dalla dissoluzione dei riferimenti identitari (Alheit et al. 1995), dalla precarietà e dalla fragilità (Castiglioni 2011), dal venir meno degli *habitus* convenzionali (Demetrio e Alberici 2002); condizione esistenziale immersa nei più generali cambiamenti di un'epoca definita, a seconda dello sguardo, ora "tarda modernità", ora "surmodernità", ora "modernità liquida", ora "postmodernità". In seguito, si delineano gli elementi nodali del paradigma narrativo approfondendo il concetto di "identità narrativa" nella cornice proposta da Paul Ricœur (1950, 1970, 1975, 1983) – mostrandone anche le ricadute sugli studi psicologici (Bruner 1990, 2002), politici (Nussbaum 1997, 2012,), antropologici (Geertz 1973, Clifford 1988) – per evidenziare come il percorso che porta alla teoresi dell'identità narrativa trovi origine nell'attenzione rivolta al simbolo e in un proposito generale di costruzione di una "poetica della volontà". Vista la qualità fondamentale che il pensiero poetico assume per il paradigma narrativo, sono state ulteriormente approfondite le caratteristiche del linguaggio poetico, con il contributo di studi semiologici (in particolare Lotman 1970, 1984 e Corti 1976), per ritrovare aspetti centrali evidenziati da Ricœur, ma anche per mostrare aspetti meno considerati, come ad esempio il tema del suono.

Parallelamente è stata svolta un'indagine empirica che ha voluto osservare e interrogare soggetti in età adulta che sono stati individuati come attori di processi educativi legati alla poesia che si è articolata in una serie di azioni: raccolta di autobiografie relative al rapporto con la poesia; interviste a promotori della cultura poetica (Marcos y Marcos, Casa della Cultura, Spazio/Poesia); interviste a poeti (Butcovan, Capalbi, Corona, De Angelis, Loi, Pusterla, Rossi); osservazione partecipante di un gruppo di lettori di poesia; partecipazione a un progetto europeo sulla poesia nell'educazione degli adulti; sperimentazione di un percorso di formazione alla scrittura creativa e poetica nell'ambito di un corso universitario per educatori e assistenti sociali. Dentro la cornice fenomenologica è stato possibile collocare pedagogicamente la poesia come una manifestazione particolare di trascendenza della coscienza intenzionale, una forma attraverso cui il soggetto fa esperienza del mondo collocandosi nella propria interiorità e nel linguaggio. Pedagogicamente la poesia assume un doppio interesse per il suo statuto di processo che cerca tramite il linguaggio di dare una forma al flusso di pensiero mantenendosi in un contatto con l'interiorità e per la capacità di sintonizzarsi, risvegliare, sensibilizzare, risuonare con le altrui interiorità e creare tramite il suo linguaggio un ponte empatico, che si fa anche sensibilità collettiva.

Abstract

The place of poetry. A phenomenological study on poetry in adult education

This research takes its cue from the spread of the narrative paradigm in the field of adult education, with the intention of exploring the implications of poetic language. After outlining the main reasons why narrative and biographical practices have become a focus point in adult education theory, works considered useful for a reflection upon poetry shall be examined, before exploring educational processes reconstructed through the life experiences of adult individuals who possess a recognizable interest in the experience of reading and writing poetry. The intention is to indicate the educational implications and varieties of the capacity for “semantic innovation” (Ricœur 1975) present in human language; namely, a metaphorical and polysemic tendency, which acts vitally to expand the horizons of meaning, with both linguistic and existential possibilities.

Taking into account what has been defined the “narrative turn” (West et al. 2007) in adult education, it is demonstrated how this should be linked to an adult condition featuring the loss of identity-related references (Alheit et al. 1995), precariousness and fragility (Castiglioni 2011), the decline of conventional *habitus* (Demetrio and Alberici 2002); an existential condition that is immersed in the more general changes of an era which has been variously defined, depending on viewpoints as “late modernity”, “surmodernity”, “liquid modernity”, and “post-modernity”. The central elements of the narrative paradigm shall then be outlined, by exploring the concept of narrative identity within the framework proposed by Paul Ricœur (1950, 1970, 1975, 1983) – also demonstrating its impacts on research in psychology (Bruner 1990, 2002), politics (Nussbaum 1997, 2012), and anthropology (Geertz 1973, Clifford 1988) – to highlight how the theories on narrative identity originally developed from an interest in the symbol, and as part of a general idea of constructing a “poetics of will”. Given the fundamental quality that poetic theory holds for the narrative paradigm, further analyses have been made of the characteristics of poetic language, with the contribution of semiology research (specifically Lotman 1970, 1984 and Corti 1976), in order to pinpoint central aspects highlighted by Ricœur, as well as showing less noted aspects, such as the theme of sound, for example.

In parallel, an empirical survey was conducted in order to observe and question adult-age individuals who were identified as actors in poetry-related educational processes; this survey comprised a series of actions: gathering autobiographies concerning their relationship with poetry; interviews with promoters of poetic culture (Marcos y Marcos, Casa della Cultura, Spazio Poesia.); interviews with poets (Butcovan, Capalbi, Corona, De Angelis, Loi, Pusterla, Rossi); participatory observation in a group of poetry readers; participation in a European project on poetry in adult education; experimentation with training sessions on creative writing and poetry as part of a university course for educators and social workers. Within the phenomenological framework, it was possible to situate poetry, pedagogically, as a specific manifestation of the transcendence of intentional consciousness, a form through which the individual experiences the world, located within his or her own interior sphere and language. In educational terms, poetry has a dual relevance: for its status as a process which seeks, through language, to give shape to the flow of thoughts, maintaining contact with inner life; and for its ability to tune in, reawaken, raise awareness, resound with other peoples inner beings, and to create through its language an empathic bridge, also acting as a collective sensibility.

Indice

Premessa	7
Introduzione	10
1. Lo sguardo epistemologico	15
2. La svolta narrativa e biografica nell'educazione degli adulti	19
Società dell'incertezza e riflessività	19
L'apprendimento permanente	21
Racconto di sé e vita adulta	22
Narrazione e ricerca	25
Narrazione e cura	30
Narrazione e partecipazione	32
3. Il paradigma narrativo	34
Ricoeur e l'identità narrativa	34
La psicologia culturale, Jerome Bruner	38
Un'antropologia interpretativa, Clifford Geertz e James Clifford.	42
Filosofia politica e immaginazione, Martha Nussbaum	45
4. Narrazione e poesia	48
L'”Io voglio” e il simbolo	48
Lo studio del linguaggio	49
Caratteristiche del linguaggio artistico e poetico	54
Il linguaggio poetico come sistema di simulazione “vivente”	57
Il linguaggio poetico: testo, extratesto, surplus semantico	57
La simulazione significante	60
Poesia e prosa	61
Il linguaggio poetico	62
Il richiamo antico della poesia	63
Poesia e suono	67
Polisemia, ipersemplicità, densità di significazione	68
Processi pre-testuali	69
L'”Io lirico”	71
5. Pedagogie per la poesia	76
Pedagogia delle emozioni	77
Pedagogia dell'esistenza	78
Pedagogia della cura	80
Cura di sé e formazione	80
L'educazione interiore	82
La terza formazione	83
L'angoscia della bellezza	84
6. Il disegno dell'indagine empirica	87
Schema sinottico dell'indagine	92
7. Autobiografie poetiche	93
Quando la poesia è “respiro profondo della vita”. Le storie di Pavia.	93
La poesia nel cammino dall'adolescenza all'età adulta. Le storie delle studentesse e degli studenti della Supsi	99
Ricordi scolastici e poesia	100
Poesia e sentimenti delle vite	104
Poesia familiare	106
Attribuzioni di senso	108
Momenti di senso che la parola trattiene	110
8. Il progetto europeo Ethap	112
Pratiche incontrate	115
Poesia e autismo nell'esperienza di Dasja Koot.	116
Interculturalità e felicità nell'esperienza di Ineke Holzhaus	116
Lavorare con pazienti oncologici, nell'esperienza di Mieke Vermeulen	118

L'esperienza di Jacques Brooijmans con gli anziani e i bambini	119
Gerard Beentjes e la sua esperienza con soggetti affetti da gravi deficit	120
Il festival Printemps des Poètes	121
La festa “Le pied à l’encrier”	124
L’atelier di scrittura presso l’Ymca	126
9. Formare con poesia	129
Finalità e dispositivo pedagogico	130
Il percorso	131
Gli strumenti di valutazione	149
Il questionario	150
L’inventario per un atelier quasi perfetto	154
Il valore delle reminescenze	157
10. Promuovere poesia	165
Claudia Tatolo e la Marcos y Marcos	166
Marco Corsi e lo Spazio/poesia	170
Ferruccio Capelli e la Casa della Cultura	174
11. Leggere insieme	179
Il primo incontro	179
Dei successivi incontri	182
L’intervista di gruppo	184
12. Le parole dei poeti	192
Stefano Rossi: Dell’essere o non essere poeta.	193
Fabio Pusterla: Dei maestri riconoscenti	199
Mihai Butcovan: La scrittura fra bellezza e cura	206
Marina Corona: Della voce femminile e della poesia qualità fondamentale della vita	215
Maddalena Capalbi e Francesco Capizzi: Della ribellione e della libertà	221
Franco Loi: Dell’inconscio e della luce	227
Milo de Angelis: Della parola scritta	233
Conclusioni	242
Fonti e riferimenti bibliografici	250

Cieca rimasi
 dalla tua nascita e l'importanza del nuovo giorno
 non è che notte per la tua distanza. Cieca sono
 ché tu cammini ancora! cieca sono che tu
 cammini
 e il mondo è vedovo e il mondo è cieco se tu
 cammini
 ancora aggrappato ai miei occhi celestiali.

Amelia Rosselli

Premessa

Il destino ha voluto che nascessimo dopo Leopardi e questa non è una condizione facile. Non è facile per chi si sente vocato al mestiere del poeta, poiché costui deve confrontare ogni sua scelta con i versi di chi, da Recanati, ha spalancato abissi sulla parola. Ma analoga fatica penso l'abbiano compiuta i poeti nati dopo Omero, Virgilio, Petrarca, Dante e via evocando.

Tutti noi, nati dopo Leopardi, poeti e non, viviamo invece un'altra comune questione, se è vero che Leopardi raccoglie e sintetizza in una coscienza un sentire il mondo che è il nostro inquieto contemporaneo sentire. Forse alle definizioni della contemporaneità regalateci dai sociologi – liquida, surmoderna, postmoderna, neomoderna, ecc. – potremmo affiancare il termine di “postleopardiana”, per ricordarci che le poesie e i pensieri dello scrittore dell'*Infinito* rappresentano un discrimine, almeno per la coscienza di sé e del mondo.

La vertigine non riguarda solo la parola, ma il pensiero stesso. Leopardi formula una descrizione (tanto più forte e convincente quanto espressa in forma di canto e non solo di argomentazione filosofica) di un essere nel mondo smarrito, estraniato, sospettoso, sfiduciato del progresso, proprio in uno dei momenti di sua grande espressione... in una metafora: *naufrago*. Un naufrago che – nonostante tutto – ambisce alla speranza; affidata però a fragili ginestre del deserto, qual noi siamo. *Allegria di naufragi*, recita la raccolta del postleopardiano Ungaretti, che aveva sperimentato sulla propria pelle il naufragio delle speranze nell'ecatombe della prima guerra mondiale. Il postleopardiano Adorno, che ha visto la speranza naufragare nei campi di sterminio, ha invitato tutti ad abbandonare la poesia. I migliori, chiamati alla voce della poesia, hanno in buona parte raccolto l'appello. Oggi, in questo istante, la poesia è su una zattera alla deriva. In quel mare, luogo inquieto di incessante smarrimento e rispecchiamento, la grande poesia porta con sé la coscienza di Leopardi e di tutto quanto è accaduto dopo di lui. Si possono, di conseguenza, comprendere alcune delle difficoltà che incontriamo nell'avvicinare, contemplare, leggere poesia. In mezzo a tanti gravi problemi con cui facciamo i conti quotidianamente, noi postleopardiani, non è forse fra i più opprimenti; ma è la difficoltà con cui vuole confrontarsi questo lavoro.

Volevo con la mia indagine di dottorato contribuire, in qualche modo, al panorama degli studi sulla narrazione nel settore dell'educazione degli adulti.

Insegno da molti anni nel mondo della formazione degli educatori professionali o sociali – e ora, in Italia, sociosanitari e socioculturali –, un tempo professionale, ora universitaria, sempre marcata da un forte dialogo con la pratica. Ho formato qualche generazione di giovani a incontrare adulti e minori in condizioni di fragilità, abbandono, malattia, emarginazione... Esseri umani a rischio di naufrago, non solo esistenziale. Un tempo, ho esercitato anch'io quella stessa professione, caratterizzando il mio fare, e il mio pensare, con strumenti che si intrecciano con il più ampio mondo dell'arte e della cultura¹. Nell'arte e nella cultura – mondi inquieti, contraddittori, luoghi in

¹ Mi permetto di segnalare alcuni miei studi, di cui questo lavoro costituisce un proseguimento e un approfondimento: Mustacchi C., *Ogni uomo è un artista*, Roma, Meltemi, 1999; Mustacchi C., *Nel corpo e nello sguardo: L'emozione estetica nei luoghi della cura e della formazione*, Milano, Unicopli, 2000.

cui come non mai si manifesta quella “coscienza spezzata” del naufragio postleopardiano – ho trovato (paradossalmente?) materiali per aiutare a tessere legami fra “cespi solitari” (per dirla con le parole del poeta), a costruire e ricostruire relazioni umane esposte alla lacerazione, a indagare e ricomporre parti frammentate di sé, a solcare senza angoscia il mare dell’incertezza, a costruire o per lo meno a immaginare comunità non anguste. Fra i tanti strumenti usati, col diletto di chi non deva farne un mestiere, anche la scrittura narrativa, anche la poesia.

La svolta autobiografica e narrativa avvenuta nell’educazione degli adulti, e più in generale in pedagogia e nelle scienze sociali, ha visto riconosciute le tesi che accompagnavano le mie pratiche – che altri sguardi epistemologici leggevano come epifenomeni e ectoplasmi –, le ha rafforzate attraverso studi e approfondimenti, ne ha ampliato gli orizzonti, ne ha indagato processi e implicazioni, ha aperto nuove rotte di possibilità.

Non avevo dubbi sulla scelta del campo pedagogico–epistemologico per il mio studio; qualche maggiore esitazione sul tema. La preferenza per la poesia è stata condizionata da due eventi. Il primo, di natura professionale: l’invito a partecipare a un progetto europeo sulla poesia nell’educazione degli adulti (progetto che contribuisce e che presento, per le parti d’interesse, in questo elaborato). Al di là della condivisione di teorie, metodologie, strumenti, approcci e tecniche, certamente importante per la crescita intellettuale e professionale, quell’esperienza è stata una profonda esperienza umana. Negli anni del progetto, la Francia, paese partner, è stata colpita dal grave attentato terrorista alla sede di *Charlie Hebdo*, a cui hanno fatto seguito sul territorio francese e in altri paesi gli altri luttuosi episodi che tutti conosciamo. In quei giorni come non mai prima, la parola poetica mi è apparsa nella sua forza di resistenza alla barbarie. In quei momenti ero accanto a colleghi francesi e olandesi – con la composizione multiculturale che gruppi di lavoro di quelle due nazioni possono esprimere – e parlavo con loro tante lingue ma al tempo stesso la lingua comune della poesia, come la stessa lingua pedagogica (pur coi suoi dialetti) e la stessa lingua etica; verbi che ci invitano a resistere non solo alla barbarie del terrorismo, ma anche alle fanfare di chi voleva far dello straniero il nemico.

L’altro episodio è più personale e remoto. È legato alla lettura di uno dei miei scrittori più amati, David Grossman. L’ho osservato con angoscia, nel gravissimo momento della perdita di suo figlio Uri, a seguito della guerra in Libano. Potevo solo blandamente immaginare il suo dolore, sentirne la ferita, che si intreccia con la tragica situazione del suo paese e con le sue aspirazioni al dialogo fra israeliani e palestinesi, poco ascoltate nella sua patria.

Come molti suoi lettori mi sono interrogato su se, cosa e come avrebbe scritto dopo quella tragedia. Ho accolto con sollievo la sua conferenza al *Pen Club* di New York nel 2007, in cui comunicava che avrebbe ripreso a scrivere. Quel discorso è un manifesto, un’affermazione delle ragioni della narrazione e della forza della parola di fronte alla tragedia. Grossman esprime in forme alte e “poetiche” non solo questioni che motivano questo, e tanti altri studi, ma anche importanti chiavi di lettura per chi si avvicina alla scrittura narrativa, come per chi leggerà questo lavoro. Ne riporto un ampio passaggio, mi si perdoni la lunghezza:

Io scrivo. La sciagura che mi è capitata, la morte di mio figlio Uri durante la seconda guerra del Libano, permea ogni momento della mia vita. La forza della memoria è in effetti smisurata, enorme. A tratti possiede qualità paralizzanti. Eppure l’atto stesso di scrivere crea per me, ora, una specie di “luogo”. Uno spazio emotivo che non avevo mai conosciuto prima, in cui la morte non è solo la contrapposizione totale, categorica, della vita. Gli scrittori lo sanno: quando scriviamo percepiamo il mondo in movimento, elastico, pieno di possibilità. Di certo non congelato. Ovunque vi sia qualcosa di umano, non c’è immobilità né paralisi. E, sostanzialmente, non esiste nemmeno uno status quo (anche se, a volte, pensiamo per sbaglio che esista; e c’è chi vorrebbe moltissimo che lo pensassimo).

Io scrivo. Il mondo non mi si chiude addosso, non diventa più angusto. Mi si apre davanti, verso un futuro, verso altre possibilità. Io immagino. L’atto stesso di immaginare mi ridà vita. Non sono pietrificato, paralizzato dinanzi alla follia. Creo personaggi. Talvolta ho l’impressione di estrarli dal ghiaccio in cui li ha imprigionati la realtà. Ma forse, più di tutto, sto estraendo me stesso da quel ghiaccio.

Io scrivo. Percepisco le innumerevoli opportunità presenti in ogni situazione umana e la possibilità che ho di scegliere fra di esse, la dolcezza della libertà che pensavo di avere ormai perso. Mi

compiaccio della ricchezza di un linguaggio vero, personale, intimo, al di fuori dei cliché. Riprovo il piacere di respirare nel modo giusto, totale, quando riesco a sfuggire alla claustrofobia degli slogan, dei luoghi comuni. Improvvisamente comincio a respirare a pieni polmoni.

Io scrivo. E mi rendo conto di come un uso appropriato e preciso delle parole sia talvolta una sorta di medicina che cura una malattia. Uno strumento per purificare l'aria che respiro dalle prevaricazioni e dalle manipolazioni dei malfattori della lingua, dai suoi vari stupratori.

Io scrivo. Sento che la sensibilità e l'intimità che ho con la lingua, con i suoi diversi substrati, con l'eroticismo, con l'umorismo e con l'anima che essa possiede, mi riportano a quello che ero, a me stesso, prima che questo "io" fosse ridotto al silenzio dal conflitto, dal governo, dall'esercito, dalla disperazione e dalla tragedia².

Dopo questa comunicazione, ho pazientemente atteso l'uscita del nuovo romanzo di Grossman; si tratta di *Caduti fuori dal tempo*, una sorta di epopea in cui lo scrittore si confronta con il proprio lutto mettendo in scena un'opera corale di donne e uomini che affrontano la perdita del figlio. Con le sue grandi doti di narratore ci restituisce la verità di un sentire tragico, universale, in cui pulsa la sua storia particolare.

Con mia sorpresa, in quest'opera, Grossman allenta la forma tradizionale della prosa – forma nella quale è maestro, in continua sperimentazione – per evocare il canto del poema epico; tende – è tentato – dalla forma del verso. Eccone un frammento:

Da qualche parte, da lontano
Ti ho sentita:
non temete, dicesti,
quando lui nacque
non gridai, e nemmeno ora
griderò.

Di fronte al bisogno di esprimere quella che è una delle più strazianti tragedie, sembra che la sua parola senta il richiamo di una voce antica. Nello sforzo di spingere la parola oltre il proprio limite, oltre il semplice “dire la cosa”, dentro il sentire più doloroso, lo scrittore, l'uomo, volge lo sguardo verso la parola nella sua forma lirica, verso la poesia.

Questa esperienza di lettura, ha fatto nascere in me domande sul rapporto fra parola poetica e espressione del dolore, sul rapporto fra parola e voce, nelle sue forme individuale e corale, e ha accompagnato negli anni successivi il mio sguardo verso la poesia.

Trama, temporalità, attorialità, causalità e tante altre strutture che caratterizzano la narrazione in prosa – strutture che sono state indagate in molti studi pedagogico narratologici – nella parola poetica vengono meno o si attenuano, per lasciare maggior spazio alle forme del verso, al richiamo sonoro; richiamo che, ci segnala Antonio Prete nelle sue meditazioni, dà corpo e sorregge la parola di fronte al naufragio a cui l'immagine del pensiero la sta (si sta?) esponendo:

Ma proprio dicendo il naufragio il poeta fa esperienza di una corporeità che torna, come salvezza su una zattera, a esporre il suo sentire, un sentire che è dolcezza: percezione d'essere sulla soglia estrema del pensare, in una lontananza da ogni convenzione del pensare, sul confine del *non sapere* che è allo stesso tempo presenza profonda del sé³.

Questioni enormi, che non vengono certo risolte dal mio modestissimo lavoro, ma che lo guidano e lo motivano.

² Grossman D., “L'arte di scrivere nelle tenebre della guerra”, (2007), in, *Con gli occhi del nemico: raccontare la pace in un paese in guerra*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 48-9.

³ Prete A., *Meditazioni sul poetico*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2013, p. 15.

Siccome questo è il vuoto c'è posto per tutto,
 E quel poco che c'è, è come se non ci fosse.
 Anche i binari sono perfettamente inerti,
 Le lucertole immobili, i vagoni
 Dimenticati

Fabio Pusterla

Introduzione

Come anticipato e motivato in premessa, accanto a tanti studi pedagogici che s'ispirano alle teorie della narrazione e si confrontano con le strutture della prosa, mi è parso possibile e utile proporre un'indagine che avesse come riferimento le forme della parola poetica per esplorarne le implicazioni e possibilità educative. Sono partito da esperienze che già possedevo e su cui riflettevo, che si sono intrecciate con momenti rivelatori e certamente motivi inconsci.

Attraverso questo lavoro vorrei portare un contributo agli studi pedagogici sulla narrazione, pensando anche a campi ben precisi quali quelli dell'educazione degli adulti, del lavoro educativo sociale, dell'animazione socioculturale.

L'accezione con cui nel titolo viene evocata la dimensione educativa, "educazione in età adulta", dichiara il piano in cui si vuole situare il discorso pedagogico; facendo propria la distinzione, proposta da Duccio Demetrio, fra *Educazione permanente* (il piano comprensivo e strategico), *Educazione degli adulti* (il piano intenzionale e istituzionale), *Educazione in età adulta* (il piano fenomenologico e esistenziale)⁴. Ci rivolgiamo quindi principalmente al piano fenomenologico e esistenziale, con uno sguardo attento al soggetto che si confronta con il proprio mondo e con se stesso. Un soggetto che impara dall'ambiente che lo circonda e dalle esperienze, ma soprattutto dal dialogo con sé, che ricerca occasioni e ambienti di apprendimento, mosso da bisogni e desideri d'ordine intellettuale, affettivo, spirituale, contemplativo e attiva processi esistenziali che possiamo definire autoeducativi. Questo *autòs* non deve essere colto ingenuamente, va problematizzato, poiché fenomeno composto da relazioni, vincoli, ragioni profonde, fin anche biologiche, che solo se non negate possono diventare energia vitale e creativa per il cammino nell'esistenza. Problematizzazione che apre alla questione autobiografica, quale esperienza di riflessione, meditazione, ricostruzione della e nella propria storia e al tempo stesso di apertura, immaginazione, trasformazione.

La questione della parola è un chiaro esempio del fenomeno complesso dell'*autòs*. Ereditiamo la parola da una stirpe e con essa regole, strutture, divieti, campi di applicazione. Biologicamente predisposti all'infinito universo linguistico, incarniamo una lingua, o poco più. Partecipiamo con la nostra interpretazione alla sua vita e alla sua trasformazione, in relazione con gli altri, subendo influenze, costumi, cambiamenti. Più prendiamo coscienza di questi vincoli, più li lavoriamo con consapevolezza e immaginazione, più possiamo manifestare autonomia e originalità nel suo impiego.

Ma la parola non è solo legata alle leggi evidenti della lingua grammaticale e della lingua viva: un altro più affascinante vincolo giace nel cuore stesso del suo pronunciamento. È quello che cercheremo, con i nostri limiti, di raccontare facendo ricorso in buona parte al pensiero di Ricoeur. Dentro la parola pulsa la vita del simbolo, a cui non è possibile sottrarsi, che possiamo autogovernare solo se la accogliamo nelle sue manifestazioni, se ci poniamo sereni al suo ascolto, se facciamo nostra la sua antica sapienza. La poesia è un luogo in cui è possibile porsi all'ascolto della parola e del simbolo, un'esperienza che questo lavoro vuole indagare pedagogicamente.

L'interesse verso la parola poetica corrisponde in me anche a un interesse più generale verso la dimensione simbolica ed estetica, interesse che mi ha motivato a porre in dialogo le pratiche

⁴ Si veda, Demetrio D., *Manuale di educazione degli adulti*, Roma Bari, Laterza, 1997, pp. 16 e sgg.

dell'educazione sociale – a cui contribuisco attraverso l'insegnamento e la ricerca – con le produzioni dell'arte, della letteratura, della cultura⁵; impegno che prosegue e si nutre di questo studio.

Sulla base dei miei ambiti professionali, il piano fenomenologico esistenziale si intreccia nello studio anche con il piano istituzionale e intenzionale, in particolare nei capitoli 8 e 9 dove presento un progetto europeo e un'esperienza di formazione collegata.

Il lavoro si apre con una breve presentazione dell'approccio fenomenologico-esistenziale (Cap. 1, *Lo sguardo epistemologico*), cornice epistemologica che, declinata pedagogicamente, guida l'indagine. Uno sguardo che assumo con la doverosa umiltà, consapevole che lo stesso impone dialogo, apertura e antidogmatismo. Un modo di pensare la pedagogia, e più in generale le scienze dell'uomo e della vita (e la vita stessa), che ho incontrato nei primi passi della formazione universitaria, presso la facoltà di filosofia dell'Università degli Studi di Milano, e che ho esercitato, in maniera eterodossa e meticciosa, nei successivi percorsi di studio e professionali. Le scelte che guidano questo lavoro cercano di muoversi in coerenza con tale approccio di cui apprezzo, in particolar modo, la visione storicista e non sostanzialista della soggettività, la centralità della dimensione relazionale per la costruzione del sapere, per l'agire – e più in generale per l'esistere –, la problematizzazione della dimensione pedagogica come apertura di senso verso la propria e altrui esistenza, di un soggetto “in carne ed ossa” – soggetto immerso negli eventi del mondo della vita, non esente da fragilità e rischi –, la valorizzazione dei mondi dell'arte e della lettura come luoghi di conoscenza, trasformazione, formazione umana. A partire da questa posizione determinata, che non vuole essere né assoluta né esclusiva, si possono inquadrare le selezioni operate nella letteratura ed in particolare l'ampio spazio dato all'opera di Paul Ricœur e le metodiche di tipo narrativo e dialogico elaborate nell'indagine di campo che caratterizza questo studio.

In seguito (Cap. 2. *La “svolta” narrativa e biografica nell'educazione degli adulti*), si propone uno sguardo sul panorama attuale degli studi relativi a quella che è stata definita “svolta biografica” o “svolta narrativa” nell'educazione degli adulti. A questo scopo, sono stati presi in considerazione contributi italiani e internazionali che possono costituire un riferimento per la teoresi pedagogica dell'età adulta. L'operazione non vuole avere i caratteri dell'eshaustività, né quelli della comparazione, ma, più limitatamente, mira a offrire una cornice culturale in cui collocare il presente lavoro. Si vogliono mostrare, attraverso elementi essenziali, le ragioni per cui i temi della narrazione e della biografia sono diventati oggetto d'interesse per l'educazione degli adulti, fino anche a trasformarsi in dispositivi pedagogici e di ricerca. Nel capitolo si cerca anche di rendere evidente come la svolta narrativa sia da mettere in relazione con la consapevolezza di una condizione adulta caratterizzata dalla dissoluzione dei riferimenti identitari, dalla precarietà e dalla fragilità, dal venir meno degli *habitus* convenzionali; condizione esistenziale, immersa nei più generali cambiamenti socioeconomici, che impongono la costruzione di nuovi paradigmi pedagogici, come appunto, nel nostro caso, il paradigma narrativo.

In coerenza con quest'analisi, ci soffermeremo sul paradigma narrativo (Cap. 3 *Il paradigma narrativo*) e sulle questioni legate alla nozione di identità narrativa. A tale scopo approfondiremo le argomentazioni del filosofo francese Paul Ricœur – cui dobbiamo principalmente la nozione d'identità narrativa – elaborate nel quadro del pensiero fenomenologico. In questo capitolo, si mostrerà come la nozione di identità narrativa scaturisca da riflessioni che prendono le distanze dalle filosofie del soggetto fondate sulla centralità del *cogito* razionale d'origine cartesiana ma che al tempo stesso si sottraggono dal pensare la soggettività in termini nichilistici, come continuo fluire di percezioni del mondo sensibile, serie di eventi senza coerenza, espressione di forze eterogenee. Si renderà anche evidente come al cuore dell'identità narrativa esista una minuziosa indagine sul linguaggio e sul simbolo, motivata da un'attenzione nei confronti della metafora intesa non come semplice artificio retorico, ma come forza contenuta nel linguaggio, energia semantica che crea

⁵ Si veda, Mustacchi C., “Estetiche del discorrere pedagogico: Sulle didattiche narrative e autobiografiche nelle professioni dell'educazione”, *Adultià*, n. 19, 2004.

poni fra le cose, apre a nuove possibilità e che contiene una verità anche di tipo pedagogico. L'identità narrativa implica un soggetto agente che crea se stesso nella narrazione della propria esperienza della realtà, grazie alle proprietà metaforiche del proprio linguaggio svela le possibilità dell'esperienza, forma se stesso, trasforma la visione della realtà. Forza linguistica e di significazione che è anche alla base dell'universo delle produzioni poetiche. In conclusione del capitolo approfondiremo, tramite esempi chiave, anche le conseguenze del paradigma narrativo in ambiti elettivi per le scienze dell'educazione, quali la psicologia, l'antropologia e la filosofia politica.

Muovendo da questa centralità del linguaggio metaforico nel paradigma narrativo, nel quarto capitolo (Cap. 4, *Narrazione e poesia*) affronteremo il tema del linguaggio poetico. Dapprima seguendo con maggior dettaglio l'analisi del linguaggio e della metafora svolta da Ricœur per soffermarsi su nozioni emblematiche, quali quelle di "innovazione semantica", "referenza sdoppiata", "polisemia", che mettono in luce come nel dire poetico ci sia in gioco una relazione con un mondo pre-oggettivo entro il quale ci troviamo sempre radicati, una relazione che attraverso il linguaggio della poesia può generare, per dirla con Ricœur, una sorta di "crescita d'essere".

In seguito si prenderanno in considerazione studi di derivazione semiologica, rivolti al linguaggio letterario e poetico, per ritrovare nozioni affini all'indagine di Ricœur e introdurre altri aspetti, quale ad esempio quello del rapporto fra parola e suono, rapporto che ha caratterizzato per secoli la poesia, e la caratterizza tuttora pur se con elementi di ricerca e inquietudine che attraversano le produzioni contemporanee, forme attuali che sono espressione di quella crisi della soggettività che è anche alla base della svolta biografica e narrativa nelle scienze dell'educazione.

Il capitolo 5 (*Pedagogie per la poesia*) chiude la prima parte del lavoro e fa da congiunzione con il seguito. Viene chiamata in campo direttamente la pedagogia – già presente in tanti riferimenti e nell'approccio dei capitoli precedenti – per orientare la lettura della seconda parte. Lo scopo del capitolo è indicare alcuni chiari riferimenti che possono aiutare a collocare pedagogicamente le esperienze raccolte e interrogate nell'indagine cosiddetta empirica. Con un'attenzione particolare all'educazione degli adulti, ma aprendo l'orizzonte a contributi che hanno anche più ampio respiro, vengono proposti sintetici ritratti di pensieri pedagogici che legittimano e valorizzano le pratiche poetiche applicate all'educazione e permettono di coglierne le implicazioni e le potenzialità. Pedagogie per la poesia, che sono al tempo stesso pedagogie per le emozioni, per la cura di sé, per il dialogo interiore, per la formazione umana, per la creatività e molto altro ancora.

L'insieme di questa prima parte dello studio (Capp. 2, 3, 4 e 5), a impianto più marcatamente teorico, vuole evidenziare il ruolo centrale che il linguaggio poetico assume nel paradigma narrativo e indicare le caratteristiche pedagogiche di questo linguaggio, così come le sue potenzialità di dispositivo formativo per l'educazione in età adulta.

Nella seconda parte, si propone un'articolata indagine sul campo che ha voluto osservare e interrogare soggetti in età adulta, coinvolti a vario titolo nell'esperienza poetica, che sono stati individuati come attori di processi educativi legati alla poesia. Creatori, divulgatori, consumatori di poesia: posture diverse, distinte ai fini del discorso, che possono essere assunte dalla stessa persona. Non si tratta solo di soggetti colti individualmente, ma anche di gruppi identificati proprio grazie al desiderio d'incontro e condivisione che il comune interesse per la cultura poetica ha saputo alimentare.

È bene precisare che l'indagine empirica non si rivolge alla poesia intesa come specifico fenomeno testuale. Non approfondiremo o analizzeremo componimenti poetici (come avviene negli studi di tipo letterario). Tali componimenti non sono l'oggetto diretto di questo lavoro, che si rivolge invece ai vissuti, alle rappresentazioni, alle narrazioni che gli attori culturali esprimono nei confronti della poesia e dei temi a essa connessi. Incontreremo quindi, principalmente, pensieri sulla poesia e pensieri in rapporto alla poesia – su se stessi, sul mondo, sulle relazioni. Pensieri che raccontano vissuti, valori, esperienze, formulati dalle persone che abbiamo incontrato, espressi con ampia libertà tematica e argomentativa e orientati dal ricercatore verso le questioni di fondo dello studio.

Metteremo in evidenza temi ricorrenti e convergenze, ma anche unicità e originalità, non solo per una doverosa attenzione alle singolarità con cui siamo entrati in contatto, ma anche perché

ricorrenze e divergenze concorrono, nella loro molteplicità, a comporre quell'oggetto simbolico, complesso e sempre in mutamento, che chiamiamo poesia e alimentano l'interesse e la passione grazie alle quali i soggetti si avvicinano ad essa e si lasciano contaminare.

Tramite metodologie d'indagine (presentate nel dettaglio nel capitolo 6, *Il disegno dell'indagine empirica*) caratterizzate dalla dialogicità, si osserveranno gli atti pedagogico-poetici per indagarne le attribuzioni di senso e le consapevolezza legate all'esperienza poetica. I processi educativi saranno messi in evidenza tramite il vissuto (*Elerbnis*) dei soggetti dotati di intenzionalità riconoscibile verso l'esperienza (*Erfahrung*) della lettura e della scrittura di poesie.

Pur se il lavoro aspira a una lettura ampia e generale, nella sua declinazione applicativa ha in mente specifici campi del mondo dell'educazione degli adulti, e precisamente i percorsi della formazione e delle pratiche dell'educazione sociale e socioculturale, così come delle pratiche narrative nella cura, orizzonti che diventano evidenti nelle scelte dei contesti indagati e dei soggetti coinvolti. Presenterò anche un'esperienza pedagogica da me condotta nell'ambito della formazione universitaria delle professioni sociali, uno dei campi dell'educazione in cui ritengo possano essere declinati in senso applicativo i risultati di questo lavoro.

Alla trattazione delle diverse azioni dell'indagine sono dedicati i sei capitoli successivi.

La prima azione (Cap. 7, *Autobiografie poetiche*) propone l'analisi di una raccolta di scritti autobiografici relativi al rapporto con la poesia. Si vuole così fornire una fotografia introduttiva, parziale ma credo convincente, delle forme d'incontro con la poesia nelle vite personali, dei modi di evoluzione del rapporto con essa, degli aspetti di appassionamento e di senso. Vedremo che la scuola rappresenta un'occasione elettiva di incontro, ma coglieremo anche come non ne esca un quadro entusiasmante. È la conferma di qualcosa di noto: sovente il risultato delle pratiche scolastiche è vissuto come nefasto e sembra allontanare l'interesse verso la cultura della poesia.

Gli scritti autobiografici sono stati prodotti per l'indagine e provengono da due ambiti distinti. Un gruppo di testi deriva da un incontro con un gruppo di adulti che hanno aderito all'invito di ritrovarsi per sperimentarsi nella scrittura di poemi e riflettere sulla poesia nell'ambito di un'iniziativa che ho realizzato per il festival *Pavia in poesia* del 2016. Il secondo gruppo è stato prodotto nel corso della sperimentazione pedagogica svolta presso la Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana (Supsi) realizzata in collegamento con il progetto europeo *Educating, Training and Healing with Autobiographical Poetry* (Ethap), dedicato alla poesia e alla scrittura, rivolto ai contesti dell'animazione socioculturale e dell'educazione sociale. Progetto selezionato e sostenuto dal programma per l'educazione degli adulti dell'Unione Europea, durato due anni, che ha visto la collaborazione di ricercatori, animatori e educatori degli adulti provenienti dall'Italia, dalla Svizzera, dall'Olanda e dalla Francia.

Del progetto presenterò gli aspetti che ritengo utili alla nostra indagine nel capitolo 8 (*Il progetto Ethap*), allo scopo di mostrare la versatilità delle pratiche di animazione e di educazione alla scrittura creativa e alla poesia ormai ampiamente diffuse in Europa.

In seguito (Cap. 9, *Formare con poesia*) espongo l'esperienza pedagogica realizzata nel 2016 all'interno del corso di laurea per operatori sociali della Supsi, dove è stato realizzato un atelier di ventiquattro ore di scrittura creativa e poetica, che ha coinvolto quasi una ventina di studentesse e studenti del primo anno di studi. In questo capitolo sarò in gioco con il mio io narrante. Credo profondamente che la teoria si debba confrontare con la pratica – e viceversa – e che entrambe siano “azioni” del pensiero. In questo capitolo agisco quindi questo credo, con tutti i rischi che ne sono implicati. Il breve percorso, che viene presentato nelle sue sequenze, è stato valutato dai partecipanti tramite tre differenti dispositivi. Uno strumento volto alla discussione di gruppo, elaborato con il progetto Ethap, un questionario individuale di rilevazione della percezione dell'esperienza, di tipo più tradizionale, e uno scritto a impostazione narrativa volto a cogliere i ricordi più salienti del percorso.

È interesse di questo studio esplorare il processo messo in gioco dalla scrittura personale che assume intenzionalmente caratteristiche poetiche per osservarne le valenze educative e le possibilità pedagogiche. In molti casi, il giudizio di qualità prescinde dai parametri della critica letteraria ma è

affidato al soggetto che scrive – presupponendo una dose di autenticità – e al più all'immediato contesto cui si rivolge questa scrittura. Seppur questo lavoro non intenda soffermarsi su ambiziose questioni relative alla qualità poetica o alla legittimità dell'attribuzione del termine poesia a una produzione testuale, ritengo al tempo stesso necessario il confronto con il mondo della poesia, riconosciuta come tale dalle istituzioni della cultura che assumono questo compito.

Per esistere, la poesia necessita di un soggetto scrittore e di un soggetto lettore (oltre che di supporti materiali: carta, strumenti di scrittura, ora anche digitali... che ne influenzano lo statuto di esistenza). Inoltre, quando supera l'ambito domestico, compare una terza postura del soggetto: per diffondersi, la poesia, ha bisogno di editori, organizzatori di eventi, critici, ecc., che ho riunito nella definizione generale di "promotori di poesia". È uno sguardo terzo che si intreccia con quello dello scrittore e del lettore, condizione di diffusione, ma anche di esistenza, della cultura poetica stessa. Uno sguardo che ho voluto esplorare perché denso di implicite pedagogici, legati all'educazione alla poesia, all'avvicinamento di nuovi lettori, al cogliere tendenze e cambiamenti. Ho dedicato un capitolo a ognuna di queste posture (scrittore, lettore e promotore), partendo dai promotori di poesia, per seguire con la presentazione dell'esperienza di un circolo di lettori, per concludere, infine, con le voci dei poeti.

Nel decimo capitolo (*Promuovere poesia*) presento le interviste che hanno coinvolto Claudia Tatolo, direttrice della *Marcos y Marcos*, piccola casa editrice indipendente milanese che persegue con coraggio la ricerca di nuove voci poetiche, Marco Corsi, responsabile artistico dello *Spazio/Poesia* di via Formentini 10 a Milano, una delle più qualificate fra le recenti realtà milanesi per l'incontro fra pubblico e poeti, e infine Ferruccio Capelli, direttore della *Casa della Cultura* di Milano, luogo che vanta una solida tradizione di proposte di approfondimento del panorama poetico.

Nel capitolo undici (*Leggere insieme*) compare la seconda postura, quella del lettore; posizione che è sempre presente in ogni atto di scrittura, che qui viene osservata nella sua dimensione collettiva. Il capitolo presenta l'esperienza di un gruppo di persone che si ritrovano da anni spontaneamente in una casa privata per leggere poesie di autori affermati. Per più di un anno ho partecipato a questi incontri per comprendere, stando in relazione con loro, le pratiche, i linguaggi, le regole, i significati, con una logica osservativa di tipo partecipante e per proporre, una volta acquisita la sufficiente fiducia, un'intervista di gruppo in cui rendere esplicito – per quel che è possibile – il senso di questa esperienza.

L'ultimo capitolo (Cap. 12, *La parola dei poeti*) riporta sette interviste a soggetti che possono essere definiti e riconosciuti, a vario titolo, come "poeti". Molti di loro sono nomi noti della scena italiana – maestri come Franco Loi, punto di riferimento per intere generazioni –, alcuni hanno uno statuto minore, ma in ogni caso possiedono visibilità pubblica (visibilità che ritengo convincente e significativa per l'indagine) e, non ultima, una chiara dedizione alla scrittura poetica. Ognuno di loro ha molto da raccontare sulla poesia. Sono persone con biografie e posizioni esistenziali diverse, che rendono evidente la molteplicità costitutiva del fenomeno "poesia" ma anche ciò che ritorna nelle diverse situazioni e che ne costituisce una sorta di essenza, sebbene mai quieta, verità sempre ricercata e in divenire. Praticamente tutti sono accomunati da una professione educativa – cosa non rara, fra le figure dei poeti – che ha facilitato la riflessione sulle questioni pedagogiche; unica eccezione, Franco Loi, a cui però è attribuito da molti il titolo di "maestro". Delle sette interviste, sei sono state raccolte attraverso conversazioni verbali registrate; una, a Milo De Angelis, è stata oggetto di uno scambio scritto.

Sono rimaste,

come cani senza padrone
le cose
sono rimaste
senza un nome.

Stefano Rossi

1. Lo sguardo epistemologico

Lo sguardo euristico adottato in questo lavoro si ispira all'approccio epistemologico definito "fenomenologico-esistenziale"⁶; un orientamento che verrà declinato pedagogicamente, con la consapevolezza di quanto la sua applicazione richieda una buona dose di umiltà.

Com'è noto, la fenomenologia nasce dagli studi e dalle proposte teoretiche di Edmund Husserl che, nei primi anni del Novecento, elabora un pensiero che vuole essere al tempo stesso antimetafisico e critico verso le conseguenze del positivismo.

La critica al positivismo non si rivolge alla scientificità come tale, ma al significato che le scienze assumono per l'esistenza umana⁷. L'astrazione che il metodo positivista fa del soggetto, produce una riduzione della scienza a mera "scienza di fatti", che ha ben poco da dire di fronte a problemi di fondamentale importanza, che riguardano "il comportamento di fronte al mondo circostante umano e non umano", così come l'uomo nella sua libertà di "plasmare razionalmente se stesso e il mondo che lo circonda" e, in ultima analisi, "noi uomini in quanto soggetti di questa libertà"⁸. La fenomenologia si propone di affrontare questi problemi attraverso procedimenti razionalmente fondati, senza cadere nel nichilismo o nelle tentazioni mistico-idealistiche.

Il cuore della fenomenologia è "l'apparire" delle cose. Apparire possibile solo grazie a una coscienza. Questo statuto dell'apparire è indagato per cogliere come le varie regioni della realtà (cose, animali, uomini...) si rapportano ai vissuti della coscienza (percezioni, astrazioni, immaginazioni, giudizi). La coscienza nella fenomenologia viene considerata nella sua natura trascendentale, cioè nel suo essere costituita da un'intenzionalità verso ciò che sta oltre sé; un oltre che non va inteso in senso assoluto, ma è composto dal mondo della vita: oggetti, altri esseri umani, animali non umani, luoghi, scorrere del tempo, comunicazioni, simboli, ecc. Ricœur ci indica la corretta interpretazione del termine "trascendentale" in fenomenologia.

Di fronte alla tradizione platonica, e poi galileiana, che vuole che la vera realtà non sia ciò che percepiamo, ma quello che concepiamo e misuriamo, la "cosa" percepita ritrova la sua trascendenza in relazione alla coscienza; non punto certo della trascendenza assoluta d'un "in sé" che oltrepassa tutte le coscienze-testimoni, ma la trascendenza relativa di un "vis-à-vis" nel quale la coscienza va oltre sé; la coscienza definita per la propria intenzionalità è la fuori, è laggiù; annoda il proprio errare a quelle "cose" sulle quali può appoggiare la sua considerazione, il suo desiderio, la sua azione⁹

La diffusione dell'opera di Husserl in Italia è dovuta principalmente ai lavori di Antonio Banfi e Enzo Paci che all'interno delle riflessioni fenomenologiche ne hanno approfondito le implicazioni esistenziali. Una proposta filosofica proseguita da molti loro allievi, raccolti in quella che è stata definita "Scuola di Milano"¹⁰; gremio di pensiero che in Italia ha rinnovato – ponendo la questione

⁶ Si veda, la sintesi offerta da Ricœur con la voce "Phénoménologie existentielle", da lui curata per l'*Encyclopédie Française*, Tome XIX, 9.10.8 -12, Paris, Larousse, 1957.

⁷ Si veda, "La crisi delle scienze quale espressione della crisi radicale di vita dell'umanità europea", in, Husserl H., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, (1936), Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 33 e sgg.

⁸ *Idem*, p. 35.

⁹ Ricœur P., "Phénoménologie existentielle", Op. cit., p. 19.10.9, (*traduzione nostra*).

¹⁰ Si veda, Papi F., *Vita e filosofia: la scuola di Milano*, Milano, Guerini, 1990.

del soggetto nella sua concreta esperienza trascendentale – lo studio di molti campi del sapere, quali la cultura, l'estetica, l'etica, la storia, la filosofia della scienza e, ivi compresa, l'educazione. Ricorda Tarozzi: “Fu proprio Banfi che, sin dagli anni Venti, in opposizione al neoidealismo di Croce e Gentile, difese strenuamente le ragioni dell'esperienza educativa concreta in tutta la sua complessità e problematicità [...] In questo senso la pedagogia viene a essere un sapere pratico, la cui normatività le deriva dall'educazione che si configura come «struttura trascendentale del campo educativo».”¹¹

La questione esistenziale emerge dalla considerazione del legame trascendentale che la concreta coscienza instaura con le “cose” della propria esistenza, gli oggetti concreti e simbolici, il proprio corpo, l'altro, le proprie scelte e l'esistenza stessa. È senza dubbio, anche una difesa della singolarità contro la personalizzazione e una reazione antidogmatica agli ideali omologanti e normalizzanti. Ricœur ci ricorda che, in Kierkegaard – filosofo che con la sua difesa della singolarità contro il sistema sovra individuale e assoluto di Hegel inaugura la speculazione esistenzialista – *l'Esistente* è l'individuo che “il sistema non ingloba”¹², l'individuo che sorge dal dolore, dalla solitudine, dal dubbio, dalla passione.

La fenomenologia esistenziale può essere intesa come fenomenologia trascendentale divenuta “metodo” e applicata agli oggetti dell'esistenza e all'esistenza stessa¹³.

Seppur sono presenti richiami e approfondimenti educativi in vari autori, dobbiamo a Piero Bertolini la declinazione metodica, nel contesto italiano, della fenomenologia in chiave pedagogica. La sua proposta è arricchita dallo sguardo esistenziale, reso esplicito con chiarezza. “Non a caso” nota Tarozzi “la principale opera di pedagogia fenomenologica, *L'esistere pedagogico. Ragioni e limiti di una pedagogia come scienza fenomenologicamente fondata* (1988), porta sin dal titolo un richiamo evidente alla dimensione esistenziale.”¹⁴

Di fronte alle crisi del nostro tempo, l'attualità di Husserl, proposta da Bertolini alla ricerca educativa, consiste “nella riscoperta dell'autentica razionalità umana, legata a una soggettività vivente che non è chiusura nelle singolarità ma costante e problematica apertura al mondo e alle altre soggettività, e lanciata ad una conquista di una vita veramente degna.”¹⁵

La proposta della fenomenologia è quella di “Riguadagnare le propria soggettività” cosa che implica riconoscere anche l'altro: “non è possibile *riconoscere* se stessi senza riconoscere al tempo stesso l'altro, tanto che *perdere l'altro significherebbe perdere anche se stessi*”¹⁶. Così, si può anche parlare di *coscienza comunitaria* nata dall'interrelazione delle coscienze individuali.

L'irruzione della fenomenologia in pedagogia genera una riflessione sugli strumenti della ricerca sull'educazione che coincide con l'affermarsi del “paradigma interpretativo” nelle scienze sociali¹⁷ e con lo sviluppo di una grande famiglia di metodi d'indagine che vengono raggruppati nella denominazione di “qualitativi”; termine fin troppo generalizzante, dato la diversità di stili e presupposti che contiene al suo interno.

Al di là delle tante diversità, ciò che accomuna molti di questi metodi con lo spirito fenomenologico è che i vissuti del ricercatore, insieme alle soggettività degli attori del campo d'indagine, costituiscono il cuore pulsante dal quale si genera e si elabora il sapere scientifico.

L'interpretazione fenomenologica cerca di cogliere il carattere storico di ogni realtà. Tema privilegiato è quello delle attribuzioni di senso. L'intenzionalità, caratteristica dell'interpretazione

¹¹ Tarozzi, M., *Pedagogia Generale*, Guerini, Milano, 2001, p. 102.

¹² Ricœur P., “Phénoménologie existentielle”, Op. cit., p. 19.10.10.

¹³ *Idem*, p. 19.10.8.

¹⁴ Tarozzi, M., *Pedagogia Generale*, Op. cit., p. 102.

¹⁵ Bertolini P., *L'esistere pedagogico: ragioni e limiti di una pedagogia come scienza fenomenologicamente fondata*, Scandicci, La nuova Italia, 1988, p. 48.

¹⁶ Bertolini P., *L'esistere pedagogico*, Op. cit., p. 94.

¹⁷ Si veda, Corbetta P., *La ricerca sociale: metodologia e tecniche*, (Vol. I I paradigmi di riferimento), Bologna, Il Mulino, 2015.

fenomenologica, è la capacità di dare senso a ciò che appare come esterno alla coscienza – oggetto o altro soggetto – è relazione esistenziale con un orizzonte di senso, che il soggetto ricerca e contribuisce a costruire. Le attribuzioni di senso possono essere indagate attraverso “un’esplorazione empirica” che mira a:

Indagare la struttura coscienziale del soggetto o dell’organismo pensante e agente
Avvicinarsi al “campo fenomenico” che il soggetto crea e ricrea struttura e destruttura nell’esercizio della sua intenzionalità
Entrare nella “teoria” del soggetto, nella sua episteme che [...] tende verso gli oggetti esterni per includerli nel suo mondo rappresentazionale¹⁸

L’approccio fenomenologico è strutturalmente aperto, portato al dialogo e alla contaminazione intellettuale con altri sguardi, in particolare con quelli che condividono la logica empirica di tipo ideografico; logica inevitabile per porre al centro delle indagini le soggettività agenti e pensanti e la preoccupazione verso il “fenomeno” delle attribuzioni di senso. *Psicanalisi, psicologia analitica, costruttivismo, paradigma clinico, interazionismo simbolico, teorie sistemico-relazioni, pensiero ecologico, attivismo pedagogico, teoria critica, pensiero della complessità, decostruzionismo...* molti possono essere i contributi di reciproca contaminazione e arricchimento nella prassi e nella speculazione, quando gli sguardi sono in grado di scrutare gli orizzonti oltre i dogmi disciplinari.

La fenomenologia vuole essere un pensiero “vitale”, nel senso letterale del termine. Il suo referente è un “soggetto corporeo, un corpo proprio estetico, percipiente”¹⁹, in cui è ineludibile il legame con la “qualità” strutturale delle cose così come il legame fra intenzionalità e intersoggettività. “L’intenzionalità fungente infatti è vita, «comunanza», intersoggettività e di conseguenza implica un’evoluzione verso quella che Husserl chiama «soggettività del noi» (*Wir-Subjectivität*)”²⁰.

Più che a una teoria fra le tante, forse, ci propone Tarozzi, è più corretto pensare alla fenomenologia come “uno stile di pensiero, un’educazione dello sguardo”²¹. In fondo, ci avvisa la fenomenologa Roberta De Monticelli, “non c’è fenomenologia *pura* che *applicata*”²², di conseguenza il modo migliore per comprenderla è *farne*.

La fenomenologia è un sapere che vuol essere vitale e vivente, consapevole di essere legato a un soggetto enunciate, a suo volta legato alle forme dell’enunciato. La soggettività di cui parla la fenomenologia, e che rappresenta il cuore della sua “applicazione” esistenziale, non è la soggettività assoluta, su cui ha tanto insistito l’idealismo, ma una soggettività “biologicamente psicologicamente materialmente condizionata, dunque [...] sempre e comunque in carne e ossa.”²³.

Riletta fenomenologicamente, l’educazione appare come un aspetto dell’intenzionalità, un’apertura originaria del soggetto che “impara” dalla vita, mosso da bisogni e desideri, siano essi cognitivi, affettivi, spirituali, materiali, ecc. Un’intenzionalità che genera apprendimenti, che Demetrio, riflettendo sull’educazione in età adulta, chiama “autobiografici”: “L’esperienza, in tal caso, che un individuo ha avuto in sorte o si è costruita da solo si trasforma in un “libro”, al quale il soggetto attinge arricchendolo di pagine nuove attraverso processi mentali quali l’introspezione, l’autoriflessione, la rimembranza o retrospezione”²⁴.

Apprendimenti che si generano nelle relazioni del mondo della vita, composto anche dalla vasta schiera di maestri, insegnanti, educatori. La fenomenologia ci mostra che il cuore dell’educazione, così intesa, è il “riguadagnare la propria soggettività sia a livello individuale sia a livello sociale. Il

¹⁸ Demetrio D., *Micropedagogia: La ricerca qualitativa in educazione*, Scandicci, Firenze, La nuova Italia, 1993, pp. 50 e sgg.

¹⁹ Franzini E., *Fenomenologia*, Milano, Franco Angeli, 1993, p. 51.

²⁰ Franzini E., *Filosofia dei sentimenti*, Milano, Mondadori, 1997, p. 277.

²¹ Tarozzi M., *Pedagogia generale*, Op. Cit. p. 195

²² De Monticelli R., *La conoscenza personale: introduzione alla fenomenologia*, Milano, Guerini studio, 1998, p. 14.

²³ Bertolini P., *Pedagogia fenomenologica: genesi, sviluppo, orizzonti*, Scandicci, La nuova Italia, 2001, p. 94.

²⁴ Demetrio D., 1997, *Manuale di educazione degli adulti*, Roma Laterza, p. 16.

che significa (ri)prendere coscienza del proprio responsabile coinvolgimento nel costituirsi della propria storia, personale e non, della propria *responsabilità esistenziale*.²⁵

Un coinvolgimento esistenziale, che mantiene tutto il senso positivo dell'apertura, della partecipazione, del moltiplicarsi delle possibilità. La soggettività non è "data", ma si costituisce nel suo intenzionare il mondo della vita più prossimo, nelle relazioni, nelle esperienze, così come nei fallimenti sempre poiché il soggetto "in carne ed ossa" non è esente dalla fragilità e dai rischi dell'esistenza²⁶.

Certamente pensare l'educazione come apertura originaria, come cammino – senza certezze, non lineare, rischioso – del costituirsi della soggettività, evoca il tema dell'autoeducazione. Un "autòs" che non va però interpretato ingenuamente, perché sempre inserito in un orizzonte relazionale, vincolato dall'intenzionalità verso gli oggetti e i soggetti. Ciò premesso, è evidente che il "darsi" della soggettività a se stessa è qualcosa di "intimo" e di "segreto", significa "disporsi e accingersi a costruire o ricostruire la propria identità ai propri occhi e non soltanto a quella degli altri"²⁷. Ne deriva il tema, anche pedagogico, del rapporto con la propria interiorità, con la propria vita mentale, che legittima il campo dell'educazione introspettiva, che è anche educazione alla realtà tramite un atto di creatività "intesa come capacità di andare al di là del dato, di trasformarlo dandogli significazioni sempre diverse così da "inventare" non già la realtà in quanto tale, ma gli infiniti "come" di questa stessa realtà"²⁸.

Dentro una tale cornice, che ispira questo lavoro, è possibile collocare pedagogicamente la poesia come una manifestazione particolare di trascendenza della coscienza intenzionale, una forma attraverso cui il soggetto fa esperienza del mondo collocandosi radicalmente nella propria interiorità e nel linguaggio. La poesia è una manifestazione del processo attraverso cui il soggetto dà forma alla propria coscienza, aprendosi verso la propria interiorità e nello stesso tempo verso le porzioni di mondo che risuonano in essa. Immerso nel flusso nel pensiero, il soggetto si colloca nel linguaggio (linguaggio che, come abbiamo visto, è connotato storicamente e culturalmente), per costruire una forma che cerca come "sua propria" come "originale", nel molteplice senso di questo termine, cioè "autentica e singolare".

Il legame con il suono, qualità essenziale del linguaggio poetico, che non viene meno nemmeno nelle più ardite forme contemporanee, ci indica che questa ricerca di "originalità" è anche apertura verso una "fonte originaria", il luogo da cui ha origine la parola (e per certi versi la coscienza), cioè il suono della voce e più in generale il risuonare della propria interiorità con le cose, con la vita e con il flusso di pensiero.

A questo va aggiunto che, se da un lato la poesia appare come una delle attività più intime e egotiche, manifestazione estetica dell'interiorità di un soggetto, nella sua materialità linguistica, inevitabilmente storica e culturale, è aperta verso (fenomenologicamente potremmo dire "intenziona") la dimensione sociale, che si rivela nella produzione di alta qualità, dove la grande capacità di un poeta è in grado di fare entrare in risonanza la propria interiorità con quella delle diverse singolarità che si avvicinano e ammirano la sua opera.

Pedagogicamente la poesia assume così un doppio interesse: sia per il suo statuto di processo che cerca tramite il linguaggio di dare una forma al flusso di pensiero mantenendosi in un contatto autentico con l'interiorità, sia per la capacità delle produzioni di qualità (ma anche di produzioni minori contestualizzate come vedremo) di sintonizzarsi, risvegliare, sensibilizzare, risuonare con le altrui interiorità, e creare un ponte empatico, che si fa anche sensibilità collettiva.

²⁵ Bertolini, *Pedagogia fenomenologica*, Op. cit., p. 133.

²⁶ *Idem*, p. 135.

²⁷ Demetrio D., *L'educazione interiore: introduzione alla pedagogia introspettiva*, Milano, La nuova Italia, 2001. p. 23

²⁸ Bertolini P., *Pedagogia fenomenologica*, Op. cit., p. 185.

Uomo tabù
 dolce muraglia dell'impossibile
 contro di te si accanirono
 i miei pugni
 fino alla più calda resa
 "papà" sussurravano i piccolo pioppi
 lungo la strada che conduce al villaggio

Marina Corona

2. La svolta narrativa e biografica nell'educazione degli adulti

L'approfondimento della poesia, quale ambito di educazione in età adulta, richiede un confronto con il dibattito che gli studi sull'educazione degli adulti hanno recentemente sviluppato sui temi della narrazione, così come dell'autobiografia.

Di seguito proveremo a ricostruire alcune delle principali ragioni per le quali le pratiche narrative e biografiche sono oggetto d'interesse negli studi educativi, sintetizzando i concetti essenziali del panorama dell'educazione degli adulti.

L'obiettivo è tratteggiare un paesaggio – certo non esaustivo nei dettagli, ma completo per i tratti concettuali apicali²⁹ – di quello che, in anni relativamente recenti, è diventato un ampio e dinamico campo d'indagine e di pratiche, caratterizzato da continui filoni di approfondimento e di possibilità di applicazione, all'interno del quale si è sviluppato anche un prezioso dialogo con il mondo della letteratura, delle arti e più in generale con le discipline umaniste.

Data la mole dei lavori, ci soffermeremo su quei contributi che riteniamo più fecondi per la riflessione che andiamo svolgendo sulla poesia, senza disdegnare però i lavori rappresentativi da cui possiamo ricavare un interesse teoretico o applicativo in senso ampio.

Società dell'incertezza e riflessività

Esiste una sostanziale sintonia fra vari autori nel presentare le questioni cruciali con cui si confronta la vita delle donne e degli uomini contemporanei e nel descrivere il quadro "macro", e le conseguenti relazioni con il "micro", entro il quale collocare le scelte che accompagnano le produzioni teoretiche e applicative in materia di narrazione e biografia³⁰.

Gli studi convergono nel collocare sullo sfondo di quella che è stata definita la "svolta biografica" nell'educazione degli adulti³¹ le complesse trasformazioni della condizione adulta in corso nelle società contemporanee.

L'adulto è esposto a un processo di dissoluzione delle strutture comunitarie classiche, dei condizionamenti sociali e fra i generi, degli orientamenti intergenerazionali e, più in generale, delle relazioni e dei riferimenti identitari³².

Nella "società post tradizionale"³³ la suddivisione della vita in cicli acquista sempre meno senso³⁴. La domanda "come devo vivere", non è più orientata da istituzioni sociali stabili e si traduce in

²⁹ Nell'esposizione ci limiteremo alla presentazione di elementi paradigmatici e consolidati, senza entrare nel merito di approfondimenti e comparazioni, operazione che, nell'economia generale, esulerebbe dai limiti della dissertazione.

³⁰ Una sintonia che si palesa anche nei costanti riferimenti ai saggi di studi sociali, fra i quali Baumann, Giddens, Beck, Sennet, Bourdieu, per citarne solo alcuni che ricorrono, nelle argomentazioni sulle problematiche contemporanee, in studi sull'educazione degli adulti differenti per ambito nazionale e approccio.

³¹ West L. et al. "Introduction", in, West L. et al., *Using Biographical and Life-history Approaches in the Study of Adult and Lifelong Learning: perspectives from across Europe*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2007, pp. 12 e sgg.

³² Alheit et al., *The Biographical Approach in European Adult Education*, Wien Verband Wiener Volksbildung, 1995, p. 17.

costanti interrogativi quotidiani: Come devo comportarmi? Cosa devo indossare? Cosa devo mangiare? Domande dalle risposte incerte e mutevoli che devono trovare risposta giorno dopo giorno. L'identità diventa allora un progetto riflessivo di costruzione costante di una traiettoria esistenziale.

La vita diviene pertanto un costante esercizio di regolazioni. Gaston Pineau parla delle storie di vita come di un'“arte formatrice dell'esistenza”³⁵, sfondo concettuale entro il quale collocare le metodiche di ricerca che delle storie di vita fanno uso. Linden West e altri autori notano come la capacità di comporre una biografia e di sviluppare riflessività sia una necessità per la sopravvivenza in culture sempre più individualizzate, paradossali, in continuo mutamento, esposte al rischio³⁶.

Di società del “rischio e dell'incertezza” parla anche Micaela Castiglioni. “Flessibilità, precarietà, fragilità, vulnerabilità”³⁷ sono le categorie della società post-capitalista con cui si confronta ogni disciplina che si occupa di vita adulta. L'avvento della modernità produce ritmi frenetici e frammentati così come spazi asettici in cui si cercano, a fatica, tempi e luoghi significativi per le relazioni familiari, lavorative e amicali; sembra perduto “il tempo della sedimentazione e rielaborazione di ciò che ci accade e ci circonda, così come il tempo capace di ospitare progetti”³⁸. Alle relazioni solide e caratterizzate da reciproca responsabilità, tendono a subentrare legami – sia affettivi che lavorativi – dominati dal consumismo e dallo strumentalismo.

Per Alberici gli uomini e le donne si confrontano quotidianamente con le trasformazioni delle condizioni di lavoro e di vita, influenzati dai processi di mondializzazione economici, scientifici e tecnologici³⁹, ne deriva la necessità che individui e società assumano, come base di ogni strategia di sviluppo culturale, socioeconomico e di realizzazione individuale “la riflessività e le potenzialità apprenditive degli esseri umani”⁴⁰.

Dato che la riflessività diventa una caratteristica intrinseca delle società – nota altrove sempre Alberici – gli individui non possono più avvalersi degli “*habitus*”⁴¹ convenzionali e avvertono “un bisogno costante di conoscenze e competenze per affrontare l'inedito”⁴².

Per Beck e Giddens siamo continuamente confrontati con il dilemma su quali conoscenze continuo in una società che costantemente cambia⁴³. La capacità emotiva e intellettuale di imparare a essere aperti a nuove e diverse esperienze è, di conseguenza, essenziale per sopravvivere alle fratture, laddove i copioni economici, familiari, sociali, professionali vengono meno.

Entro un tale scenario, si sono fatti strada i concetti di “società della conoscenza”, così come di “apprendimento lungo tutta l'arco della vita” (*Lifelong Learning*). Concetti che implicano la

³³ Nel senso che Anthony Giddens dà al concetto. Si veda, Giddens A., “Vivere in una società post-tradizionale”, in, Beck U., Giddens A., Lash S., *Modernizzazione riflessiva: politica, tradizione ed estetica nell'ordine sociale della modernità*, (1994), Trieste, Asterios, 1999.

³⁴ Si veda, Saraceno C., *Età e corso della vita*, Bologna, Il Mulino, 1986.

³⁵ Si veda, Pineau G., *Produire sa vie: autoformation et autobiographie*, Éditions Saint-Martin, Montréal Edilig, Paris, 1983; Pineau G., “Histoire de vie et formation de soi au cours de l'existence”, *Sociétés* 4 (n°118), 2012, p. 39-47.

³⁶ West L. et al, “Biographical Approaches and their Development in National Contexts”, in, West L. et al., *Using Biographical and Life-history Approaches in the Study of Adult and Lifelong Learning*, Op. cit., p 18.

³⁷ Castiglioni M., (a cura di), *L'educazione degli adulti tra crisi e ricerca di senso*, Milano, Unicopli, 2011, p. 21.

³⁸ *Idem*, p. 122.

³⁹ Alberici A., “Educazione degli adulti nella prospettiva dell'apprendimento permanente”, in, Castiglioni M., (a cura di), *L'educazione degli adulti tra crisi e ricerca di senso*, Op. cit., p. 46.

⁴⁰ *Idem*, p. 52.

⁴¹ In riferimento alla teorizzazione del concetto proposta da Bourdieu. Si veda, Bourdieu P., *Il senso pratico*, (1980), Roma: Armando, 2005; Bourdieu P., *Ragioni pratiche*, (1994), Bologna, Il Mulino, 2009.

⁴² Alberici A., “Prospettive epistemologiche: Soggetti, Apprendimento, Competenze”, in, Demetrio, D., Alberici, A., *Istituzioni di educazione degli adulti*, Milano, Guerini scientifica, 2002, p.161.

⁴³ Si veda, Beck *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997; Giddens A., *Modernity and self-identity*, Cambridge, Polity Press, 1991; Giddens A., *Runaway world*, London, Profile Books, 1999.

constatazione che i luoghi dell'educazione formale non sono più sufficienti (e spesso neppure più in grado, poiché anche le organizzazioni sono esposte, come gli individui, alla logica dell'incertezza) a garantire i saperi necessari per fronteggiare le incessanti e imprevedute trasformazioni nei vari ambiti di vita (lavorativi, culturali, affettivi...). Tali concetti presuppongono anche la consapevolezza che conversazioni private, comunicazioni informali, incontri casuali possono spesso produrre più cambiamento negli adulti che processi di apprendimento perfettamente organizzati. Una ragione – sostiene Alheit⁴⁴ – è che la struttura di fondo di queste comunicazioni è di tipo narrativo.

L'apprendimento permanente

L'attenzione verso la società della conoscenza, così come verso l'età adulta come luogo di formazione diffusa e costante, è stata confermata dal *Memorandum sull'istruzione e la formazione permanente 2000* della Commissione Europea. Due sono le ragioni esposte nel *Memorandum* per motivare l'urgenza della messa in pratica della "Formazione lungo tutto l'arco della vita":

- in Europa è in atto una rapida evoluzione verso una società ed un'economia basate sulla conoscenza. Oggi più che mai, l'accesso ad informazioni e conoscenze aggiornate, nonché la volontà e la capacità di sfruttare tali risorse in maniera intelligente a fini personali o nell'interesse della collettività, costituiscono fattori cruciali per rafforzare la competitività dell'Europa e migliorare le capacità d'inserimento professionali e di adattamento della sua manodopera;
- gli europei di oggi vivono in un mondo sociale e politico complesso. Oggi più che mai, il singolo desidera essere l'artefice della propria vita, e mai come ora deve contribuire attivamente alla società e imparare ad accettare la diversità culturale, etnica e linguistica. L'istruzione, nel senso più ampio del termine, rappresenta il requisito essenziale per comprendere tali sfide ed imparare ad affrontarle.⁴⁵

Ragioni che possono certamente essere oggetto di critica, data l'impostazione che vede l'apprendimento e l'istruzione ancora in primo luogo strumentali ai processi di "adattamento della manodopera" e alla "competitività" economica⁴⁶; testimoniano comunque la consapevolezza della posta educativa in gioco. L'istruzione amplia i suoi campi di significatività, azione e temporalità per diventare un "requisito essenziale" per affrontare le sfide di "un mondo sociale e politico complesso".

L'apprendimento viene allora distinto in categorie diversificate che ne decretano l'esistenza nelle molteplici trame della vita:

- **L'apprendimento formale** che si svolge negli istituti d'istruzione e di formazione e porta all'ottenimento di diplomi e di qualifiche riconosciute;
- **L'apprendimento non formale** che si svolge al di fuori delle principali strutture d'istruzione e di formazione e, di solito, non porta a certificati ufficiali. L'apprendimento non formale è dispensato sul luogo di lavoro o nel quadro di attività di organizzazioni o gruppi della società civile (associazioni giovanili, sindacati o partiti politici). Può essere fornito anche da organizzazioni o servizi istituiti a complemento dei sistemi formali (quali corsi d'istruzione artistica, musicale e sportiva o corsi privati per la preparazione degli esami);
- **L'apprendimento informale** è il corollario naturale della vita quotidiana. Contrariamente all'apprendimento formale e non formale, esso non è necessariamente intenzionale e può pertanto non essere riconosciuto, a volte dallo stesso interessato, come apporto alle sue conoscenze e competenze⁴⁷

⁴⁴ Alheit et al., *The Biographical Approach in European Adult Education*, Op. cit., p. 69.

⁴⁵ Commissione delle comunità europee, *Memorandum sull'istruzione e la formazione permanente*. Bruxell, 2001, p. 5.

⁴⁶ Per una disamina critica, si veda, Alheit P., Dausian B., "Lifelong Learning and Biography: A Competitive Dynamic Between the Macro- and the Micro Level of Education" in, West L. et al., *Using Biographical and Life-history Approaches in the Study of Adult and Lifelong Learning*, Op. cit., pp. 58 e sgg.

⁴⁷ Commissione delle comunità europee, *Memorandum*, Op. cit., p. 9.

Tale suddivisione andrebbe sottoposta ad attenta analisi critica. Ci sembra problematico definire “informale” quello che lo stesso memorandum riconosce come “il corollario naturale della vita” e che più avanti riconosce essere “la prima forma di apprendimento”⁴⁸ su cui si fondano i restanti due.

Alcuni autori a tal proposito preferiscono distinguere fra “formale, informale, imprevisto e intimo”⁴⁹ offrendo una diversa e – a nostro parere più utile – immagine della qualità degli apprendimenti in gioco.

Anche l'esempio riportato nel *Memorandum*, e cioè “Il fatto che la tecnologia informatica sia entrata prima nelle famiglie che nelle scuole conferma l'importanza dell'apprendimento informale”⁵⁰, ci sembra essere viziato da vecchie logiche funzionaliste. Significativa è in ogni caso la consapevolezza del *Memorandum* che l'apprendimento “corollario naturale della vita quotidiana” rischia di “essere trascurato”⁵¹, seppur rappresenti “una riserva considerevole di sapere e potrebbe costituire un'importante fonte d'innovazione nei metodi d'insegnamento e di apprendimento.”⁵².

Racconto di sé e vita adulta

La consapevolezza del fatto che ognuno è “portatore di saperi” e che ogni occasione di vita può essere occasione di apprendimento (informale, incidentale o intimo, che dir si voglia) non riguarda solo il settore dell'educazione degli adulti ma investe in maniera più generale l'educazione e il mondo della formazione nei suoi vari ambiti; ma è con l'adulto che tale consapevolezza si fa paradigma critico, riferimento imprescindibile di ogni azione educativa o di ricerca sull'educazione.

Muovendo da questi presupposti, l'educazione degli adulti supera l'aspetto funzionale; ogni ambito della vita adulta, ogni pratica, ogni cambiamento, ogni scelta può, con il coinvolgimento attivo del soggetto, essere oggetto d'indagine sui processi educativi.

L'adulto quale portatore di una propria storia e propri saperi, con i quali si confronta costantemente, a partire dai quali definisce e ridefinisce il senso delle esperienze e degli accadimenti che si sviluppano nel tempo, ivi comprese le esperienze di apprendimento e acquisizione di nuove competenze, è fondamento di un fecondissimo filone di studi e di pratiche educative.

In questo scenario la stessa la professione dell'educatore degli adulti diventa più complessa ed è portata ad ampliarsi. Nota Pierre Domenicé che gli ambiti in cui adulti aiutano altri adulti ad acquisire strumenti, in cui è in gioco la possibilità di costruire e ricostruire la propria storia, includono il lavoro con la marginalità, i gruppi di apprendimento, il counseling, la gestione delle risorse umane, ma comprendono anche salute, religione, tempo libero, attività culturali, apprendimenti linguistici, interventi sociali, nutrizionisti, fino a comprendere la riconfigurazione delle tradizioni spirituali e dei valori etici così come i paradigmi di cittadinanza legati alla migrazione. Ambiti che si vanno moltiplicando e che vedono gli educatori degli adulti sempre più necessari⁵³.

In una società dove ognuno è chiamato ad assumere sempre più responsabilità personali, la capacità di educare se stessi diventa un'abilità chiave⁵⁴.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ West et al. “Biographical and Life History Approaches: Commonalities and Differences in the Study of Adult and Lifelong Learning”, in, West L. et al., *Using Biographical and Life-history Approaches in the Study of Adult and Lifelong Learning*, Op. cit., p. 279.

⁵⁰ Commissione delle comunità europee, *Memorandum*, Op. cit., p. 9.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Domenicé P., “Les formateurs d'adultes doivent-ils obtenir une certification pour être autorisés à pratiquer l'histoire de vie en formation?”, in, West L. et al., *Using Biographical and Life-history Approaches in the Study of Adult and Lifelong Learning*, Op. cit., pp. 241-252.

⁵⁴ *Idem*, p. 248.

Si fa così forza l'idea di educazione come “conversazione autobiografica”⁵⁵; dialogo endofasico continuo, nei confronti del quale agiscono gli eventi della vita, e con cui interferiscono le intenzioni messe in campo dai vari dispositivi educativi e dalla schiera di educatori (formali, non formali, informali, incidentali, intimi). Una comunicazione che si svolge nei vari livelli di consapevolezza e inconsapevolezza della mente, che si rende esplicitamente manifesta al soggetto in momenti di espressione e produzione, con particolare efficacia nella narrazione e nella scrittura di sé.

L'attenzione verso il tema della narrazione corre parallelamente all'emergere di quella che possiamo definire la “svolta autobiografica” nelle scienze dell'educazione degli adulti.

Un tema che prende vigore negli studi sociali e si diffonde in quelli dell'educazione in età adulta, innestandosi in un fecondo scambio interdisciplinare e epistemologico a partire dagli anni '70 – con particolare riferimento ai temi della migrazione e dell'alfabetizzazione – grazie anche alla diffusione in questi ambiti dei metodi di ricerca e di intervento legati alle storie di vita⁵⁶.

Per Alheit l'approccio biografico è una via di apprendimento caratterizzata da un certo grado di scetticismo verso il paradigma “terapeutico” nell'educazione degli adulti, paradigma proveniente da logiche di *counselling*, di assistenza e di sostegno⁵⁷. Inoltre è mosso dalla fiducia nelle competenze quotidiane degli individui impegnati a organizzare le loro biografie confrontate con le trasformazioni della modernizzazione.

I processi di apprendimento all'interno delle transizioni offrono all'educazione degli adulti una nuova prospettiva. I processi di transizione sono *abduktiv*, nel senso che Peirce dà a questo concetto⁵⁸. Nell'inferenza abduktiva (dal latino *abducere*: allontanare) il pensiero compie un percorso imprevisto, si allontana dal tragitto lineare, combina elementi che il pensiero non aveva in precedenza collegato, si muove nell'incertezza e formula un'ipotesi “senza alcuna assicurazione positiva che essa risulterà valida né in un determinato caso né solitamente. La sua giustificazione è che essa è l'unica possibile speranza di regolare razionalmente la nostra condotta futura”⁵⁹.

La stessa nozione di formazione implica l'idea di transizione e fluttuazione: esistono infatti nella vita momenti che ci fanno crescere e cambiare e momenti di stabilizzazione. Implica anche le idee di scelta e di decisione, di spostamento fra quanto i confini e i vincoli ci impongono e quanto i nostri desideri chiedono; vincoli e desideri che sono caratterizzati anch'essi dal mutamento.

La nostra biografia contiene un considerevole potenziale di “vita non vissuta”⁶⁰. Lo scopo del lavoro autobiografico non è cercare le “vite non vissute”, ma trovare un sostituto vitale, con un senso esistenziale, per vite che rischiano di non essere vissute⁶¹.

Il paradigma biografico e narrativo è certamente innovativo, ma fa appello e si ricollega a un'antica e nobilissima tradizione, originata nella cultura classica e umanista. Nota Demetrio:

Le “ragioni” del racconto e l'inevitabile connubio tra psicanalisi, lezione strutturalista, esistenzialismo fenomenologico e, a questo punto, anche critica letteraria, hanno oggi finalmente restituito ogni discorso attinente la formazione alle sue origini. Narrative e pedagogiche insieme⁶².

Categorie centrali sono quelle di “interiorità” e “autoriflessione”, con le implicazioni che queste comportano; con la consapevolezza che il pensiero si svolge in piani diversi di coscienza, di flusso

⁵⁵ Demetrio D., *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Milano, Raffaello Cortina, 1996.

⁵⁶ Sulla “svolta biografica” nelle scienze sociali si veda, Chamberlayne P., Bornat J., & Wengraf, T., (Eds) *The Turn to Biographical Methods in Social Sciences*, London: Routledge, (sd); Ferrarotti F., *Storia e storie di vita*, Roma, Laterza, 1981; Macioti M., (a cura di), *Biografia, storia e società: L'uso delle storie di vita nelle scienze sociali*, Napoli, Liguori, 1985.

⁵⁷ Alheit et al., *The Biographical Approach in European Adult Education*, Op. cit., p. 60.

⁵⁸ Peirce C. S., “Grammatica Speculativa”, (1903) § 2.270, in, *Opere*, Milano, Bompiani, 2003.

⁵⁹ *Idem*, p. 162.

⁶⁰ Alheit et al., *The Biographical Approach in European Adult Education*, Op. cit., p. 64.

⁶¹ *Idem*, p. 67.

⁶² Demetrio D., “Il dilagare dell'eccezione. Vita adulta e desiderio di trame”, in, Demetrio, D., Alberici, A. *Istituzioni di educazione degli adulti*, Op. cit. p. 2.

del pensiero, di relazione fra realtà del vissuto individuale e realtà esterna e sociale, di autenticità–inautenticità. Categorie complesse che portano alla valorizzazione e all'approfondimento euristico del concetto di “memoria”, alla rivalutazione pedagogica del fenomeno del “ricordo”, e alla centralità del concetto di “temporalità”, che vede costantemente implicati nel presente il passato e il futuro, secondo la nota visione agostiniana⁶³, diventata poi centrale nella riflessione fenomenologica⁶⁴.

Pur tenendo in attenta considerazione le molteplici forme espressive (visive, musicali, plastiche, corporee...) attraverso le quali la soggettività può narrarsi, “manifestare se stessa nel mondo” e innescare un processo riflessivo, denso di conseguenze pedagogiche, la scrittura è uno strumento privilegiato per il processo pedagogico in età adulta.

Il testo autobiografico ha un particolare carattere ermeneutico: il soggetto si sdoppia, si fa osservatore e nello stesso tempo dinamico protagonista, si fa “occhio che guarda, ordina, interpreta”, ma anche “materiale complesso, sfuggente, anche confuso, sottoposto all'azione di questo sguardo”⁶⁵.

Christine Josso ritiene che nella formazione attraverso le storie di vita siano implicati quattro principali apprendimenti: *la distanziamento, l'implicazione, la responsabilizzazione, l'intersoggettività*⁶⁶.

Scrivere è un processo del darsi forma. È *Bildung*, formazione di sé, che apre possibilità alla consapevolezza, all'autonomia personale, alla molteplicità e ricchezza dei significati e della vita, alla cura e alla ri-costruzione di sé⁶⁷. Il racconto di sé – certamente anche orale, ma in particolare se scritto – è una “pratica di rispecchiamento auto-referenziale: una rivisitazione alla moviola, specie se indotta da un interlocutore, dei passaggi salienti del proprio esistere”⁶⁸. L'autobiografia, come detto, nel suo farsi dispositivo formativo⁶⁹ fa appello a un genere con una solida tradizione, che si lega alla storia più generale della coscienza e conoscenza di sé⁷⁰. Un genere narrativo composto da opere emblematiche – come le *Confessioni* di Agostino Aurelio, i *Saggi* di Montaigne, gli scritti autobiografici di Rousseau – che diventa oggetto di riscoperta e valorizzazione da parte delle scienze dell'educazione⁷¹.

Il racconto della propria vita appartiene all'esercizio della coscienza etica e religiosa, acquisisce col tempo consapevolezza letteraria⁷², parallelamente all'affermarsi della soggettività individuale e della sua volontà di emancipazione: dagli assolutismi, dalle credenze superstiziose, dai moralismi. L'Ottocento consacra questo genere letterario. Il secolo si apre con la poderosa costruzione kantiana della *Critica della ragion pratica*, in cui si mostra come l'individuo possieda un'autonomia e indiscutibile

⁶³ “Quello che ora è limpido e chiaro è questo: né il futuro né il passato esistono; e quindi non si può propriamente dire: i tempi sono tre: passato, presente e futuro. Forse sarebbe più proprio dire: i tempi sono tre: il presente del passato, il presente del presente, il presente del futuro. Essi sono tutti e tre nell'anima, ma altrove non li vedo. Il presente del passato è la memoria; il presente del presente è la visione; il presente del futuro è l'attesa.” Agostino Aurelio, *Le confessioni*, Libro 11, Cap. XX, Capo Ventesimo.

⁶⁴ Si vedano le lezioni di Husserl, in, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, (1905), Milano Franco Angeli, 1998.

⁶⁵ Cambi F., *L'autobiografia come metodo formativo*, Roma, Laterza, 2005, p. 22.

⁶⁶ Josso. C, “L'histoire de vie dans un dispositif de recherche-formation: une méditation pour la connaissance de la subjectivité”, in, Alheit et. al., *The Biographical Approach in European Adult Education*, Op. cit., pp.75 e sgg.

⁶⁷ Si veda, Castiglioni M., *Fenomenologia e scrittura di sé*, Milano, Guerini scientifica, 2008, pp. 127 e sgg.

⁶⁸ Demetrio D., *Micropedagogia: La ricerca qualitativa in educazione*, Op. cit., p.197.

⁶⁹ Sul concetto di dispositivo educativo si veda, Riccardo Massa, *La clinica della formazione: un'esperienza di ricerca*, Milano, Franco Angeli, 1992.

⁷⁰ Si veda a questo proposito l'imponente lavoro in otto volumi che prende le mosse dall'antico Egitto di Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1976.

⁷¹ Si vedano, Cambi F., *L'autobiografia come metodo formativo*, Op. cit.; Demetrio D., *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Op. cit.

⁷² Si vedano, Guglielminetti, M., *Memoria e scrittura: l'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977; Pizzorusso A., *Ai margini dell'autobiografia: studi francesi*, Bologna, Il Mulino, 1986; Unali, L., *Descrizione di sé: studio sulla scrittura autobiografica del '700*, Roma, Lucarini, 1979.

legge morale universale, posta nella propria interiorità, grazie alla quale può, a ragione, reclamare e esercitare il proprio autogoverno.

Sotto la guida della filosofia dei Lumi, il diario e la riflessione autobiografica – ispirata dal libero pensiero come dal pensiero libertino – consentono sguardi disvelatori sulle tradizioni, le abitudini e i costumi, che sono oggetto di analisi critica. L'autobiografia prende forza con l'ascesa della classe sociale della borghesia, attraverso il romanzo autobiografico il soggetto si percepisce in un movimento di evoluzione personale e progresso generale.

Un genere letterario che diventerà sempre più inquieto con il Romanticismo, con l'irruzione degli affetti, delle appartenenze patriottico-nazionali, delle tensioni metafisiche. Rousseau è riconosciuto da Lejeune come il passaggio emblematico in direzione dell'inquietudine autobiografica contemporanea⁷³. Con Rousseau, l'autobiografia rivolge una maggiore attenzione al tema del ricordo intimo, apre alle contraddizioni delle diverse parti di sé, connette l'adulto con il fanciullo, il peccatore con il giudice, il presente col passato e il futuro, il singolare con l'universale, senza però mai pervenire a una completa riconciliazione⁷⁴.

Inquietudine e consapevolezza delle contraddizioni della realtà umana che diventano dramma nel Novecento, dove la centralità e la stessa autonomia del soggetto sono messe in questione. Sul finire dell'Ottocento la teoria darwiniana dell'evoluzione ha detronizzato il soggetto da qualsiasi pretesa di centralità nell'universo, lo ha collocato in un rapporto profondo con il regno animale e con l'istintualità della specie. Il soggetto non è più padrone neppure in casa propria, cioè nella propria mente. La scoperta freudiana dell'inconscio mostra che l'uomo è “pensato da un pensiero” in rapporto diretto con il mondo degli istinti. La coscienza, che nel sistema kantiano doveva assumere a pieno titolo la guida della personalità, appare nella sua ambiguità, messa in scacco dalla sofferenza, dall'angoscia, dai desideri e dalle rimozioni che traspaiono nel linguaggio e nel racconto di sé. Le teorie di coloro a cui Ricœur ha dato l'appellativo di “maestri del sospetto” – Marx, Freud e Nietzsche –⁷⁵, mettono il soggetto in questione. La sua identità è possibile solo come identità “aperta”: il soggetto “si fa solo nella narrazione: in quel dialogo con il proprio vissuto, che lo riesamina, lo interpreta, lo ri-orienta”⁷⁶.

Narrazione e ricerca

Abbiamo accennato più sopra al fatto che la svolta biografica e narrativa nell'educazione degli adulti è stata sostenuta da un intenso e fecondo dibattito interdisciplinare e epistemologico che ne ha avvalorato la dimensione formativa e ne ha accompagnato l'evoluzione euristica e teoretica. Un'evoluzione che corre parallela all'affermarsi più generale dei metodi qualitativi: la fine del predominio dei paradigmi quantitativo-induttivistici nelle scienze sociali e dell'educazione fa da sfondo all'applicazione euristica delle pratiche narrative nelle metodologie di ricerca.

Si è venuto così a creare uno spazio interdisciplinare rilevante, in base anche al fatto che gli approcci biografici tendono a “sfidare se non a confondere, i convenzionali limiti accademici”⁷⁷, superano le singoli cornici disciplinari e reclamano di conoscere in un senso sempre più inclusivo.

La ricerca in educazione degli adulti è relativamente giovane⁷⁸, ha risentito di un'impostazione iniziale fortemente orientata a mettere un luce i bisogni formativi a partire da concezioni dell'adulto

⁷³ Lejeune P., *Il patto autobiografico*, (1975), Bologna, Il Mulino, 1986.

⁷⁴ Si veda, Cambi F., *L'autobiografia come metodo formativo*, Op. cit.

⁷⁵ Si veda, Ricœur P., *Dell'interpretazione: Saggio su Freud*, (1965), Il Saggiatore, Milano, 1967.

⁷⁶ Cambi F., *L'autobiografia come metodo formativo*, Op. cit. p. 81.

⁷⁷ West L., “Introduction”, in, West L. et. al. *Using Biographical and Life-history Approaches in the Study of Adult and Lifelong Learning*, Op. cit. p.7.

⁷⁸ Si veda, Pineau G., “Pour une recherche-formation en éducation permanente en réseaux”, *Education Permanente: Revue internationale de référence en formation des adultes*, n°80, pp. 147-158, 1985.

caratterizzate prevalentemente da deprivazioni e richieste urgenti⁷⁹. Ha potuto però beneficiare del dibattito più generale delle scienze umane e sociali, ampliando in anni recenti i propri orizzonti teorici, metodologici ed euristici in dialogo con approcci di ricerca clinici ed etnologici, che all'adulto comunque si rivolgono con intenti sia descrittivi che trasformativi, prendendo in considerazioni apparentemente altri bisogni rispetto a quelli formativi (affettivi, curativi, sociali, comunicativi...), ma che implicano inevitabilmente processi di tipo educativo

Convergono, verso la dimensione narrativa e biografica, percorsi speculativi diversi che danno vita a un panorama vivace e multiforme, nel quale possiamo scorgere gli approcci maieutici di emancipazione sociale, la sociologia comprensiva e le microsociologie, le riflessioni delle filosofie fenomenologiche, esistenzialiste, ermeneutiche e della complessità, gli studi psicanalitici, le psicologie biosistemiche e culturali, le discipline della letteratura e dell'espressione artistica, la teoria critica: l'interazionalismo simbolico e le etnometodologie, le epistemologie post-moderne e post-positiviste, il pensiero decostruttivista e molti altri approcci che si intrecciano con le riflessioni sul tema dell'autocoscienza dei movimenti femministi e della diversità, come pure con i dibattiti antropologici sullo sguardo che il ricercatore deve portare su di sé mentre incontra il campo culturale oggetto del suo studio.

È venuto così maturando un discorso epistemologico più complesso sull'età adulta e sulla sua formazione, capace di prendere in considerazione elementi esistenziali che attraversano la formazione istituzionale e, al tempo stesso, temi educativi che sono implicati nella dimensione esistenziale.

In sintonia con la messa in questione delle nozioni di qualitativo e quantitativo nella ricerca in educazione⁸⁰, prende forza un'epistemologia che fa propria l'idea di conoscenza come incontro di un soggetto con un oggetto che è anche e soprattutto soggetto.

Accanto alle procedure *nomotetiche* che mirano a leggi generali attraverso la rappresentazione della realtà in termini statistici, tentando di “stabilire le caratteristiche medie delle situazioni e dei comportamenti individuali”⁸¹, si fanno strada anche nelle scienze dell'educazione logiche di ricerca *ideografiche*, di ispirazione storiografica e antropologica, che intendono “recuperare l'irriducibile originalità dei singoli individui e delle singole situazioni” per ricercare spiegazioni “fin qui trascurate”⁸².

La ricerca educativa assume metodi dalle caratteristiche “cliniche”, basati su riferimenti a realtà concrete e individuali e su continui approfondimenti dell'esperienza soggettiva e affettiva. Per Massa la ricerca deve mettere a punto “disegni rigorosi di indagine qualitativa e di operatività clinica, basati sulla relazione intersoggettiva e sul riferimento prioritario al linguaggio”⁸³.

Demetrio invita la ricerca educativa a superare ogni sperimentalismo di matrice positivista e a confrontarsi con “indirizzi di ricerca empirica riconducibili alla fenomenologia, alla psicologia clinica e costruttivista e all'approccio sistemico.”⁸⁴. La sua proposta euristica, sintetizzata nel concetto di *micropedagogia*, mira a interventi formativi che includano “da parte dell'attore ricercatore, un'attenzione per la progressiva scoperta delle componenti in gioco, delle loro connessioni, delle regole che sottendono e dei punti di vista dei soggetti che ad essa partecipano.”⁸⁵. Il “dato” è riassorbito nel “mondo della vita”, secondo la prospettiva husserliana e “si rivelerà quindi

⁷⁹ Si veda, Demetrio D., “La ricerca in educazione degli adulti”, in, Demetrio D., Alberici A., *Istituzioni di educazione degli adulti*, Op. cit., p. 21.

⁸⁰ Landsheere G., *La ricerca sperimentale nell'educazione*, (1975), Teramo, Giunti & Lisciani, 1985, p. 24.

⁸¹ Mantovani S., Kanizsa S., *La ricerca sul campo in educazione: i metodi qualitativi*, Milano, Mondadori, 1998, p. 27.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Massa R., *La clinica della formazione: un'esperienza di ricerca*, Op. cit., p. 27.

⁸⁴ Demetrio D., *Micropedagogia*, Op. cit., p. XXI.

⁸⁵ *Ibidem*.

opportuno, apportatore di significati, fra l'altro, in termini di ri-regolazione (pratica) del micro mondo.”⁸⁶.

L'approccio qualitativo non è una novità in educazione. Nota a questo proposito Susanna Mantovani che già Claparède nel fondare l'*Istituto Jean Jacques Rousseau* di Ginevra nel 1922, mostra diffidenza verso la quantificazione e abbozza tecniche di rilevazione di tipo qualitativo che saranno riprese da Piaget nelle sue considerazioni sul metodo clinico⁸⁷. Anche gli approcci biografici sono da lungo tempo presenti nelle scienze umane e sociali (pensiamo alla psicologia dinamica o alla fenomenologia), ma sono ora diventati un aspetto imprescindibile grazie anche allo sviluppo di metodi di raccolta qualitativi e di tecniche d'intervista autobiografiche o narrative⁸⁸.

Nonostante ci sia stata un'esplosione di lavori autobiografici negli ultimi decenni⁸⁹, per Nod Miller non è corretto parlare di un "svolta biografica" nelle scienze sociali e dell'educazione come un fenomeno esclusivo della post modernità⁹⁰. Miller ricorda a questo proposito i lavori di Thomas William Isacc, datati 1918, sulle vite degli immigrati polacchi⁹¹.

L'approccio biografico-narrativo dialoga con la pluralità degli studi qualitativi delle scienze sociali, che trovano fondamento in quello che viene definito come “paradigma interpretativo”⁹² riconoscibile dall'ontologia costruttivista e relativista (la conoscenza si rivolge ai significati attribuiti dagli individui, cioè a realtà multiple che variano fra individui, gruppi e culture), dall'epistemologia non-dualistica (interdipendenza fra ricercatore e oggetto dello studio, fra soggettività e oggettività) e da metodologie di indagine interattive (interazione empatica fra studioso e studiato, carattere induttivo e interpretativo). L'approccio qualitativo deve dirsi interpretativo poiché utilizza "il concetto di significato sia come carattere intenzionale e teleologico dell'azione, sia della determinatezza situazionale dell'interpretazione del significato"⁹³.

La caratteristica forse più evidente delle “tecniche qualitative” è la sostituzione dell'analisi “per variabili” con l'analisi “per casi”⁹⁴. I presupposti di questa prospettiva nelle scienze sociali sono già riconoscibili in Max Weber, allorché indirizza lo studio del fenomeno sociale e pone al centro “l'azione individuale dotata di senso”⁹⁵. L'intenzionalità dell'agire umano viene colta attraverso un atto di interpretazione razionale, racchiuso nel concetto di comprensione: “immedesimarsi nell'altro per capire”⁹⁶. Un concetto (*Verstehen*) che Weber riprende da Dilthey, ma depurato da qualsiasi tentazione psicologista.

Nel saggio di Weber *L'oggettività conoscitiva della scienza sociale e della politica sociale* del 1904, troviamo espresse alcune questioni chiave per la fondazione scientifica degli studi sociali che ne accompagneranno l'evoluzione. L'oggetto che il ricercatore sociale si trova di fronte è un oggetto particolare poiché legato dall'attribuzione di senso, caratteristica dell'uomo. Nota infatti Weber: “La

⁸⁶ *Idem*, pp. 43-44.

⁸⁷ Mantovani S., Kanizsa S., *La ricerca sul campo in educazione: i metodi qualitativi*, Op. cit., p. 10.

⁸⁸ West L., “Introduction”, in, West L. et al., *Using Biographical and Life-history Approaches in the Study of Adult and Lifelong Learning*, Op. cit., p. 11.

⁸⁹ Una quota rilevante di relazioni sull'educazione degli adulti - 15-20% - sono dedicate alle storie di vita, identità e interiorità. Si veda, Miller N., “Developing an auto/biographical imagination”, in, West L. et al., *Using Biographical and Life-history Approaches in the Study of Adult and Lifelong Learning*, Op. cit., p. 184.

⁹⁰ *Idem*, p. 171.

⁹¹ Si tratta di, Thomas W., Znaniecki, F., *Il contadino polacco in Europa e in America*, (1918), Milano, Edizioni di Comunità, 1968.

⁹² Corbetta P., *La ricerca sociale: metodologia e tecnica*, Vol I, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 19.

⁹³ Demetrio D., *Micropedagogia*, Op. cit., p. 38.

⁹⁴ Corbetta P., *La ricerca sociale: metodologia e tecnica*, Op. cit., Vol. I, p. 38.

⁹⁵ *Idem*, p. 37.

⁹⁶ *Idem*, p. 34.

‘cultura è una sezione finita dell'infinità priva di senso del divenire del mondo, alla quale è attribuito senso e significato dal punto di vista dell'uomo.’⁹⁷.

La componente soggettiva è dunque il perimetro dentro il quale si definisce la delimitazione dell'oggetto di studio, un elemento costitutivo; un “vincolo”, secondo il pensatore tedesco:

La conoscenza delle scienze della cultura nel nostro senso è vincolata a presupposti "soggettivi" in quanto essa si occupa soltanto di quegli elementi della realtà che hanno una relazione – per quanto indiretta – con i processi a cui attribuiamo un significato culturale⁹⁸.

La scienza sociale si rivolge alla "configurazione reale della vita sociale", composta da fenomeni "individuali" che ci interessano non nella loro caratteristica universale, ma nella loro particolarità⁹⁹.

Le scienze della natura mirano a individuare "leggi", tanto più valide quanto più universali. Diverso è l'atteggiamento delle scienze sociali.

[...] le leggi più generali, in quanto sono le più vuote di contenuto, sono invece di regola anche le più prive di valore. [...] Poiché quanto più estesa è la validità di un concetto di specie, cioè il suo ambito, tanto più esso ci distoglie dalla realtà concreta; per racchiudere l'elemento comune di tanti fenomeni, esso deve essere il più possibile astratto, e perciò povero di contenuto¹⁰⁰.

Il carattere qualitativo delle relazioni che legano fra loro gli oggetti dello studio sociale è ciò che fa la differenza con le discipline che indagano i loro oggetti sulla base delle relazioni matematiche.

Mentre per l'astronomia i corpi cosmici hanno interesse soltanto nelle loro relazioni quantitative, accessibili a un'esatta misurazione, per Weber è invece la configurazione qualitativa dei processi ciò che riguarda le scienze sociali¹⁰¹.

Una rilevante caratteristica, cui abbia già accennato, è la *focalizzazione sui soggetti invece che sulle variabili*. Non si producono frequenze e correlazioni, ma si *ricostruiscono delle storie*. Lo scopo è capire le manifestazioni nella loro individualità e al nesso causale è sostituito quello dell'esperienza vissuta, “il punto di partenza è rappresentato dall'individuo, non dalla variabile”¹⁰².

Dentro questo quadro teorico prende corpo la metodica dell'intervista narrativa, che rientra nella categoria delle interviste che si propongono di "entrare nell'individualità della persona intervistata al fine di vedere il mondo con i suoi occhi"¹⁰³. Non si classifica più l'oggetto ma gli si pongono domande.

L'uso della narrazione nella ricerca è accompagnato dalla consapevolezza che l'altro detiene una parte di conoscenza senza la quale la conoscenza del ricercatore non può essere né completa né esatta. Capirsi non vuol dire solo entrare in una parte del mondo dell'altro, ma costruire una parte di mondo comune a partire dalle esperienze condivise.

Bourdieu in *La miseria del mondo* – un vasto lavoro di ricerca svolto attraverso interviste biografiche, volto a mostrare e comprendere la produzione contemporanea di forme di marginalità e fragilità – argomenta che "l'intervista può essere considerata come una forma di esercizio spirituale, mirante a ottenere, attraverso *l'oblio di sé*, una vera *conversione dello sguardo*, che portiamo sugli altri nelle circostanze comuni della vita."¹⁰⁴. Egli insiste sulla potenza riflessiva della narrazione in gioco nell'intervista. L'intervistato ha a disposizione un'occasione di comunicazione eccezionale, che lo autorizza a esprimersi, a esibire il proprio punto di vista, a raccontare i propri disagi. Si

⁹⁷ Weber M., “L'“oggettività” conoscitiva della scienza sociale e della politica sociale”, (1904), in, Weber M., *Il metodo delle scienze storico sociali*, Milano, Einaudi, 1958, p. 96.

⁹⁸ *Idem*, p. 98.

⁹⁹ *Idem*, pp. 86-7.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 95.

¹⁰¹ *Idem*, p. 87.

¹⁰² Corbetta P., *La ricerca sociale: metodologia e tecnica*, Op. cit., Vol. III, p. 177.

¹⁰³ *Idem*, p. 69.

¹⁰⁴ Bourdieu, P., *La miseria del mondo*, (1993), Milano, Mimesis, 2015, p. 819.

creano le condizioni per "l'apparizione di un discorso straordinario"¹⁰⁵. Gli intervistati possono cogliere questa occasione come un'opportunità eccezionale di testimonianza. Per farsi ascoltare, per "portare la loro esperienza dalla sfera privata alla sfera pubblica [...] Un'occasione anche per spiegarsi, nel senso più completo del termine. Ossia per costruire il loro punto di vista su se stessi e sul mondo, e per rendere manifesto il punto dal quale, all'interno di questo mondo, vedono se stessi e vedono il mondo, e diventano comprensibili, giustificati, in primo luogo per se stessi."¹⁰⁶

Bruner ha osservato che la gente narra spontaneamente la propria esperienza del mondo, ma le interviste convenzionali richiedono risposte in modo formale invece che nella naturale conversazione narrativa¹⁰⁷.

L'intervista narrativa non è che uno dei tanti dispositivi ad approccio narrativo e biografico a disposizione del ricercatore, ma il suo successo è emblematico del ruolo che la narrazione è andata assumendo nei modelli euristici delle scienze sociali e dell'educazione.

Categoria fondante è quella della *singolarità*, il racconto assume lo stile della prima persona singolare: aneddoti, episodi e racconti di eventi che sono da preferire a enunciati astratti, prese di posizione generalizzanti. Atkinson insiste sulla capacità che il narratore ha di essere riflessivo sul proprio racconto, sulla capacità di passare dalla storia personale alla storia universale¹⁰⁸.

Nelle conversazioni dell'intervista narrativa si stabilisce spesso un rapporto di vero calore; nelle note sugli studi di Erik Erikson vediamo quale spazio di prossimità venga creato con i propri intervistati ¹⁰⁹,

Gli Erikson trovarono naturale condividere espressioni "antiquate" per scherzare sul loro passato vittoriano, così come stimolare i ricordi della gioventù offrendo occasionalmente i propri. In molti casi i gesti, una risata, il tono della voce innescavano un sentimento di calda empatia¹¹⁰.

Nella ricerca in educazione degli adulti tramite le storie di vita e le narrazioni si confrontano diverse posizioni. Da una parte – a partire da presupposti interazionisti, linguistici e psicanalitici – si ritiene che il ricercatore debba immergere se stesso, conscio ed inconscio, nell'intera esperienza alla ricerca di una gestalt della storia di vita, una posizione vicina a quella del setting analitico, in cui il terapeuta ascolta i propri sentimenti, sviluppa capacità di distacco analitico, mentre si pone all'ascolto di aspetti inconsci, anche nei sogni e nelle fantasie e attraverso diversi materiali¹¹¹. Un altro punto di vista propone un'analisi testuale riga per riga come una via per costruire comprensione attraverso l'interazione con la costruzione di significato. Entrambi le vie – la ricerca di una gestalt della storia di vita e la forma di interpretazione più testuale – mettono in discussione i metodi sviluppati dai percorsi dei dati qualitativi basati sulle codificazioni assistite dai computer, e persino la *Grounded Theory*, dove i dati tendono a essere disaggregati e collocati in categorie generali prematuramente, così da neglettere che ogni esperienza è interconnessa e situata¹¹².

Nota giustamente Christine Josso, che la storia di vita nella formazione degli adulti è nello stesso tempo un'attività di formazione e di ricerca¹¹³. Questa caratteristica euristico-educativa degli

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Bruner J., *La ricerca del significato*, (1990), Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

¹⁰⁸ Atkinson R., *L'intervista narrativa. Raccontare la storia di sé nella ricerca formativa, organizzativa e sociale*, (1998), Milano, Raffaello Cortina, 2002, pp. 95 e sgg.

¹⁰⁹ Erikson, E., *Coinvolgimenti vitali nella terza età*, (1986), Roma, Armando, 1997, p. 25.

¹¹⁰ *Idem*, p. 24.

¹¹¹ Si veda, Hollway W., Jefferson T., *Doing qualitative research differently. A free association, narrative and the interview method*, London, Sage, 2000.

¹¹² Si veda, West L. et al. "Introduction", in West L. et al., *Using Biographical and Life-history Approaches in the Study of Adult and Lifelong Learning*, Op. cit..

¹¹³ Josso C., "L'histoire de vie dans un dispositif de recherche-formation", in, Alheit et al., *The Biographical Approach in European Adult Education*, Op. cit., p. 75.

approcci biografici e narrativi fa sì che essi vengano sovente utilizzati, in educazione degli adulti, in progetti di ricerca azione¹¹⁴.

Guy de Villers insiste sul fatto che nella ricerca narrativo–qualitativo–autobiografica vada riconosciuto al narratore un ruolo di primo interlocutore nella discussione dei risultati. Diversamente, non si giustifica l'uso della metodologia delle storie di vita che attribuisce importanza al contratto fra ricercatore e narratore¹¹⁵.

Non va infine perso di vista, come ci ricorda Nod Miller, che usare l'autobiografia nella ricerca ha un grosso potenziale, ma ha anche degli alti costi emotivi¹¹⁶. A tal proposito Bourdieu testimonia che nelle sue indagini possono essere enunciate "con una straordinaria *intensità espressiva*, esperienze e riflessioni rimaste a lungo riservate e represses"¹¹⁷, in modo gratificante ma a volte doloroso.

Narrazione e cura

Anche il mondo sanitario sta rivolgendo le sue attenzioni alle caratteristiche del processo narrativo e delle pratiche biografiche, all'interno di una più ampia riflessione sulla cura e sui limiti della medicina iperspecialistica, generata dal movimento interdisciplinare detto delle *Medical–Humanities*.

La tesi delle *Medical Humanities* è che la medicina basata sulle prove di efficacia, la cosiddetta *Evidence–Based Medicine*, a fronte di straordinari risultati diagnostici e terapeutici, accompagnati da una sempre maggiore complessità dei saperi medici e della loro comunicazione, trascura aspetti fondamentali per il processo di cura dell'essere umano, processo che ha una natura simbolica, relazionale, emozionale, e vede anche in gioco le rappresentazioni sociali della malattia. Considerare la malattia nei soli aspetti biologici delle scienze della natura, ciò che la lingua inglese indica con *disease*, non è sufficiente per una efficace gestione della cura. La cura non implica solo il processo diagnosi–terapia–guarigione, ma deve tenere in considerazione tutti gli aspetti della malattia e tutelare la persona nella sua integrità individuale e relazionale. Occorre, di conseguenza, assumere anche il punto di vista della *illness*, cioè quello dei vissuti soggettivi e delle rappresentazioni culturali¹¹⁸.

La narrazione assolve a funzioni ritenute fondamentali nel quadro delle *Medical–Humanities*, quali la funzione clinica, la funzione critica, la funzione identitaria, la funzione immaginativa, e la funzione etica¹¹⁹. È venuto così emergendo un fecondo settore denominato Medicina Narrativa o *Narrative–Based Medicine*, che non si pone come antagonista al mondo della *Evidence–Based Medicine*, ma che vuole integrarlo, completarlo e proporre altri sguardi sulla malattia accanto a quelli delle scienze della natura.

Rita Charon, fra i nomi più in vista di questa corrente di studi¹²⁰, rivendica uno statuto di dignità dei saperi della Medicina Narrativa pari a quello della medicina basata sulle prove di efficacia. L'attenzione rivolta alle storie dei pazienti è una competente imprescindibile per la correttezza delle scelte terapeutiche e per la costruzione dell'alleanza medico–paziente.

¹¹⁴ Mantovani S., Kanizsa S., *La ricerca sul campo in educazione*, Op. cit. p. 205.

¹¹⁵ Guy de Villers, "Quelques réflexions sur la nature, les enjeux et les effets du récit de l'histoire de vie" in, Alheit et al., *The Biographical Approach in European Adult Education*, Op. cit., p. 104.

¹¹⁶ Miller N., "Developing an auto/biographical imagination", in, West L. et al., *Using Biographical and Life-history Approaches in the Study of Adult and Lifelong Learning*, Op. cit., p.182.

¹¹⁷ Bourdieu P., *La miseria del mondo*, Op. cit. p. 820.

¹¹⁸ Si veda, Kleinman A., *The illness narratives: suffering, healing, and the human condition*, Basic Books, New York, 1988.

¹¹⁹ Bernegger G., Malacrida R., "La médecine comme science culturelle – les sciences culturelles de la médecine: les Medical Humanities", *Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Bulletin*, n. 3, 2004.

¹²⁰ Oltre a Rita Charon fra i nomi internazionali di quest'ambito di studio segnaliamo: Guenda Bernegger, Arthur Frank, Trisha Greenhalgh, Byron Good, Jones Hudson, Brian Hurwitz, Artur Kleinman, e, in Italia, Giorgio Bert, Micaela Castiglioni, Palo Cattorini, Vincenzo Masini, Antonio Virzì, Lucia Zannini.

La narrazione è dunque uno strumento privilegiato per entrare in contatto con l'esperienza soggettiva della malattia e valorizzare la voce del paziente¹²¹. Di fronte alla frattura che la malattia introduce nella traiettoria di vita, la narrazione consente di alimentare il processo di riattribuzione di senso, attraverso le caratteristiche ricompositive che il racconto comporta¹²². Di fronte ai cambiamenti nell'ambito dei "possibili", può attivare nuove energie e aiutare a riconoscere i processi delle narrazioni che "fanno bene" e di quelle che "fanno male"¹²³.

La narrazione è però anche uno straordinario strumento di apprendimento per gli operatori della cura, tanto che si parla di una "competenza narrativa", come capacità di "assorbire, interpretare e rispondere alle storie"¹²⁴ ritenuta indispensabile per fare della buona medicina e consentire ai pazienti di essere protagonisti del proprio percorso di cura.

Recentemente l'Istituto Superiore della Sanità (ISS) italiano ha espresso una propria posizione sull'uso della narrazione, affermando che essa è:

uno strumento fondamentale per acquisire, comprendere e integrare i diversi punti di vista di quanti intervengono nella malattia e nel processo di cura. Il fine è la costruzione condivisa di un percorso di cura personalizzato (storia di cura). La Medicina Narrativa (NBM) si integra con l'Evidence-Based Medicine (EBM) e, tenendo conto della pluralità delle prospettive, rende le decisioni clinico-assistenziali più complete, personalizzate, efficaci e appropriate. La narrazione del paziente e di chi se ne prende cura è un elemento imprescindibile della medicina contemporanea, fondata sulla partecipazione attiva dei soggetti coinvolti nelle scelte¹²⁵.

L'ISS propone anche un elenco di metodiche e strumenti che si stanno diffondendo legati alla Medicina Narrativa¹²⁶.

- colloquio condotto con competenze narrative;
- interviste narrative semi-strutturate;
- parallel charts;
- Story Sharing Intervention (SSI);
- scrittura riflessiva;
- narratore vicario;
- Time Slips;
- videointervista.
- il diario scritto (su carta o elettronica)
- la metodologia di Delphi
- il McGill Illness Narrative Interview (MINI)

Sulla efficacia e validità di queste metodiche invita a proseguire gli studi in un'ottica quantitativa. Vengono anche indicati una serie di ambiti di applicazione della Medicina Narrativa sulla base delle esperienze presenti in letteratura:

- prevenzione, diagnosi, terapia, riabilitazione e palliazione;
- aderenza al trattamento;
- funzionamento del team di cura;

¹²¹ Woods A., "The limits of narrative: provocations for the medical humanities", *Medical Humanities*, 37(2), 2011 pp. 73-8.

¹²² Si veda, Atkinson S., Rubinelli S., "Narrative in cancer research and policy: voice, knowledge and context", *Critical Reviews in Oncology/Hematology*, 84S1, 31 December, pp. S11-S16, 2012.

¹²³ Bernegger G., *Storie possibili. Racconti che fanno male, racconti che fanno bene*, Rapporto Borsa di ricerca del Cantone Ticino, 2011-2013.

¹²⁴ Charon R., "Narrative Medicine: A Model for Empathy, Reflection, Profession, and Trust", *JAMA*. 286(15): 1897-1902, 2001.

¹²⁵ Centro Nazionale Malattie Rare Istituto Superiore Sanità, *Linee di indirizzo per l'utilizzo della medicina narrativa in ambito clinico-assistenziale, per le malattie rare e cronico-degenerative*, Milano, Il Sole 24 Ore, 2015, p. 13.

¹²⁶ *Idem*, p.18.

- consapevolezza del ruolo professionale e del proprio mondo emotivo da parte degli operatori sanitari e socio-sanitari;
- prevenzione del burn-out degli operatori e dei caregiver;
- promozione e implementazione dei PDA;
- ottimizzazione delle risorse economiche;
- prevenzione dei contenziosi giuridici e della medicina difensiva¹²⁷

Viene infine segnalata la necessità di utilizzare diverse modalità attraverso cui una storia può essere narrata: letteratura, cinema, teatro, canzoni, pittura, ecc.

Narrazione e partecipazione

L'attenzione verso la dimensione biografica e narrativa nell'educazione degli adulti entra in sintonia con le riflessioni sulle preoccupazioni e le strategie per la costruzione di una società solidale e un progresso sostenibile, che esplicitamente vogliono contrastare i processi di disgregazione sociale e di individualismo che le ideologie tecnologiche ed economiciste esasperano.

L'educazione è un progetto di cittadinanza e di partecipazione culturale, per la quale devono essere favoriti studi con finalità “sociali, estetiche, affettive e culturali” rivolti a quelle che Ettore Gelpi definisce “Arti del vivere”, che troppo spesso vengono trascurate, che creano legami umani, ristrutturano le culture, modellano l'immaginario. “Una società non può continuare a formare persone sempre più competenti sul piano professionale e sempre più ignoranti sul piano culturale”¹²⁸; questa convinzione attraversa l'opera *Educazione degli adulti*, in cui Ettore Gelpi presenta il risultato di oltre vent'anni di lavoro come responsabile dell'Unesco e del Consiglio d'Europa, nonché consulente a livello internazionale di università, sindacati ed enti culturali.

La separazione fra formazione del lavoratore, formazione del cittadino e formazione dell'essere umano è un danno per la società, ma anche per la produzione stessa, sostiene Gelpi, dato che per prodotti di qualità – qualità che è obbligata ormai a coniugarsi con le esigenze di sostenibilità – c'è bisogno di produttori colti e consapevoli. Egli ritiene che “la qualificazione e la competenza da sole possono generare violenze disastrose per la società e per l'economia.”¹²⁹, per questo chiede che l'educazione sia “costruzione di un sapere creativo, generoso e solidale”¹³⁰.

Con una forte attenzione per le società multiculturali, egli invita a prendere in considerazione i legami reali, dove poter vivere il pluralismo, che nascono nell'associazionismo e nelle attività culturali. Se il mondo ipertecnologico è caratterizzato da “autostrade dell'informazione e della formazione”, nella ricerca di nuovi paradigmi creativi per l'educazione, Gelpi chiede di non trascurare le “strade provinciali” e i “piccoli sentieri di montagna” dove si creano legami solidi e duraturi per realizzare progetti economici solidali, socioculturali e artistici: un universo creativo che occorre quanto mai rendere visibile e sviluppare.

Praticamente negli stessi anni, la filosofa del diritto Martha Nussbaum, a seguito di approfondite ricerche rivolte alla formazione universitaria statunitense e indiana¹³¹, lamentava i tagli nei confronti degli studi umanistici e artistici; scelta che a suo parere è la conseguenza di una concezione di progresso concepito solo in termini economici. La studiosa sostiene che tale crescita economica non è in se garanzia di uguaglianza, né di democrazia, come dimostra il recente sviluppo di molti paesi che non coniugano la crescita con la redistribuzione, la giustizia sociale e i diritti civili¹³². Dato

¹²⁷ *Idem*, p. 20.

¹²⁸ Gelpi E., *Educazione degli adulti: inclusione ed esclusione*, Milano, Guerini, 2000, p. 31.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Nussbaum M., *Coltivare l'umanità: i classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea*, (1997), Roma, Carocci, 2013.

¹³² Nussbaum M., *Non per profitto: perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, (2010), Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 39-40.

che "la maggior parte di noi non vorrebbe vivere in un paese prospero che però abbia cessato di essere democratico"¹³³, è necessario comprendere quali siano le qualità da coltivare per garantire che il progresso dell'organizzazione sociale non sia orientato solo in senso economico. Va tenuto anche conto del fatto che le nostre odierne società sono organismi complessi, caratterizzate da diversità etniche, religiose, sociali, di genere, condizioni fisiche, forme affettive. L'umanità può progredire solo coltivando una sensibilità simpatetica più inclusiva. La tesi, sostenuta dalla Nussbaum attraverso il suo lavoro, è che le discipline umanistiche e artistiche siano un importante strumento di educazione per sviluppare questa sensibilità, fra le cui qualità essa annovera la capacità di pensarsi nei panni dell'altro, di comprenderne aspettative, emozioni, desideri, in sintesi la capacità empatica: "La ricerca di tale empatia è parte essenziale delle miglior concezioni di educazione alla democrazia, sia nei paesi occidentali sia in quelli orientali"¹³⁴. Uno degli strumenti principali per sviluppare l'empatia è, secondo la Nussbaum, l'immaginazione narrativa, che si coltiva attraverso la letteratura, le arti, la poesia¹³⁵.

¹³³ *Idem*, p. 29.

¹³⁴ *Idem*, p. 111.

¹³⁵ Si veda, Nussbaum M., *Coltivare l'umanità*, Op. cit., cap. III.

Della guerra
 che mi è rimasto?
 Schegge, stracci
 Rovine nell'erba
 lepri emigrate
 quaranta fratelli
 che mi chiamano capo

Mihai Butcovan

3. Il paradigma narrativo

Ricœur e l'identità narrativa

Nel capitolo precedente abbiamo voluto rendere evidente all'interno del panorama degli studi concernenti l'educazione in età adulta, l'attenzione sempre più ampia verso quella che possiamo definire, in termini generali, come la "questione narrativa": un fecondo rinnovamento di pratiche e di metodiche pedagogiche, accompagnato e alimentato da una intensa preoccupazione teoretica, di cui abbiamo delineato, per sommi capi, la pluralità di motivazioni e ne abbiamo articolato le principali posizioni. Ai fini del nostro lavoro diventa importante prendere atto delle convergenze, pur consapevoli delle differenze, che si stanno manifestando e consolidando.

Su questo sfondo pensiamo utile prendere in attento esame quello che riteniamo sia uno degli aspetti per noi cruciale e largamente condiviso dai diversi studi, che rappresenta un elemento di forte novità, nonché di evoluzione e a volte rottura con il passato, la cui comprensione diventa essenziale per lo sviluppo di coerenti approcci educativi in età adulta: la nozione di *identità narrativa*.

L'identità narrativa costituisce un elemento di novità paradigmatico per le scienze umane, verso il quale gli studi sull'educazione degli adulti che abbiamo preso in considerazione tendono a convergere. Riteniamo dunque doveroso un approfondimento di questa nozione in riferimento agli interessi dell'indagine che andiamo svolgendo.

Dobbiamo il concetto di "identità narrativa" principalmente alle argomentazioni del filosofo francese Paul Ricœur elaborate nel quadro della teoria fenomenologica, per affrontare il tema dell'identità personale in relazione alla questione della temporalità.

Gli studi che abbiamo presentato sono accomunati da una nuova concezione dell'adulto la cui condizione, come abbiamo più volte accennato, è caratterizzata dalla dissoluzione dei riferimenti identitari¹³⁶, dalla precarietà e dalla fragilità¹³⁷, dal venir meno degli *habitus* convenzionali¹³⁸; condizione esistenziale immersa nei più generali cambiamenti di un'epoca contemporanea definita, a seconda dello sguardo, ora "tarda modernità"¹³⁹, ora "surmodernità"¹⁴⁰, ora "modernità liquida"¹⁴¹, ora "postmodernità"¹⁴². Una sequela di impressionanti e imprevedibili mutazioni

¹³⁶ Alheit P., et al. (Eds.), *The Biographical Approach in European Adult Education*, Op. cit.

¹³⁷ Castiglioni M., (a cura di), *L'educazione degli adulti tra crisi e ricerca di senso*, Op. cit.

¹³⁸ Demetrio D., Alberici A., *Istituzioni di educazione degli adulti*, Op. cit.

¹³⁹ Giddens A., *Le conseguenze della modernità: Fiducia e rischio, sicurezza e pericolo*, (1990), Bologna, Il Mulino, 1994.

¹⁴⁰ Augé M., *Nonluoghi: Introduzione a una antropologia della surmodernità*, (1992), Milano, Elèuthera, 2009.

¹⁴¹ Bauman Z., *Modernità liquida*, (2000), Roma, Laterza, 2011.

¹⁴² Lyotard, J., *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, (1979), Milano, Feltrinelli, 1981.

economiche e sociali accompagnate da nuove prospettive culturali, fra queste una nuova visione della soggettività.

L'Io di concezione cartesiana, la sostanza che appare salda anche nell'ipotesi che "io mi inganni su ogni cosa, la cui essenza o natura sta solo nel pensare e che per esistere non ha bisogno di alcun luogo né dipende da qualcosa di materiale"¹⁴³, perde la sua consistenza. La *res cogitans* lascia il posto a un Io insicuro anche della percezione di se stesso. L'individuo (*in-dividuum*), non è più tale, non è più indivisibile, ma appare scisso, composto da più parti, anche in contraddizione fra loro, un Io plurale caratterizzato da una molteplicità in continuo mutamento.

Di fronte a tale consapevolezza si corre il rischio di pensare la soggettività in termini puramente frammentati, come una serie di eventi senza coerenza; espressione di forze eterogenee in un continuo fluire di condizioni e percezioni del mondo sensibile.

Per superare quella che appare come un'antinomia inconciliabile fra la visione di una soggettività concepita come una sostanza che rimane inalterata nel tempo, identità assoluta e immutabile (concezione fondata sulla centralità del *cogito*, entrata in crisi nella contemporaneità) e quella di un'incoerente sequenza di percezioni (tesi sostenuta nelle posizioni radicali di stampo empirista o nietzschiano), ha trovato larga eco il concetto di "identità narrativa", una visione che vuole trovare un elemento di mediazione fra puro cambiamento e identità assoluta.

Per il filosofo francese l'identità non deve essere pensata come un oggetto, le somiglianze con il fenomeno umano del racconto possono aiutare a comprenderne la natura.

Senza il soccorso della narrazione, il problema dell'identità personale è in effetti votato a una antinomia senza soluzione: o si pone un soggetto identico a se stesso nella diversità dei suoi stati, oppure si ritiene, seguendo Hume e Nietzsche, che questo soggetto identico non è altro che una illusione sostanzialista, la cui eliminazione lascia apparire un puro diverso di cognizioni, di emozioni, di volizioni. Il dilemma scompare se, all'identità compresa nel senso di un medesimo (*idem*) si sostituisce l'identità compresa nel senso di un se stesso (*ipse*); la differenza tra *idem* e *ipse* non è altro che la differenza tra una identità sostanziale o formale e l'identità narrativa¹⁴⁴.

Il fenomeno dell'identità personale, implica la domanda: "per quale motivo posso dire che una persona è la stessa nel tempo?"; un concetto che può essere compreso solo in relazione alla dimensione della temporalità. L'identità è più simile a una storia, a una narrazione, che a un oggetto. Essa è un'opera di costruzione di sé che si dispiega per tutta la vita; a essa sono essenziali sia il cambiamento sia la permanenza.

Per comprendere appieno la nozione d'identità narrativa – e per coglierne le novità innovative per gli studi sull'educazione – è importante non perdere di vista la dimensione di azione che vi soggiace, implicata anche strettamente nell'elemento di autorialità che appartiene alla logica narrativa, una dimensione che colloca, secondo l'elaborazione di Ricœur, l'identità nella pratica, cioè nell'agire concreto e nella responsabilità.

«Identità» è qui presa nel senso di una categoria della pratica. Dire l'identità di un individuo o di una comunità, vuol dire risponderà domanda: *chi* ha fatto questa azione? *chi* ne è l'agente, l'autore?¹⁴⁵

Un "chi" agente, dunque, che si dispiega nel tempo, che parla e agisce. Un soggetto che riconosce se stesso (*ipse*), perché racconta il proprio agire e si attribuisce la responsabilità delle proprie azioni: l'*ipse* è l'uomo capace di. L'identità dell'*idem* resta sempre uguale nello spazio e nel tempo, mentre l'*ipse* esprime individuazione, singolarità e imprevedibilità; è attesa di permanenza nel mutamento. Rappresenta l'essere come atto: *enèrgheia* e *dinamis*.

Alla moderna crisi del soggetto Ricœur reagisce proponendo un soggetto che trova fondamento nella testimonianza. La testimonianza non è una verità debole o una non-verità, la natura della sua

¹⁴³ Cartesio, *Discorso sul metodo*, Parte IV.

¹⁴⁴ Ricœur P., *Tempo e racconto: Il tempo raccontato*, (1985), Vol 3, Milano, Jaca Book, 1994, pp. 375-6.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

verità risiede nel desiderio di esistere: l'autore del racconto è mosso dal desiderio di perseverare nel proprio essere.

Per le sue caratteristiche di *ipse*, il concetto d'identità narrativa implica un'attenta riflessione sul linguaggio.

Che cosa significa che si tenga il soggetto dell'azione così designato attraverso il suo nome, come il medesimo lungo il corso di una vita che si distende dalla nascita alla morte? La risposta non può essere che narrativa. Rispondere alla domanda 'chi?', Come ha detto con forza Hannah Arendt¹⁴⁶, vuol dire raccontare la storia di una vita. La storia raccontata dice il *chi* dell'azione. *L'identità del chi è a sua volta un'identità narrativa*.¹⁴⁷

Il “*chi*” dell'autore, l'agente implicato nell'identità evoca *un nome*, che non è in un banale rapporto di designazione – per capirci, quello che esiste fra un “oggetto cosa” e il termine con cui viene nominato – ma è un *nome proprio*, cioè un nome implicato in una sequenza di relazioni storiche, che presuppone la storia della vita nel quale s'inscrive.

L'attenzione verso il linguaggio si risolve anche in una minuziosa indagine su quella che è una delle principali caratteristiche dell'essere umano, cioè la produzione simbolica e con essa il mito. Un percorso che si conclude con la formula “*Le symbole donne à penser*”¹⁴⁸ diventata poi famosa.

Il simbolo nella dimensione narrativa, trova la sua forza – e la sua logica di verità – nell'essere polisemantico, nel contenere un'energia metaforica, che genera diverse possibilità di senso.

«[...] invece di filtrare una sola dimensione di senso, il contesto ne lascia passare di più, anzi ne rafforza parecchie ed esse vanno avanti insieme, come i testi sovrapposti di un palinsesto. Allora si sprigiona la polisemia delle nostre parole. In questo modo la poesia lascia che tutti i valori semantici si rinforzino vicendevolmente. Allora la struttura di un discorso che permette a molteplici dimensioni di senso di realizzarsi insieme, giustifica anche più di una interpretazione. Insomma *il linguaggio è in festa* [corsivo nostro, Ndr]»¹⁴⁹

Nel cuore dell'identità narrativa si rivela dunque un “linguaggio in festa”, la cui potenza creativa va messa in evidenza e protetta dai rischi di soffocamento e umiliazione che giungono dalle esigenze di rigore del linguaggio meticoloso e protocollare. La metafora non è un semplice artificio retorico, una decorazione tecnica che abbellisce il discorso. Essa contiene una verità, che è anche di tipo pedagogico: “Ora, funzione della metafora, e appunto quello di istruire attraverso l'accostamento improvviso tra due cose che sembrava del tutto estraneo”¹⁵⁰; una caratteristica già notata da Aristotele.

L'imparare facilmente, infatti, per natura risulta piacevole a tutti, e i nomi significano qualcosa, di conseguenza tutti nomi che ci procurano un apprendimento sono i più piacevoli [...] soprattutto la metafora produce questo effetto¹⁵¹.

Saper creare belle metafore significa sapere trovare “relazioni fra le cose”¹⁵². La metafora mostra un linguaggio che esplose verso l'altro da sé: “fornisce un'informazione per il fatto che essa ri-descrive la realtà”¹⁵³. Essa non si rivolge all'essere come semplice “dato”, ma all'essere come “poter

¹⁴⁶ Si veda, Arendt H., *Vita attiva: la condizione umana*, (1958), Milano, Bompiani, 1991.

¹⁴⁷ Ricœur P., *Tempo e racconto: Il tempo raccontato*, Op. cit., p. 375.

¹⁴⁸ Ricœur P., *Finitudine e colpa*, (1960), Bologna, Il Mulino, 1970, pp. 623 e sgg.

¹⁴⁹ Ricœur, P., *Il conflitto delle interpretazioni*, Milano, Jaca Book, 1977, p. 109

¹⁵⁰ Ricœur P., *La metafora viva: dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, (1975), Milano, Jaca Book, 1997, p. 47.

¹⁵¹ Aristotele, *Retorica*, III, 10, 1410 b 10-15.

¹⁵² Ricœur P., *La metafora viva*, Op. cit., p. 31.

¹⁵³ *Idem*, p. 30.

essere”. Nota quindi legittimamente Ricœur: “Ne possiamo ricavare una suggestione: non dobbiamo, allora, dire che la metafora distrugge un ordine solo per ricostruirne un altro?”¹⁵⁴.

Ritorniamo oltre sulla metafora in Ricœur e sul concetto di *linguaggio in festa*, che è di estremo interesse per il nostro studio, poiché “il senso metaforico in quanto tale, si nutre della densità dell'immaginario liberato dalla poesia”¹⁵⁵. Per ora ci limitiamo a sottolineare l'aspetto di “poetica del possibile” (nel senso letterale di *poièsis*, “creazione” del possibile) che il paradigma narrativo porta con sé. L'identità narrativa implica un soggetto agente che crea se stesso (*ipse*) nella narrazione della propria esperienza della realtà, grazie alle proprietà metaforiche (proprietà di creare legami fra le cose) del proprio linguaggio svela le possibilità dell'esperienza, forma se stesso, modifica la visione della realtà. La metafora e più in generale la creazione culturale, che di questa fonte simbolica si nutre, consentono al soggetto di comprendere e trasformare se stesso grazie alla sperimentazione di “variazioni immaginative” del proprio *ego* e della propria realtà.

[...] la vita è vissuta e la storia raccontata. Sussiste una differenza insuperabile, ma questa in parte è abolita dal potere che abbiamo di applicare a noi stessi gli intrecci che abbiamo ricevuto dalla nostra cultura e di provare così i diversi ruoli assunti dai personaggi preferiti delle storie che ci sono più care. In tal modo è grazie alle variazioni immaginative condotte sul nostro proprio *ego* che proviamo a ricavare una comprensione narrativa di noi stessi, la sola che sfugga all'alternativa apparente tra puro cambiamento e identità assoluta. L'identità narrativa si trova nel mezzo.¹⁵⁶

Nel paradigma che genera la nozione d'identità narrativa confluiscono numerosi e autorevoli percorsi, che vengono alimentati dalla proposta concettuale di Ricœur, vi trovano sintesi e vi corrono paralleli.

Abbiamo già visto, più sopra, Ricœur evocare Hanna Arendt, con la cui opera instaura un profondo dialogo. La Arendt affida alla narrazione il compito di “salvare gli atti umani dall'oblio che li fa labili”¹⁵⁷; propone una visione dell'identità personale che implica sempre *l'altro*¹⁵⁸. Per la Arendt la narrazione rivela il significato senza commettere l'errore di definirlo¹⁵⁹.

Nella nozione di identità narrativa, Ricœur, trovano una sintesi gli autori della tradizione fenomenologica, a partire da Husserl, che inaugura la scoperta della *Spachlichkeit*, della “linguisticità” di ogni esperienza, ma anche Heidegger, Merleau Ponty e soprattutto Jaspers.

Parimenti, è cruciale il contributo dell'ermeneutica. La riappropriazione di sé attraverso la riflessione speculare nei propri gesti, atti e oggetti è sempre sfuggente e contraddittoria, per cui la via ermeneutica non solo è necessaria, ma è un momento di autenticità, rispetto al desiderio di essere, allo sforzo per esistere. Ricœur è un interprete dell'indagine sul circolo ermeneutico che il soggetto instaura con se stesso, oltre che con il mondo incontrato attraverso il linguaggio e la cultura.

L'identità narrativa porta con sé la lezione di chi – come Schleiermacher e Dilthey – ha inaugurato l'approccio comprendente dell'ermeneutica nelle scienze dello spirito, così come quella di Heidegger, che vuole farne uno strumento di analisi dell'esistenza, ma il pensiero corre soprattutto a Hans-Georg Gadamer, capace di rinnovare criticamente l'ermeneutica e farne una riflessione rivolta a ogni atto del pensare. Gadamer propone una dialettica dinamica del conoscere, che, a differenza di quella hegeliana, non trova compimento in un assoluto, ma si rinnova e rinasce in un'incessante “fusione di orizzonti” (*Horizontverschmelzung*), storici e linguistici. Ogni pensiero, ogni

¹⁵⁴ *Idem*, p. 29.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 283.

¹⁵⁶ Ricœur P., “La vita, un racconto in cerca di una narratore”, (conferenza tenuta a Napoli nel 1984), in, *Filosofia e linguaggio*, Milano, Guerini, 1994.

¹⁵⁷ Arendt H., *Fra passato e futuro*, (1961), Milano, Garzanti, 1993, p. 70.

¹⁵⁸ Si veda, Arendt H., *Vita activa*, Op. cit.

¹⁵⁹ Si veda, Arendt H., “Isak Dinesen (1885-1962)”, *Aut Aut*, nn 239-240, 1990.

atto del conoscere comporta implicazioni storiche (*pre-comprensione*) ma al tempo stesso dialogiche (*faccia a faccia*)¹⁶⁰.

Grazie all'ermeneutica, l'identità (personale e collettiva) diventa un testo – fatto di parole, ma anche gesti, desideri, oggetti, atti – da interrogare e da disvelare, nei suoi orizzonti culturali e storico-linguistici, attraverso un racconto di sé, in cui l'alterità è sempre implicata, che non giunge a conclusione ultima ma si apre continuamente alle possibilità dell'esistenza: "Allo stesso modo non si finisce mai di reinterpretare l'identità narrativa che ci costituisce, alla luce dei racconti proposti dalla nostra cultura. In tal senso la comprensione di noi stessi presenta gli stessi tratti di tradizionalità della comprensione di un'opera letteraria."¹⁶¹.

L'essere umano appare dunque come un essere caratterizzato dalla narrazione. Questa consapevolezza trova eco, in maniera diversa ma inequivocabile, nei vari ambiti delle scienze umane e sociali con cui l'educazione degli adulti dialoga, e vede la formulazione di nuovi concetti teoretici. Di seguito presentiamo alcuni momenti esemplari dell'influenza del paradigma narrativo nelle scienze dell'essere umano e della società, per coglierne le articolate e feconde implicazioni.

La psicologia culturale, Jerome Bruner

In psicologia il contributo recente forse più noto, è quello di Jerome Bruner, che propone il concetto di "Sé narrativo".

Tale nozione, nota Bruner, fa già la sua comparsa in psicologia fra gli anni settanta e ottanta. Fra i primi a contribuire in maniera rilevante in questa direzione, lo psicanalista Donald Spence che approfondisce il problema del racconto del ricordo nella pratica analitica. Il paziente appare come un archeologo, recupera oggetti sepolti e li collega fra loro per ricostruire i significati di ere passate, ma quanto questi racconti portino con sé la verità del passato non è possibile, e tutto sommato neppure utile all'analisi, stabilirlo. L'Io recita una parte, quella di un narratore che racconta storie su di sé. Il racconto è sempre un compromesso, il ricordo è una ricostruzione, appare ciò che è raccontabile. Ciò che importa è la verità narrativa, cioè la capacità del racconto di accordarsi con la verità del paziente, con il problema – mai pienamente esplicitabile – che il paziente porta con sé. L'analista aiuta il paziente a costruire questa narrazione¹⁶².

Un'ulteriore elaborazione del concetto di un sé narrativo è stata operata da Roy Schafer¹⁶³ che attribuisce importanza anche allo stile del racconto. Noi raccontiamo costantemente noi stessi agli altri e parimenti a noi stessi. Il sé è un raccontatore che in ogni storia racchiude altre storie (anche gli altri sono narrati). Le forme del racconto variano a seconda dei contesti e del pubblico (pubblico reale o immaginario, sempre implicato nell'atto di raccontare, di cui facciamo noi stessi). Per rendere possibile un cambiamento, l'analista accompagna il paziente a riformulare il racconto, concentrandosi anche sullo stile della narrazione (l'azione della narrazione), che diventa oggetto di analisi.

Jerome Bruner sviluppa queste e altre tendenze verso una concezione narrativa del Sé sulla base della sua delusione verso le tendenze più recenti della psicologia cognitiva – corrente da cui proviene – che, a sua parere, è stata tecnicizzata fino al punto da vanificare l'impulso rivoluzionario da cui è nata¹⁶⁴.

L'introduzione dell'immagine dell'intelligenza artificiale come metafora per comprendere i processi mentali ha causato lo spostamento dell'attenzione dalla "costruzione del significato"

¹⁶⁰ Si veda, Gadamer, H., *Verità e metodo*, (1960), Milano, Bompiani, 1988.

¹⁶¹ Ricœur P., *Filosofia e linguaggio*, Op. cit., pp.184-5.

¹⁶² Spence D., *Verità narrativa e verità storica: significato e interpretazione in psicoanalisi*, (1984), Firenze, Martinelli, 1987.

¹⁶³ Si veda, Schafer R. "Narration in the Psychoanalytic Dialogue", in, Mitchell W.J.T., (Eds) *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

¹⁶⁴ Bruner J., *La ricerca del significato: per una psicologia culturale*, Op. cit.

all'"elaborazione dell'informazione"¹⁶⁵, due cose radicalmente differenti; la "computabilità" ha finito con l'essere il criterio teorico per la validità. Ma, nota Bruner:

Per l'informazione non è rilevante il significato. In termini computazionali, l'informazione contiene un messaggio precodificato nel sistema. Il significato è assegnato a priori ai messaggi. Non è un esito del calcolo, e non è rilevante ai fini del calcolo stesso, tranne che nel momento dell'assegnazione di valori arbitrari ai simboli [...] Al sistema che mette in opera tutte queste procedure è del tutto indifferente se ciò che viene immagazzinato sono parole tratte dai sonetti di Shakespeare o invece numeri provenienti da una tabella di numeri casuali.[...] Un tale sistema non può affrontare l'indeterminazione, la polisemia, i collegamenti di tipo metaforico o connotativo.¹⁶⁶

Per Bruner, i successi delle metodologie sperimentali sono stati costruiti su un concetto "disumanizzato" di mente, senza alcun dialogo con le altre scienze umane, come la filosofia, la sociologia, l'antropologia, la letteratura, dove si andavano nello stesso tempo affermando "l'antipositivismo, il transazionalismo, l'importanza del contesto"¹⁶⁷. Ciò ha allontanato la psicologia cognitiva dalle altre scienze umane¹⁶⁸. L'isolamento, sostenuto da una visione antifilosofica, le ha impedito di collaborare con le discipline dell'essere umano. Invece di arrivare a una definizione condivisa d'idee centrali per lo studio dell'uomo – quali "mente", "sè", "intelligenza", "cultura" – si è preferito basarsi sui paradigmi standardizzati della ricerca computazionale, che hanno finito con il coincidere con le definizioni dei concetti indagati. Nota ironicamente Bruner che per la psicologia cognitiva: "L'intelligenza è ciò che i test di intelligenza misurano"¹⁶⁹.

Egli, con la sua proposta di una "psicologia culturale", propone di tornare a una scienza della mente fondata sul concetto di significato e sui processi attraverso i quali i significati vengono creati e scambiati per creare le comunità. Questi processi hanno una logica narrativa: "senza la capacità di raccontare storie su noi stessi non esisterebbe una cosa come l'identità [...] La costruzione dell'identità, sembra, non può proseguire senza la capacità di narrare"¹⁷⁰.

Bruner apre al dialogo con le altre discipline dell'essere umano e muove da una dimensione transazionale¹⁷¹: il sé è una relazione fra un parlante e un altro, è "dialogo-dipendente"¹⁷². Una dimensione che è anche implicitamente contestualista: ogni azione, per poter essere spiegata, deve essere contestualizzata¹⁷³.

Il concetto assume così una logica "distributiva". Il Sé non è localizzato solo nell'interiorità, ma è una costruzione che si muove dall'interno verso l'esterno e viceversa. Dalla mente verso la cultura e dalla cultura verso la mente. La costruzione del Sé è condizionata anche dalla dimensione storico-temporale, che dal passato, porta al presente, e si apre sul futuro.

Una concezione che permette il superamento dell'universalità della nozione etnocentrico occidentale del Sé. Quel Sé pensato come "chiuso nella "fortezza della coscienza", (di cartesiana memoria), oggetto di tanta psicologia, è in fondo una costruzione storica, non un dato acquisito, valido per tutte le regioni, tutte le epoche, tutte le persone.

Una parte del Sé è certamente innata, ha caratteristiche specie specifiche, come la percezione di permeanza di sé nel tempo e nello spazio, o la percezione propriocettiva di noi stessi, ma un'altra

¹⁶⁵ *Idem*, p. 22.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Idem*, 102.

¹⁶⁸ *Idem*, 19.

¹⁶⁹ *Idem*, 101.

¹⁷⁰ Bruner J., *La fabbrica delle storie: diritto, letteratura, vita*, Roma, Laterza, 2002, pp. 98-99.

¹⁷¹ I riferimenti di Bruner rimandano all'interazionismo simbolico e all'etnometodologia transazionale

¹⁷² Bruner J., *La ricerca del significato*, Op. cit., p. 100.

¹⁷³ Nel momento in cui scrive, negli anni 90 Bruner ritiene, di dover proporre una "rivoluzione contestualista", dopo la rivoluzione cognitivista del '56. Si veda, Bruner J., *La ricerca del significato*, Op. cit.

parte è fondata su fonti esterne, sulla stima degli altri, sulle attese che alimentiamo, spesso inconsapevolmente, in base alla cultura che ci circonda. La disposizione narrativa è anch'essa una caratteristica specie specifica, ma è al tempo stesso alimentata e arricchita dal materiale culturale. Memorie, sentimenti, idee si organizzano in forme narrative, dunque la creazione del Sé è "un'arte narrativa", un'arte che non è rinchiusa nella nostra interiorità. L'identità, dice Bruner, "diventa *res publica*, anche quando parliamo a noi di noi stessi"¹⁷⁴, a causa delle implicazioni culturali e sociali contenute nei materiali narrativi e simbolici che usiamo nella costruzione del Sé.

Per comprendere l'uomo ci si deve rivolgere al "modo in cui le sue esperienze e le sue azioni vengono plasmate dai suoi stati intenzionali"¹⁷⁵, ma questi stati intenzionali hanno una forma organizzata dai sistemi simbolici della cultura di cui facciamo parte. "La cultura concorre anche a formare la mente"¹⁷⁶.

Di conseguenza la psicologia culturale è una psicologia interpretativa come la linguistica, l'antropologia, la storia: "Tutti i tentativi di comprendere la natura del Sé e la sua origine non sono quindi che sforzi interpretativi simili a quelli operati dallo storico o dall'antropologo che tentano di comprendere un "periodo" o un "popolo"¹⁷⁷.

Dato che il Sé "narra storie in cui la descrizione del Sé fa parte della storia"¹⁷⁸, uno degli strumenti privilegiati per il suo studio è l'autobiografia. Nell'autobiografia le persone costruiscono una versione longitudinale del Sé. Una costruzione che non è completamente "libera". Siamo agenti autonomi ma siamo anche creature della storia immersi nella cultura. Abbiamo l'incredibile capacità intellettuale di immaginare alternative, ma siamo vincolati da un lato dall'immenso deposito degli accadimenti passati e dall'altro dalle esigenze del racconto che vogliamo costruire per il pubblico a cui desideriamo rivolgerci.

L'autobiografia è il resoconto fatto da un narratore nel "qui e ora" che "riguarda un protagonista che porta il suo stesso nome e che è esistito nel «là ed allora», e la storia finisce nel presente, quando il protagonista si fonde con il narratore".¹⁷⁹ Un racconto che non può mai essere completo; parla del Sé, ma sempre a partire da una prospettiva. Contiene sempre, implicitamente, un pubblico particolare a cui si rivolge. È una ricerca di coerenza fra parti di sé e possibilità narrative molto diverse, è una versione del Sé. Per questo è possibile, per Bruner, affermare che "L'autobiografia trasforma anche uno scrittore esperto in un *Doppelgänger* e i suoi lettori in segugi"¹⁸⁰. La narrativa del Sé è sempre una dialettica fra ciò che è avvenuto e ciò che avremmo desiderato avvenisse. Pochi aspetti del Sé si sottraggono alla disposizione innata alla narrazione e, nel racconto, non siamo semplicemente interessati a chi e che cosa siamo, ma anche a chi e che cosa avremmo potuto essere, aspettative che sottostanno alle leggi della memoria e alle imposizioni della cultura, legami che non appaiono facilmente alle coscienze.

La configurazione della nostra vita è comprensibile, a noi stessi e agli altri, grazie ai sistemi culturali con cui viene interpretata. Di conseguenza, per Bruner, "Non esiste un'unica «spiegazione» dell'uomo, né in senso biologico, né in altro senso. In conclusione, nemmeno le più convincenti spiegazioni causali della condizione umana possono avere un senso plausibile se non vengono interpretate alla luce del mondo simbolico che costituisce la cultura umana"¹⁸¹.

Jerome Bruner individua almeno quattro caratteristiche che qualificano la narrazione e la rendono efficace:

¹⁷⁴ Bruner J., *La ricerca del significato*, Op. cit., p. 113, p. 75.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 46.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 108.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 109.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 117.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 84.

¹⁸¹ *Idem*, p. 131.

- 1) Sé agente
- 2) Sequenzialità
- 3) Congiuntivizzazione della realtà
- 4) Prospettiva del narratore ¹⁸²

A suo parere queste caratteristiche appaiono precocemente nello sviluppo del bambino e lo dotano di un ampio armamentario di mezzi narrativi. Questa predisposizione innata per la struttura narrativa viene alimentata fin dai primi passi dalla cultura, che ci fornisce gli strumenti e i contenuti elaborati dalla tradizione e ci apre nuove capacità e nuove possibilità.

Attraverso la caratteristica del *sé agente* (1), Bruner ci presenta il fatto che ogni narrazione richiede la presenza di un'azione umana, in relazione a determinati scopi, un'azione di cui si può attribuire la responsabilità a qualcuno, che ricade in qualche forma sotto il controllo di un agente individuabile, un autore.

L'altra proprietà che caratterizza la narrazione è la sua intrinseca *sequenzialità* (2): "una narrazione è composta da una particolare sequenza di eventi, stati mentali, avvenimenti che coinvolgono gli essere umani come personaggi e come attori"¹⁸³. La sequenzialità richiede che l'ordine sia stabilito e reso riconoscibile, che gli eventi si dispongano in modo che dalla loro ubicazione scaturisca un significato. Il senso delle varie parti deriva da una trama. La comprensione della narrazione prevede dunque un duplice atto: per cogliere il significato delle varie parti bisogna aver presente la trama e mettere ogni parte in relazione con la trama, ma la trama è costruita dalla sequenza delle varie parti, per cui per cogliere la trama bisogna seguire e tenere in mente le varie parti. Il rapporto fra il significato della narrazione e il "riferimento esterno" al racconto è di tipo particolare. La trama comporta che la narrazione possa "essere «reale» o «immaginaria» senza che la sua forza come racconto abbia a soffrirne"¹⁸⁴. La forza di un racconto non deriva dal suo statuto di verità, ma dalla validità della sequenza delle frasi che ne costituiscono la trama.

Con *congiuntivizzazione* (3), Bruner identifica la capacità del racconto di stabilire relazioni fra "l'eccezionale" e "l'ordinario". Quando nel racconto accade qualcosa di fuori dall'ordinario, se "si domanda a qualcuno che cosa stia succedendo, questi dà praticamente sempre una versione contenente delle ragioni."¹⁸⁵ La funzione della buona narrazione sembra sia quella di alleviare o per lo meno di far comprendere le ragioni delle deviazioni dalla norma. Un buon racconto ha bisogno di un certo grado di variazioni e d'incertezza; grazie alla congiuntivizzazione, sono presenti molte indeterminazioni e, di conseguenza, è più facile identificarsi. Quest'effetto è ottenuto attraverso precise forme linguistiche. La congiuntivizzazione dipende fortemente dall'uso "dei traslati, dalla metafora, dalla metonimia, dalla sineddoche, dall'implicazione, eccetera"¹⁸⁶. In questo modo la narrazione ha la forza di allargare "l'orizzonte delle possibilità", di esplorare tutto l'ampio paesaggio delle relazioni fra l'ordinario, lo straordinario, l'eccezionale.

Infine, l'ultima implicazione della narrazione che Bruner propone, che è anche legata all'effetto di congiuntivizzazione, è la caratteristica della *prospettiva del narratore* (4). Gli eventi del racconto esprimono sempre una posizione proveniente dalla voce narrante, sono visti attraverso lo sguardo del narratore, che può diventare – il romanzo moderno accentua in senso stilistico quest'aspetto – un prisma di sguardi. Anche qualora si trattasse di "storie vere", il loro statuto si colloca a metà fra il reale e l'immaginario poiché ci presenta la ricostruzione del reale del narratore. Un racconto non può essere "privo di voce", in senso narratologico, e quindi contiene sempre la prospettiva del narratore.

Queste qualità, che ritroviamo nei romanzi, sono anche le modalità tipiche attraverso cui strutturiamo ogni esperienza e il ricordo che abbiamo di essa. A tale proposito, nota Bruner "Ciò

¹⁸² *Idem*, pp. 81-2.

¹⁸³ *Idem*, pp. 54-5.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 55.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 59.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 68.

che non viene strutturato in forma narrativa non viene ricordato"¹⁸⁷. Quando ricordiamo, gli elementi si dispongono attraverso stati emotivi, ricordiamo "che «quella cosa» era spiacevole, produceva una sensazione di imbarazzo, eccitazione. L'affetto è come un'impronta dello schema generale da ricostruire"¹⁸⁸. Sia nel ricordo che nel racconto della realtà e di noi stessi, non possiamo sottrarci alla dimensione narrativa, che è la forma con la quale traduciamo la nostra esperienza del mondo e trasformiamo in simboli i vari elementi della nostra vita (agenti, azioni, scene, scopi, strumenti, problemi), proprio come il racconto storico trasforma i fatti in simboli, che vengono poi fatti propri dai romanzi: "Schweitzer diventa «la compassione» Talleyrand «la scaltrezza», la campagna di Russia di Napoleone la tragedia dell'ambizione incontrollata, il Congresso di Vienna un esercizio di gestione d'affari a livello imperiale."¹⁸⁹

Un'antropologia interpretativa, Clifford Geertz e James Clifford.

L'abbandono della visione sostanzialista dell'identità e la svolta verso una visione narrativa e ermeneutica può essere rintracciato anche negli studi sull'identità collettiva; a questo proposito una disciplina come l'antropologia offre un contributo critico decisivo.

La tendenza interpretativa dell'antropologia può essere già fatta risalire ai lavori di Margaret Mead, in particolare a *Mente, sé e società*¹⁹⁰. Ma è certamente con Clifford Geertz che avviene il più radicale mutamento di prospettiva, che nasce dalla consapevolezza che il discorso occidentale è una narrazione fra le tante. Lo studio della cultura non può essere di tipo meramente osservativo, ma deve confrontarsi con le ambiguità del proprio sguardo e con il punto di vista degli altri. La cultura è un fenomeno non "dato" ma fondato su azioni riflessive, che richiedono un costante esercizio interpretativo sempre esposto al conflitto dei diversi punti di vista, oltre che ai mutamenti sociali e storici. Si inaugura in questo modo un approccio scientifico dialogico che decostruisce l'idea stessa di cultura.

La definizione di cultura proposta da Edward Burnett Tylor¹⁹¹, dalla quale ha preso le mosse l'antropologia, viene considerata teoreticamente confusa e foriera di "secche concettuali". Geertz propone di sostituirla con un concetto di cultura essenzialmente di tipo semiotico, seguendo Max Weber l'uomo è visto come "un animale impigliato in una rete di significati che lui stesso ha tessuto [...] la cultura consiste in queste reti"¹⁹². Pertanto l'analisi di queste reti di significato non è "una scienza sperimentale in cerca di leggi, ma una scienza interpretativa in cerca di significato"¹⁹³.

Geertz porta l'attenzione sulla pratica dell'etnografia per mostrare che l'attività intellettuale degli antropologici consiste in una "descrizione densa" (*thick description*), termine che riprende da Gilbert Ryle¹⁹⁴. L'oggetto dell'etnografia risiede in una "gerarchia stratificata di strutture di significati". Già al momento dell'esposizione dei fatti, si stanno dando spiegazioni che spesso sono addirittura spiegazioni di spiegazioni.

L'analisi etnografica consiste nella scelta delle strutture di significazione e nell'identificazione della loro base sociale e della loro importanza.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 64.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 67.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 68.

¹⁹⁰ Bruner ritiene però la Mead legata alla concezione dell'interazione fra organismo e ambiente tipica del secolo scorso, per cui la sua visione generale dovrebbe essere considerata più come "un capitolo conclusivo sul concettualismo, alla fine del positivismo, che come un capitolo iniziale della posizione interpretava" (Bruner J., *La ricerca del significato*, Op. cit. p. 148).

¹⁹¹ Si veda, Tylor E. B., *Alle origini della cultura*, (1871), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985.

¹⁹² Geertz C., *Interpretazione di culture*, (1973), Bologna, Il Mulino, 1988, p. 11.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ Geertz C., *Interpretazione di culture*, Op. cit., pp. 12 e sgg.

La cultura ha le caratteristiche di testo che deve essere letto e interpretato: "Fare etnografia è come cerca di leggere (nel senso di «costruire una lettura di») un manoscritto – straniero, sbiadito, pieno di ellissi, di incongruenze, di emendamenti sospetti e di commenti tendenziosi, ma scritto non in convenzionali caratteri alfabetici, bensì con fugaci esempi di comportamento strutturato"¹⁹⁵.

Il comportamento umano è visto in una logica semiotica, come un'azione simbolica. La cultura non viene reificata, non è una realtà autonoma dotata di forze o scopi propri, non si trova neppure "nella mente o nel cuore degli uomini"¹⁹⁶. La cultura consiste in "strutture di significato socialmente stabilite", è pubblica come pubblico è il significato.

Gli scritti antropologici sono interpretazioni, spesso di secondo o terzo grado. Nel senso che di primo grado è l'interpretazione che il "nativo" fa del significato di ogni azione attraverso la "sua" cultura. Geertz insiste sul carattere finzionale di queste interpretazioni, nel senso di "*fictio*": costruzione. Le descrizioni orientate agli attori, atto tipico dell'etnografia, sono di fatto delle ipotesi, dei "come se". Anche se nascono da attori veri, sono della stessa natura del romanzo. "Le condizioni e lo scopo della loro versione (per non parlare dello stile e della qualità) sono diverse, ma l'una è una *fictio*, una costruzione tanto quanto l'altra"¹⁹⁷.

Nell'analisi culturale, come nella pittura o nell'arte, "non si può tracciare il confine fra i modi di rappresentare e il contenuto effettivo."¹⁹⁸ La forza delle descrizioni antropologica densa, non nasce da una massa di dati, "ma dalla capacità dell'immaginazione scientifica di metterci in contatto con le vite delle persone estranee."¹⁹⁹.

Proprio come una buona interpretazione di un testo, di una poesia, di un quadro, un'interpretazione antropologica ci porta nel cuore del "detto". Scrive o meglio "inscrive" il discorso sociale. Lo annota, e nel farlo "lo trasforma da avvenimento fugace, che esiste solo nell'attimo in cui si verifica, in un resoconto che esiste nei suoi scritti e si può consultare".

Geertz riprende da Ricœur il concetto dell'iscrizione dell'azione. "Che cosa fissa la scrittura?", non certo l'evento del parlare, ma il suo "detto". Ciò che scriviamo è il significato dell'evento, del discorso sociale, non l'evento come tale. La descrizione etnografica interpreta il flusso del discorso sociale e consiste nel tentativo di preservare il "detto" di questo discorso, esposto alla sparizione, e di fissarlo in modo da consentire una lettura.

La posizione di Geertz coincide con un aumento di interesse nelle scienze sociali verso il ruolo delle forme simboliche nella vita umana. I simboli, così come la cultura che è un fenomeno simbolico, sono un tentativo di dare una struttura comprensibile e significativa a realtà quali l'identità, la natura umana, le gerarchie, la morte ecc. Osservare le dimensioni simboliche dell'azione sociale significa immergersi in mezzo ad esse. La sua forza nasce dalla finezza delle sue distinzioni non dalle astrazioni e generalizzazioni: "La vocazione essenziale dell'antropologia interpretativa non è di rispondere alle nostre domande più profonde, ma di mettere a disposizione risposte che altri (badando ad altre pecore in altre vallate) hanno dato e includerle così nell'archivio consultabile di ciò che l'uomo ha detto"²⁰⁰.

Come nel caso della risposta narrativa data all'identità da Paul Ricœur, anche Geertz mira a uscire dall'impasse creato al concetto di cultura da una visione sostanzialista da un lato e una visione radicalmente relativista dall'altro. L'uomo per Geertz è un animale dipendente da meccanismi extragenetici che hanno lo scopo di dare ordine al suo comportamento, tali meccanismi sono l'origine della cultura. "Veniamo al mondo con l'equipaggiamento adatto a vivere mille tipi di civiltà, ma finiamo con l'averne vissuta una sola"²⁰¹.

¹⁹⁵ *Idem*, p. 17.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 18.

¹⁹⁷ *Idem*, p. 24.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 25.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 25.

²⁰⁰ *Idem*, p. 42.

²⁰¹ *Idem*, p. 59.

Pensare è un atto complesso, che non è costituito da "avvenimenti nella testa", nella testa accadono certo avvenimenti, ma il cuore del pensare è il traffico di quelli che possiamo chiamare i simboli significanti (parole, segni, gesti, suoni, congegni...), cose il cui uso va oltre la loro mera realtà, ma vengono usate per dare significato all'esperienza. Questi simboli sono già dati, dalle generazioni che ci hanno preceduto. I singoli li arricchiscono, li mutano, li fanno evolvere, li fanno scomparire. Vengono usati allo scopo di "fornire un'interpretazione degli avvenimenti" che costituiscono la vita, "L'uomo ha bisogno di queste fonti simboliche di illuminazione per trovare la sua strada nel mondo, perché quelle di tipo non simbolico, inserite nel suo corpo, costituzionalmente gettano una luce troppo soffusa"²⁰².

La cultura, evolutivamente parlando, non è un'aggiunta, per così dire, a un animale completo, ma un ingrediente, il più importante, nell'evoluzione di questo animale. Non esiste una natura umana, indipendente dalla cultura. Siamo animali incompleti che si perfezionano attraverso la cultura: "Diventare umani è diventare individui, e noi lo diventiamo sotto la guida di modelli culturali, sistemi di significato creati storicamente, nei cui termini noi diamo forma, ordine, scopo e direzione alla nostra vita"²⁰³.

A seguito della proposta di Geertz matura in una visione antropologica sempre più consapevole dello spazio globale, e dell'identità come frutto di connessioni e dissoluzioni culturali. Il concetto di autenticità e identità locale diventa fortemente ambiguo, in un mondo di migrazione e di scambio, dove culture d'origine diverse si incontrano e si mescolano, dove proliferano agglomerati urbani multiculturali. Il "noi" diventa un'affermazione di una scelta, di un'interpretazione, più che un dato di fatto. Si sviluppa così un'antropologia che dà voce anche alle narrazioni dei popoli che hanno fatto il loro ingresso nello spazio etnografico creato dall'immaginario occidentale. Fra le voci più interessanti della nuova antropologia c'è certamente quella di James Clifford che riconosce come "Dopo il 1950 popoli in nome dei quali avevano parlato etnologi, funzionari e missionari occidentali cominciano a parlare e a agire efficacemente per conto proprio su una scena planetaria. Era sempre più difficile tenerli ai loro (tradizionali) posti"²⁰⁴.

Vengono così messe in discussione le narrazioni dominanti, per cercare di costruire nuove storie e nuove traiettorie del futuro, in un mondo dove "in misura crescente persone e cose sono fuori posto"²⁰⁵. Gli studi di Clifford si rivolgono alle strategie di scrittura e di rappresentazione presenti nelle narrazioni antropologiche. Strategie che mutano nel passaggio dal colonialismo al post colonialismo e al neocolonialismo. Egli mostra come i testi etnografici "siano orchestrazioni di scambi plurivoci che avvengono in situazioni politicamente cariche. Le soggettività che si producono in questi scambi spesso ineguali – non importa se di «nativi» o di osservatori partecipanti esterni – sono ambiti di verità costruiti, finzioni serie."²⁰⁶. Ricostruendo la formazione e il disfacimento dell'autorità etnografica e dell'antropologia sociale del XX secolo, mette anche in evidenza le possibilità creative presenti nella rappresentazione etnografica. La pratica etnografica mantiene il suo statuto esemplare di pratica per produrre conoscenza "a partire da un intenso impegno intersoggettivo"²⁰⁷.

Egli propone l'idea che l'etnografia mette in campo procedimenti che possono essere accomunati alle tecniche della critica culturale, o ai procedimenti di giustapposizione, collage e estraniamento delle tecniche moderniste e dell'arte di avanguardia. L'etnografia è "un'esplicita forma di critica culturale che condivide le prospettive radicali del Dada e del surrealismo"²⁰⁸.

²⁰² *Idem*, p. 59.

²⁰³ *Idem*, p. 67.

²⁰⁴ Clifford J., *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel secolo ventesimo*, (1988), Torino Bollati Boringhieri, 2010, p. 18.

²⁰⁵ *Idem*, p. 18.

²⁰⁶ *Idem*, p. 22.

²⁰⁷ *Idem*, p. 38.

²⁰⁸ *Idem*, p. 25.

La sua tesi è che "l'identità, in senso etnografico, non possa essere che mista, relazionale e inventiva [...] un processo inventivo e spesso discontinuo."²⁰⁹.

Non bisogna neppure perdere di vista che l'etnografia è "avviluppata nella scrittura". A questo proposito illuminanti sono gli studi di Clifford sulle figure di Joseph Conrad e Bronislaw Malinowski, espatriati polacchi, poliglotti, approdati all'Inghilterra e all'inglese. La loro identità soggettiva appare come un "problema culturale complesso". Essi abbracciano la "finzione seria della cultura" e elaborano riflessioni fondate sulle "finzioni locali di vita collettiva"²¹⁰.

Le moderne etnografie oscillano fra due metanarrazioni, una di omologazione e di perdita, l'altra di emergenza e invenzione; ciascuna ostacola la pretesa dell'altra di raccontare "tutta la storia"²¹¹.

L'evocazione del processo narrativo, per cogliere le complesse caratteristiche del processo identitario, vale sia per l'identità individuale che per l'identità collettiva, come aveva mostrato già Ricœur nelle sue indagini fenomenologiche.

Filosofia politica e immaginazione, Martha Nussbaum

Il paradigma narrativo comporta, come abbiamo visto, implicazioni sociali e di conseguenza anche politiche. Una delle studiosse più attente a tali implicazioni è certamente la filosofa del diritto Martha Nussbaum. Nella sua opera rivolge particolare attenzione alle potenzialità della narrazione e dell'immaginazione, ritenute fondamentali, per lo sviluppo della capacità di comprensione e di empatia²¹². La sua concezione dello studio dell'esistenza umana, vuole evitare ogni visione "pseudoscientifica", per riallacciarsi in maniera forte alla visione della tradizione umanista. Comprendere una vita, secondo la studiosa americana, è più simile all'attività di "dipingere un quadro" che non a quella di "fare una somma"²¹³. Una concezione che comporta la valorizzazione delle emozioni in senso conoscitivo e etico. Le emozioni hanno il compito di dare vitalità all'esperienza, di impedire che le relazioni interpersonali si atrofizzino sotto il peso degli imperativi morali; diventano, come tali, indispensabili per condurre vite "soddisfacenti e dignitose". Da tale visione ne consegue il recupero della cultura letteraria e artistica in senso politico e pubblico. Per Martha Nussbaum la narrazione assume una valenza centrale nella problematica, sempre più urgente e attuale, di essere riconosciuti dagli altri e di riconoscere l'altro. L'arte e la narrazione sono spazi di conoscenza e di elaborazione individuale e collettiva delle emozioni, esse non vanno considerate come l'opposto delle argomentazioni razionali, ma vanno considerate delle componenti essenziali di una corretta razionalità. La Nussbaum evoca la visione morale di Whitman, che ci ricorda che "Il poeta è l'arbitro del diverso [...] la sua ricca immaginazione vede l'eternità negli uomini e nelle donne e non vede gli uomini come sogni o come pulviscoli"²¹⁴. L'immaginazione letteraria diventa una componente essenziale di una posizione etica "che chiede di preoccuparsi del bene di altre persone le cui vite sono lontane dalle nostre"²¹⁵. L'idea morale presente in tutti i grandi romanzi nasce dall'importanza attribuita alla fragilità degli esseri umani, nasce dalla pietà, dalla gratitudine, dalla compassione. L'immaginazione letteraria ci mette in condizione di essere intensamente partecipi delle sofferenze e della cattiva sorte altrui. Attraverso di essa esercitiamo la

²⁰⁹ *Idem*, p. 23.

²¹⁰ *Idem*, pp. 115 e sgg.

²¹¹ *Idem*, p. 30.

²¹² Si veda Nussbaum M., "L'immaginazione narrativa", cap. 3, in, Nussbaum, M., *Coltivare l'umanità*, Op. cit., p. 99 e sgg.

²¹³ Nussbaum, M., *Giustizia poetica: immaginazione letteraria e vita civile*, (1995), Milano, Mimesis, 2012, p. 33.

²¹⁴ *Idem*, p. 27.

²¹⁵ *Idem*, p. 30.

nostra capacità umana di “immaginarsi nei panni di un'altra persona, di capire la sua storia personale, di intuire le sue emozioni, i suoi desideri e le sue speranze”²¹⁶.

Possiamo così sviluppare capacità di giudizio e di sensibilità, capacità fondamentali per la vita civile e democratica. L'arte di narrare ha il potere di farci accostare in maniera profonda alla vita di chi è diverso da noi.

Capacità morali fondamentali, nota la Nussbaum, vengono acquisite dal bambino quando comincia a ascoltare racconti e a raccontare in prima persona. Le favole dell'infanzia costituiranno elementi essenziali del mondo che abiteremo da adulti. I racconti e le favole introducono il bambino nell'universo etico. “Un bambino che non abbia avuto la possibilità di ascoltare e elaborare storie è un bambino che manca della capacità di guardare al mondo con prospettive diverse. Non è infatti possibile osservare direttamente l'interiorità delle persone, come non è possibile osservare quella delle stelle”²¹⁷. La capacità d'immaginazione esercitata nei racconti rende manifesta la ricchezza della vita interiore e delle emozioni degli essere umani. “La valenza politica della letteratura corrisponde alla possibilità che essa ci offre di farci penetrare, pur rimanendo noi stessi, nella vita di un'altra persona, di percepire somiglianze e anche profonde differenze fra la sua vita e la nostra, rendendo possibile, o per lo meno facilitando la mutua comprensione”²¹⁸.

A questa capacità umana dell'immaginazione letteraria e artistica, densa di implicazioni etiche, civili, relazioni, la Nussbaum dedicherà particolare attenzione nell'ambito del suo “approccio della capacità”²¹⁹, un approccio rivolto ai problemi fondamentali di giustizia e di valutazione della qualità della vita elaborato insieme all'economista Amartya Sen, che ne è stato pioniere dell'ambito degli *Human Development Reports*.

Tale approccio vuole esaminare i principi fondamentali che dovrebbero essere rispettati da tutti i paesi, “quale minimo essenziale richiesto dal rispetto della dignità umana”²²⁰. La proposta vuole indicare una lista di capacità umane, ossia “ciò che le persone sono effettivamente in grado di fare e di essere, avendo come modello l'idea intuitiva di una vita meritevole della dignità che spetta agli esseri umani”²²¹, per guidare le politiche verso obiettivi specifici. In questa lista la Nussbaum mette in evidenza la capacità di:

Poter usare i propri sensi per immaginare, pensare e ragionare, avendo la possibilità di farlo in modo «veramente umano» [...] Essere in grado di usare l'immaginazione e il pensiero in collegamento con l'esperienza e la produzione di opere autoespressive, di eventi, scelti autonomamente o di natura religiosa, letteraria, musicale e così via. [...] Poter andare in cerca del significato ultimo dell'esistenza a modo proprio.²²²

Una capacità che richiede la tutela della libertà d'espressione, religiosa e politica e che si intreccia con altre capacità umane, contribuendo la loro sviluppo e esercizio. L'immaginazione è essenziale infatti alle capacità di provare e esprimere affetti e sentimenti, al ragionamento morale, ai legami di appartenenza e solidarietà, al crearsi di relazioni di cura verso le altre specie e verso il mondo naturale.

Lo sviluppo della capacità di immaginazione, va garantito e sostenuto, insieme a quello di tutte le altre capacità umane, a tutti i cittadini, anche a quelli in stato di bisogno o non-autosufficienti: le cure a loro rivolte dovranno per la Nussbaum entrare a far parte di questa concezione.

Credo che sia utile soffermarsi sull'appello lanciato dalla Nussbaum verso il mondo della formazione, della scuola e dell'università, preoccupata del restringersi degli spazi dedicati alle

²¹⁶ *Idem*, p. 25.

²¹⁷ Nussbaum, M., *Coltivare l'umanità*, Op. cit., p. 104.

²¹⁸ *Idem*, p. 121.

²¹⁹ Nussbaum M., *Giustizia sociale e dignità umana: da individui a persone*, (1999), Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 56 e sgg.

²²⁰ *Idem*, p. 57.

²²¹ *Idem*, p. 57.

²²² *Idem*, p. 75-6.

materie artistiche e letterarie e del venir meno di essenziali contributi per lo sviluppo della qualità del pensiero: “Mi sembra che ci stiamo dimenticando dell’anima, di cosa significa per il pensiero uscire dall’anima e unire la persona al mondo in una maniera ricca, sottile e complessa; ci stiamo dimenticando cosa significa considerare un’altra persona come un’anima, anziché come un mero strumento utile, o dannosa per il conseguimento dei propri progetti”²²³. È la capacità d’immaginazione che ci consente di sviluppare relazioni ricche e profonde invece che relazioni di puro uso e manipolazione.

Il bisogno di crescita economica delle nazioni e le risposte date alla crisi che vedono una corsa al profitto che coinvolge anche le politiche formative, alla scuola si chiede di garantire in tempi rapidi diffuse conoscenze tecnologiche e scientifiche; di fronte a ciò la Nussbaum intravede, alla luce di sue attente ricerche sui programmi di studio, un pericolo per il venire meno di “capacità essenziali per la salute di qualsiasi democrazia”²²⁴.

L’ossessione per la crescita economica porta a cambiamenti nei programmi di studio, nelle loro scelte pedagogiche, nel sistema dei finanziamenti. Nelle società democratiche moderne le persone differiscono molto per aspetti quali religione, appartenenza culturale, classe sociale, condizione fisica, orientamento sessuale; la filosofa si domanda se i giovani vengano sufficientemente preparati a vivere un’organizzazione sociale con queste caratteristiche. La sua tesi è che l’apporto degli studi umanistici e artistici è fondamentale. Attraverso di essi impariamo a esercitare la capacità di cogliere i problemi dell’altro, una dote che deve essere alimentata, potenziata, rifinita. Poiché produrre crescita economica non significa produrre automaticamente libertà e democrazia; dato che “la maggior parte di noi non vorrebbe vivere in un paese prospero che ha cessato di essere democratico”²²⁵ dobbiamo capire come “produrre” cittadini preparati a vivere con gli altri con rispetto e reciprocità invece di persone che perseguono la prevaricazione.

La democrazia è alimentata da logiche che sanno convivere con la complessità del mondo e dobbiamo per questo essere grati a quegli artisti che ci sanno mostrare le contraddizioni e le sfumature dei sentimenti e delle emozioni umane. Coltivare l’immaginazione, la letteratura e le arti diventa un compito essenziale per la formazione e per tutta la società.

È fin troppo facile vedere un’altra persona come un semplice corpo – che possiamo allora pensare di usare per nostri scopi, buoni o cattivi. Riuscire a vedere un’anima in quel corpo è un grande successo, e questo traguardo è supportato dalla poesia e dalle arti, che ci chiedono di stupirci del mondo interiore di quella forma che vediamo – e anche di stupirci di noi stessi e della nostra profondità.²²⁶

²²³ Nussbaum M., *Non per profitto*, Op. cit., 2013, p. 25.

²²⁴ *Idem*, p. 26.

²²⁵ *Idem*, p. 29.

²²⁶ Nussbaum M., *Non per profitto*, Op. cit., p. 117.

Ora non sarà possibile decifrare l'anno, né l'ora, né dire a voce alta: ricordo. Perché nulla riguarda il ricordo e tutto la voce. C'erano un letto scuro e accostato, un muro notturno e compatto, una tenda impigliata a una siepe. Di fronte al golfo fitto di navi il tempo era rovina e fredda pace.

Antonella Anedda

4. Narrazione e poesia

Dopo aver mostrato, nei capitoli precedenti, l'importanza che la narrazione va assumendo nelle scienze dell'educazione degli adulti e presentato successivamente le ampie conseguenze, per le scienze umane e sociali, del mutamento epistemologico e paradigmatico implicato nel pensiero narrativo, riteniamo sia giunto il momento di approfondire il ruolo che possiamo attribuire alla poesia all'interno della dimensione narrativa, nonché indagare le caratteristiche della stessa.

L'attenzione verso la narrazione, assunta come fenomeno non solo letterario ma anche ontologico, per approfondire la conoscenza dell'essere umano, porta con sé anche un interesse verso le diverse forme narrative, che possono essere approfondite e studiate sotto tale aspetto esistenziale. Se la narrazione è un tratto essenziale della soggettività umana, la poesia, che può a buon titolo essere considerata come una forma particolare di narrazione, ci parla di un aspetto della soggettività.

Per collocare correttamente la poesia entro lo studio che stiamo svolgendo è utile prendere coscienza delle particolarità della stessa e comprendere la sua posizione specifica entro il più generale universo narrativo.

A tale scopo riprendiamo l'approfondimento dell'opera di Paul Ricœur, per notare come il percorso che lo porta ad affrontare la questione dell'identità umana sulla base del rapporto con la temporalità, nel quale sviluppa la teoresi dell'identità narrativa, trovi origine nell'attenzione rivolta al simbolo, all'interno di un proposito più generale di costruzione di una *poetica della volontà*. Lo studio del processo alla base della poesia precede la speculazione sulla soggettività che porta alla rilettura in chiave narrativa dell'identità e si pone dunque come fondamento di tutta la relativa costruzione teorica. Uno studio che proviamo di seguito a ripercorre per sommi capi.

L'”Io voglio” e il simbolo

L'opera di Ricœur trova fondamento nella visione di un'esistenza progettatrice di senso – la coscienza “offre alla cosa” il senso, un senso che supera la cosa stessa – e si caratterizza per un'ontologia di un soggetto finito, un essere umano fragile e fallibile, un essere agente – e sofferente – in cui l'altro è sempre implicato, non solo come atto di interlocuzione, ma nel cuore stesso del soggetto. Un percorso che lo porta a prestare un'attenzione particolare alla parola, nel quadro di un'ontologia della “sproporzione”, quella sproporzione generata dalla differenza fra ciò che l'uomo sente e ciò a cui aspira.

Nell'approfondire la concezione del soggetto pensante Ricœur oppone al cogito cartesiano un cogito integrale, che in ultima analisi è un cogito pratico, un *Io voglio*; forse prima ancora che un *Io penso*. In questa attenzione al cogito pratico (elaborata nelle sue premesse in *Filosofia della volontà*²²⁷) diventa indispensabile prendere in piena considerazione il mistero dell'esistenza incarnata: io sono a

²²⁷ Si veda, Ricœur P., *Filosofia della volontà 1: Il volontario e l'involontario*, (1950), Genova, Marietti, 1990.

me stesso un “mistero”, per comprenderlo non posso osservarlo a distanza come “un oggetto”, devo parteciparvi, “coincidere con esso”.

La sorgente dell'*Io voglio*, della decisione, si trova nei bisogni vitali, nell'affettività, nelle emozioni, lì dove il volontario si intreccia con l'involontario. La dialettica fra libertà e necessità non è esterna al cogito, ma pulsa nel cuore della soggettività. Il pensiero è sempre incarnato: l'essere è fragile e finito poiché è misto, crogiuolo di volontà e involontarietà, libertà e necessità, aspirazioni e istinti, immaginazione e corporeità. La riflessione di Ricœur sulla fragilità crea le premesse per una filosofia del sentimento, poiché nel sentimento si intrecciano corpo e coscienza, passione e azione, pensiero e emozione. L'unità dell'uomo con se stesso e con il mondo richiede una *poetica della volontà*, che porta all'indagine sul simbolo come linguaggio originario.

Il simbolo è la prova della complessità e profondità umana, caratterizza l'essere e al tempo stesso è esposto all'accidente della storia e della cultura, è costrizione e creazione, al confine fra *logos* e *mythos*. Il pensiero che pensa se stesso come basato su un principio razionale vorrebbe essere limpido e dicibile, ma trova in sé un principio che per sua natura è irrazionale e indicibile: il simbolo. Il simbolo pulsa nel cuore del pensare, è fonte anche del mito, è un fenomeno che forse non può essere fino in fondo spiegato, perché non è mai possibile separarsi da esso neppure nell'esercizio della spiegazione; può solo essere avvicinato intellettualmente attraverso la via indiretta dell'ermeneutica, attenta alle infinite risonanze. L'uomo che vuole essere autonomo, che aspira a essere “legislatore di sé”, deve prendersi la responsabilità del confronto con i simboli, fenomeno che mantiene l'essere nella relazione con il tutto.

Il simbolo ci parla dunque in fondo come indizio della situazione dell'uomo al centro dell'essere nel quale si muove, esiste e vuole [...] Il simbolo «*da dà da pensare*» [corsivo nostro, N.d.R.] [...] l'essere che si pone nel cogito deve ancora scoprire che l'atto stesso col quale si strappa alla totalità continua a partecipare all'essere che l'interpella in ogni simbolo²²⁸.

Il Sé si riappropria di sé specchiandosi nei suoi oggetti e nei suoi atti, che lo interpellano tramite i loro simboli. Via tortuosa e ambigua quella dell'incontro con i simboli, via ermeneutica, che si confronta con il racconto che il Sé fa di questi segni, via narrativa, in cui il testo è il luogo di incontro fra il Sé e il suo mondo, è una mediazione che, per la comprensione di sé, fa i conti con il sentimento: "L'uomo conquista la profondità del sentimento come contropartita del rigore della conoscenza"²²⁹.

Nella ricerca impostata da Ricœur con *Filosofia della volontà*, l'indagine muove dal cogito pratico, dal *Io voglio*, per mirare a una *Poetica della volontà*, che esige un cambiamento di metodo per indagare ontologia del soggetto, e scoprire nuove realtà.²³⁰

Lo studio del linguaggio

La metafora viva: Dalla retorica alla poetica, per un linguaggio di rivelazione, apparso nel 1975, è il lavoro di Ricœur che vuole dare avvio all'elaborazione di una *Poetica della volontà*. Questo studio sul linguaggio è una ricerca sul modo in cui il soggetto “abita il mondo”, modo in cui l'esperienza è incontrata e letta, e precede l'indagine sul mutuo condizionamento fra tempo e narrazione che porterà alla proposta teoretica della nozione di identità narrativa. Il punto di partenza dell'opera è un approfondimento della proprietà linguistica della polisemia, il “nome con parecchi sensi”, che evolve in una riflessione sulla metafora e sul linguaggio poetico. L'indagine spingerà Ricœur a

²²⁸ Ricœur P., *Finitudine e colpa*, (1960), Bologna, Il Mulino, 1979, p. 633.

²²⁹ Ricœur R., L'antinomie del la réalité humaine et le probleme de l'Anthropologie philosophique, in, *Pensiero*, 5, 1960a, n. 3, p. 286.

²³⁰ Si veda, Ricœur P., *Filosofia della volontà I*, Op. cit.

estendere la riflessione dalla parola alla frase e, infine, alla narrazione, tramite le successive ricerche raccolte in particolare in *Tempo e racconto*²³¹ e *Sè come un altro*²³².

Il concetto di simbolo rimanda a significati molto differenti, pensiamo ad esempio alla nozione di simbolo nella logica formale e in contesti, come quello dell'*Interpretazione dei sogni* di Freud. Nel primo caso si tratta di un segno univoco, che rimanda a una cosa, sostituibile da un altro segno, nel secondo la polisemia è la qualità che contraddistingue il segno, che non rinvia solo ad un'altra cosa, ma a tante cose e tanti sensi, un segno che non può essere sostituito meccanicamente, che ha una sorta di identità propria, pulsante e vitale. La polisemia, che caratterizza molte parole, è un caso di segno molto particolare che ci presenta una caratteristica evidente del simbolo. I segni, hanno un rapporto di referenza con altre cose, la caratteristica del simbolo che interessa Ricœur è quella della referenza "multivoca", portatrice di una pluralità.

La referenza "è la capacità di riferirsi a una realtà esterna al linguaggio"²³³: un termine linguistico, un segno, si riferisce a una cosa esterna a sé. Nella polisemia, non è solo questione di "doppio senso" del termine, ma di "referenza sdoppiata", espressione che Ricœur mutua dalle riflessioni di Jakobson sulla poetica: "Il predominio della funzione poetica rispetto a quello referenziale non annulla il riferimento, ma lo rende ambiguo. Ad un messaggio disemico corrisponde un mittente sdoppiato, un destinatario sdoppiato, un riferimento sdoppiato"²³⁴. Per Ricœur, questa caratteristica di "referenza sdoppiata", ci dice che il simbolo non è rivolto solo alle cose, ma anche ai significati e trova una delle più evidenti espressioni linguistiche nella metafora.

Come abbiamo anticipato nel capitolo precedente, la metafora non va intesa come un artificio retorico, come una decorazione del discorso: la funzione della metafora è di creare una relazione non scontata fra le cose²³⁵. Il valore linguistico e semantico della metafora può essere compreso solo quando "viene collocata nell'ambito della frase e trattata come un caso di predicazione impertinente e non di denominazione deviante"²³⁶. La metafora è una strategia del discorso che preserva e sviluppa la "capacità creatrice del linguaggio" e, il che è lo stesso, "la capacità euristica della finzione".

Attraverso la metafora il discorso ridecrive la realtà, tramite la funzione della finzione. Ricœur nota che in questo modo sono connesse "finzione" e "ridescrizione", intuizione già presente nella poetica di Aristotele per cui "la *poiësis* del linguaggio procede dalla connessione di *mythos* e *mimêsis*"²³⁷. Ci troviamo in presenza di una capacità di "innovazione semantica", cioè creazione di una nuova pertinenza semantica, insita nel linguaggio.

Lo studio dell'enunciazione metaforica deve prendere in considerazione l'intera produzione di senso metaforico, non solo la semplice denominazione (posizione che porterà Ricœur ad allargare il suo sguardo verso la più generale funzione narrativa). La parola, nel senso di "nome", resta "il veicolo del senso metaforico", è il centro focale anche se deve essere preso in considerazione l'intero ambito della frase. Una unità linguistica trova il senso solo se identificata in un unità di grado superiore, così il fonema nella parola e la parola nella frase. Le parole non sono i semplici segmenti della frase. La frase è un tutto che non è riconducibile alla somma della sue parti. Il significato scaturisce dall'insieme²³⁸. Sulla base di queste argomentazioni Ricœur ridisegnerà, fra l'altro, la definizione dei rapporti di significato nella lingua – il modo in cui si combinano i segni – proposta da Saussure con il binomio *sintagmatico-paradigmatico*. Per Saussure il rapporto *sintagmatico* determina il significato dei segni in una sequenza lineare di tipo temporale, il significato emerge dalla

²³¹ Ricœur P., *Tempo e racconto*, Voll. 1, (1983), 2, (1984), 3, (1985), Milano, Jaca Book, 2007.

²³² Ricœur P., *Sè come un altro*, (1990), Milano Jaca book, 1993.

²³³ Ricœur P., *La metafora viva*, Op. cit., p. 5.

²³⁴ Jakobson R., *Saggi di linguistica generale*, (1963), Milano, Feltrinelli, 2002, p. 209.

²³⁵ Ricœur P., *La metafora viva*, Op. cit., p. 47.

²³⁶ *Idem*, p. 2.

²³⁷ *Idem*, p. 5.

²³⁸ *Idem*, p. 92.

distribuzione di segni differenti in sequenze, quello *paradigmatico* (o, in Saussure, *associativo*) definisce il significato sulla base della presenza del segno nel sistema in relazione a termini assenti, che sono con lo stesso in un rapporto di somiglianza²³⁹: "da una parte, nel discorso, le parole contraggono fra loro, in virtù del lodo concatenarsi, dei rapporti fondati sul carattere lineare della lingua", combinazioni che possono essere chiamate "sintagmi". "D'altra parte, fuori dal discorso, le parole offrenti qualcosa di comune si associano nella memoria, e si formano dei gruppi [...] Noi li chiameremo rapporti associativi". Questi rapporti associativi, detti anche paradigmatici, si caratterizzano per essere *in absentia*, nel senso che sono legami che la mente crea sul segno che non appaiono nel discorso. "Così la parola *enseignement* farà sorgere inconsciamente nello spirito una folla d'altre parole (*enseigner, renseigner* ecc., oppure *armement, changement* ecc., o ancora *éducation, apprentissage* ecc.) per qualche aspetto, tutti hanno qualche cosa di comune tra loro."²⁴⁰

Per Ricœur, se il segno è l'unità semiotica, la frase è l'unità semantica: "Dire, con Saussure che la lingua è un sistema di segni, è qualificare il linguaggio secondo uno solo dei suoi aspetti e non secondo la sua realtà totale"²⁴¹.

“La distinzione fra semiotico e semantico, comporta una nuova distinzione fra paradigmatico e sintagmatico”²⁴². La metafora in forma di discorso è un sorta di sintagma. Ricœur giunge così a porre in discussione il principio di Jakobson²⁴³, e di tutti gli strutturalisti, per cui il processo metaforico è dell'ordine del paradigmatico. A questo scopo propone il punto di vista del linguista francese Émile Benveniste: “È a seguito dell'esser messe insieme che le parole contraggono dei valori che non possiedono in se stesse e che sono anzi contraddittori rispetto a quelli che già possiedono”²⁴⁴. Per Ricœur, l'analisi di Jakobson, “elude la distinzione, introdotta da Benveniste, tra la semiotica e la semantica, fra i segni e le frasi. Questo monismo del segno è caratteristico di una linguistica puramente semiotica”²⁴⁵, questa è una teoria della metafora che assume la parola e non la frase come unità di base della tropologia, il significato di un termine dipende dal significato della frase.

Ciò appare chiaro quando non si prende in considerazione la parola singola in astratto, ma si osserva il suo funzionamento. La parola singola ha un significato “potenziale”, una somma di sensi parziali, definiti dai vari tipi di contesti in relazione ai quali possono apparire: “La dipendenza del significato di un termine dal significato della frase risulta ancor più chiara quando, abbandonando la considerazione della parola isolata, si passa al suo effettivo funzionamento, attuale, nel discorso. Presa isolatamente, la parola non ha che un significato potenziale, risultante dalla somma dei suoi sensi parziali, a loro volta definiti mediante i tipi di contesti nei quali possono comparire. È solo entro una frase data, vale a dire entro una situazione di discorso [...] che hanno un significato attuale. [...] Notava Benveniste: «Il senso di una frase è la sua idea, il senso di una parola è il suo impiego (sempre nell'accezione semantica). A partire dall'idea ogni volta particolare, il locutore raccoglie delle parole che, in questo impiego, hanno un «senso particolare»”²⁴⁶.

Lo stesso Saussure, ricorda Ricœur, vedeva un termine dato come il centro di una costellazione, “il punto in cui convergono altri termini coordinati, la cui somma è indefinita”²⁴⁷.

²³⁹ Saussure F., *Corso di linguistica generale*, (1922), Roma, Laterza, 2003, pp. 149 e sgg.

²⁴⁰ *Idem*, p.150.

²⁴¹ Ricœur P., *La metafora viva*, Op. cit., p. 94.

²⁴² *Idem*, p.102.

²⁴³ Per la riflessione sulla metafora in Jakobson, si veda il saggio, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in Jakobson R., *Saggi di linguistica generale*, Op. cit., pp. 22 e sgg., e in particolare *I poli metaforico e metonimico* (pp. 39 e sgg), dove si afferma che "lo sviluppo di un discorso può aver luogo secondo due direttrici semantiche: un tema conduce ad un altro sia per similarità [Asse paradigmatico, N.d.R.] sia per contiguità [Asse sintagmatico, N.d.R.]. La denominazione più appropriata per il primo caso sarebbe direttrice metaforica, per il secondo direttrice metonimica" (p. 40).

²⁴⁴ Benveniste E., *Le forme e le sens*, p. 38, cit. in, Ricœur P., *La metafora viva*, Op. cit., p. 103.

²⁴⁵ Ricœur P., *La metafora viva*, Op. cit., p. 232.

²⁴⁶ *Idem*, p. 172.

²⁴⁷ *Idem*, p. 168.

Questa tensione metaforica sempre presente nel linguaggio, sempre attiva nel soggetto, estende il vocabolario, fornisce una traccia per dare nomi a nuovi oggetti e offre a concetti astratti delle nozioni di comprensione concrete. Un esempio riportato da Ricœur è quello dalla parola *Cosmos* che "dopo aver significato la pettinatura dei capelli o la bardatura di un cavallo, successivamente si trovò a designare l'ordine di un esercito e quindi l'ordine dell'universo."²⁴⁸

Ne consegue anche un rilevante paradosso di ogni discorso sulla metafora: quello dell'autoimplicazione. Non esiste un discorso sulla metafora che possa essere fatto al di fuori della rete concettuale della metafora. Non esiste un luogo linguistico o mentale non metaforico che possa cogliere l'ordine della metafora: "La metafora si dice metaforicamente"²⁴⁹.

Prova ne è l'abbondante presenza nel linguaggio di "metafore morte", termini ed espressioni che hanno subito un processo di lessicalizzazione e hanno perso la loro immediata riconoscibilità metaforica, congelati nel loro significato d'uso. Si pensi ad esempio al verbo "arrivare", di cui pochi ormai notano l'evocazione nautica da cui ha origine, cioè "giungere a riva". Ma la metafora morta, non comporta quasi mai la scomparsa totale dell'immagine e la sua rivitalizzazione mostra "l'antico splendore".

Tutto quanto detto, ci conduce verso la nozione di testo aperto²⁵⁰.

Il carattere vago della parola, l'incertezza dei suoi confini, il gioco combinato della polisemia che dissemina il senso della parola e della sinonimia che discrimina la polisemia, e soprattutto il potere di accumulo della parola che consente di acquisire un nuovo senso senza perdere i precedenti sensi – tutti questi aspetti fanno dire che il vocabolario di una lingua è una «struttura instabile nella quale le parole singole possono acquisire e perdere dei significati con la massima facilità». Questa struttura instabile fa sì che il significato sia «di tutti gli elementi linguistici... quello che con tutta probabilità offre minori resistenze al mutamento»²⁵¹

L'apertura del testo, la vitalità della lingua, diventa chiara quando si osserva fenomenologicamente il discorso e si comprende come "La lingua esista solo quando un locutore se ne appropria e l'attualizza"²⁵². La lingua esiste solo quando un soggetto, locutore o lettore, elabora il significato e spinge sempre più lontano la frontiera del senso.

"Il punto importante da sottolineare per la discussione ulteriore, riguarda quella che chiamerei la produzione del senso: è in effetti il lettore colui che elabora (*work out*) le connotazioni del modificatore suscettibili di produrre senso; a questo proposito, una caratteristica significativa del linguaggio vivo è quella di poter spingere sempre più lontano la frontiera del non senso; non esistono, forse, parole tanto incompatibili da impedire ad un poeta di gettare tra esse un ponte; il potere di creare dei significati contestuali nuovi sembra esser davvero illimitato; certi tributi apparentemente «senza senso» (*non-sensical*) possono aver senso in un contesto inatteso; l'uomo che parla non ha mai finito d'esaurire la possibilità connotativa delle sue parole."²⁵³

Il discorso poetico, la forma più evidente della metafora viva, ci mostra lo slancio dell'immaginazione che si iscrive in quel "«pensar di più» a livello del concetto"²⁵⁴, aspetto che ci riporta a Kant, laddove egli distingue fra immaginazione (*Einbildungskraft*) produttiva e riproduttiva²⁵⁵, attribuendo un particolare valore di immaginazione produttiva alle idee estetiche. Nota Kant, "per idee estetiche intendo quelle rappresentazioni dell'immaginazione, che danno occasione a pensare molto (*viel zu denken*), senza che però un qualunque pensiero o un concetto possa

²⁴⁸ *Idem*, p. 250.

²⁴⁹ *Idem*, p. 381.

²⁵⁰ *Idem*, p. 168.

²⁵¹ *Idem*, p. 169.

²⁵² *Idem*, p. 95.

²⁵³ *Idem*, p. 127.

²⁵⁴ *Idem*, p. 401.

²⁵⁵ *Idem*, p. 250.

esser loro adeguato, e, per conseguenza, nessuna lingua possa perfettamente esprimerle e farle sensibili [...] L'immaginazione (come facoltà del conoscere produttiva) ha una grande potenza nella creazione di un'altra natura tratta dalla materia che le fornisce il reale."²⁵⁶.

L'immaginazione produttiva, muove dal reale ma lo trascende, per creare un'altra natura. L'immagine poetica non è il sostituto di un oggetto. Il linguaggio va oltre il rapporto nome-cosa, animato da una natura, che non potrà mai esprimere completamente, uno spirito che lo muove, che è "il principio vivificante dell'animo"²⁵⁷.

Ricœur nell'indagine sull'immaginazione produttiva si ricongiunge a Bachelard²⁵⁸ e concorda con lui sul fatto che nel linguaggio l'essere è sempre attraversato da una tensione poetica che genera l'immagine. L'immagine poetica, immagine produttiva, è "un essere del nostro linguaggio"²⁵⁹. La sua novità essenziale "pone il problema della creatività dell'essere parlante"²⁶⁰. Tale immagine non è un residuo dell'impressione, ma "un annuncio aurorale della parola"²⁶¹, essa è nello stesso tempo "un divenire espressivo e un divenire del nostro essere", ci riporta all'"origine dell'essere parlante"²⁶².

Quindi se la fenomenologia dell'immaginazione si estende al di là della psico-linguistica ed anche della descrizione del vedere «come», è perché essa segue il filo della «ritenzione»²⁶³ dell'immagine poetica nella profondità dell'esistenza. L'immagine poetica diviene «origine psichica». Ciò che era un nuovo essere del linguaggio diviene un «aumento di coscienza» o meglio, una «crescita d'essere».²⁶⁴

La metafora è una strategia attraverso cui il linguaggio, allentata la funzione di descrizione diretta e libera invece la sua funzione di scoperta. Sospendendo la "referenza letterale" appare una "referenza di secondo grado", che è tipica della referenza poetica.

La poesia, sostiene Ricœur, rivela le numerose forme di "tensione" presenti nel linguaggio: "tra soggetto e predicato, tra interpretazione letterale e interpretazione metaforica, tra identità e differenza"²⁶⁵, tensioni che conducono alla teoria della "referenza sdoppiata". Inoltre nel cuore della metafora agisce una tensione che trasforma il verbo essere. È "il paradosso della copula", che modifica il verbo essere nella funzione di relazione (o referenziale) e lo modifica anche in senso esistenziale. Il senso metaforico del verbo "Essere", significa sempre "Essere-come"²⁶⁶. *L'Essere come*, che caratterizza la metafora, è parte della copula, e significa al tempo stesso "essere e non essere". Attraverso questa serie di tensioni, "la poesia articola e preserva, in rapporto con altri modi di discorso l'esperienza di appartenenza che comprende l'uomo nel discorso e il discorso nell'essere."²⁶⁷.

Quello che il discorso poetico porta al linguaggio, è un mondo pre-oggettivo entro il quale ci troviamo già radicati, ma anche un mondo nel quale noi progettiamo i nostri possibili più propri. Bisogna dunque spezzare il regno dell'oggetto, perché possa esistere e possa dirsi la nostra primordiale appartenenza a un mondo che noi abitiamo, vale a dire un mondo che, ad un tempo ci precede e

²⁵⁶ Kant I., *Critica del giudizio*, (1790), Sez. I, Libro secondo, Deduzione dei giudizi estetici puri, § 49, 314.

²⁵⁷ *Idem*, § 49, 313.

²⁵⁸ Bachelard G., *La poetica dello spazio*, (1957), Bari, Dedalo, 1975.

²⁵⁹ Ricœur P., *La metafora viva*, Op. cit., p. 284.

²⁶⁰ Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Op. cit., p. 15.

²⁶¹ Ricœur P., *La metafora viva*, Op. cit., p. 28.

²⁶² Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Op. cit., p. 15.

²⁶³ Termine ripreso da Minkowski, Le altre citazioni fra caporali sono tratte da Bachelard G., *La poetica della rêverie*, (1960), Bari Dedalo, 1972.

²⁶⁴ Ricœur P., *La metafora viva*, Op. cit. 284.

²⁶⁵ *Idem*, p. 417.

²⁶⁶ *Idem*, Op. cit. 326.

²⁶⁷ *Idem*, Op. cit. 417.

riceve l'impronta delle nostre opere. In una parola, bisogna restituire al bel termine «inventare» il suo senso, a sua volta, sdoppiato, che vuol dire, a un tempo, scoprire e creare²⁶⁸.

"Scoprire" e "creare" è questa verità del linguaggio che per Ricœur ci viene rivelata dalla metafora e dalla poesia. La poesia viene così ricondotta al suo originario significato di *Póiesis*, quel fare produttivo e creativo umano. È ciò che Ricœur intende con l'espressione "linguaggio in festa", al centro della teoria dell'identità narrativa, che è fonte di «aumento di coscienza» e di «crescita d'essere», e invita il pensiero speculativo a mettersi in risonanza con il "dire poetico", alla ricerca di "quel luogo ove apparire significa generazione di ciò che cresce"²⁶⁹.

Il pensiero poetico, – di cui la metafora e la polisemia del simbolo sono i fenomeni evidenti – è dunque il cuore vivo dell'identità narrativa; principio pulsante, linguaggio in festa, che Ricœur metterà in relazione con la temporalità per proseguire nella sua indagine ontologica della narrazione, come abbiamo mostrato nel capitolo precedente.

Caratteristiche del linguaggio artistico e poetico

Vista la qualità fondamentale che il pensiero poetico assume per il paradigma narrativo, riteniamo utile soffermarci per approfondire ulteriormente le caratteristiche del linguaggio poetico, per ritrovare aspetti evidenziati da Ricœur, ma anche per mostrarne altri. A questi scopi attingeremo a studi semiologici²⁷⁰, con particolare riferimento a ricerche classiche quali quelli di Jurij Michajlovic Lotman e di Maria Corti, integrate da indagini più recenti.

Come abbiamo visto, Ricœur mette in evidenza come nel linguaggio umano sia presente una tensione metaforica e polisemica, una "referenza sdoppiata" che agisce in senso vitale per allargare gli orizzonti del significato, le possibilità linguistiche, come quelle esistenziali. Una referenza che ci parla di una fonte vitale che pulsa nella coscienza, che si pone in relazione con quella che è stata definita da Bachelard "l'origine di coscienza"²⁷¹, e che ha certo anche a che fare con il principio che porta al continuo mutare delle lingue, quel principio già indicato da Saussure con la distinzione fra *Langue* e *Parole*, dove *Langue* sta per l'insieme delle regole e delle relazioni che definiscono una lingua e con *Parole* il principio attivo rappresentato dai parlanti che porta al mutamento e alle continue trasformazioni²⁷².

Questa tensione, sempre presente nel linguaggio quotidiano, è quella cui presta un'attenzione particolare l'opera poetica. La "poesia", intesa come forma d'arte, dà piena legittimazione a questo principio, che altre forme linguistiche, quelle operative o quelle della tecnica ad esempio, tendono a soffocare. Si vengono così a creare differenti ambiti linguistici, che, nota Maria Corti, corrispondono a regole diverse di uso dei segni: "La lingua media e la lingua letteraria rappresentano diverse iscrizioni della situazione storica nel linguaggio, quindi due modalità di attuazione dei segni linguistici"²⁷³.

Uno dei padri della ricerca semiologica, Jurij Michajlovic Lotman, ritiene che, nel caso dell'arte, si debba parlare di un "sistema linguistico secondario"²⁷⁴. Su analoga linea si colloca anche la Corti, per la quale "al centro della creazione linguistica sta il linguaggio dell'artista, che attua il maggior

²⁶⁸ *Idem*, Op. cit. 405.

²⁶⁹ *Idem*, Op. cit. 410.

²⁷⁰ Il linguaggio poetico è stato oggetto di grande attenzione da parte della semiologia. Non è scopo di questa trattazione presentare il dibattito di quella disciplina sul tema, che contempla ormai una lunga tradizione di studi. Ci limiteremo a alcuni contributi autorevoli che possono, a nostro parere, offrire una solida sintesi dei risultati generali delle ricerche ritenuti d'interesse per il nostro lavoro.

²⁷¹ Bachelard G., *La poetica della rêverie*, Op. cit., p. 7.

²⁷² Saussure F., *Corso di linguistica generale*, Op. cit., pp. 28 e sgg.

²⁷³ Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, p. 83.

²⁷⁴ Lotman J. M., *La struttura del testo poetico*, (1970), Milano, Mursia, 1972, p. 15.

numero di virtualità della lingua al punto che dal legame sintagmatico, si produce una semantica di secondo grado superiore, quindi una superfunzione segnica²⁷⁵, grazie ai legami "transfrastici", cioè le relazioni che vanno oltre la singola frase e coinvolgono l'intero testo.

L'arte è una lingua con una sua particolare organizzazione e una sua specifica funzione. Il suo esistere in ogni tempo e in ogni cultura è prova del suo valore di necessità. L'uomo, nota Lotman, anche nelle condizioni estreme di lotta per la sussistenza, "sente la necessità dell'arte"²⁷⁶. La permanenza del fenomeno artistico, anche se in forme diverse, attraverso le varie epoche ci indica una verità fondamentale.

In un sistema semiotico giustamente costruito (che raggiunge cioè gli scopi per cui è stato fatto) non ci possono essere complessità superflue ingiustificate. Se esistono due sistemi A e B ed entrambi trasmettono pienamente un certo unico volume di informazione, con uguale consumo nel superamento del rumore nel canale di collegamento, ma il sistema A è considerevolmente più semplice di B, non v'è dubbio che il sistema B sarà respinto e dimenticato. Il linguaggio poetico si presenta come una struttura di grande complessità. Esso è notevolmente più complicato delle lingue naturali. E se il volume d'informazione contenuto nelle lingue naturali fosse uguale, il linguaggio artistico perderebbe il diritto di esistere e, indiscutibilmente, morirebbe²⁷⁷.

La logica evoluzionista cibernetica che soggiace a questa argomentazione, è la stessa che ritroviamo in altro autorevole studioso di comunicazione, Gregory Bateson, che giunge a paragonabili conclusioni nelle sue riflessioni sull'evoluzione della comunicazione non verbale.

L'argomentazione di Bateson muove dalla considerazione che sia "opinione generalmente diffusa che nell'evoluzione dell'uomo il linguaggio [verbale, N.d.R.] abbia sostituito i più rozzi sistemi degli altri animali"²⁷⁸. Ma, nota lo studioso, in un sistema complesso che implica cambiamenti evolutivi adattivi, quando una determinata funzione viene assolta da un nuovo sistema, più efficace "Il vecchio metodo va in disuso e decade"²⁷⁹. Conseguentemente:

Se, dunque, il linguaggio verbale fosse in qualche senso un sostituto evolutivo della comunicazione cinetica e paralinguistica ci si dovrebbe aspettare che i vecchi sistemi prevalentemente iconici fossero notevolmente decaduti. Ma evidentemente non è stato così. Al contrario, la cinetica dell'uomo è diventata più ricca e complessa, e il paralinguaggio è riccamente fiorito parallelamente all'evoluzione del linguaggio verbale. Tanto la comunicazione cinetica quanto il paralinguaggio sono stati elaborati in complesse forme artistiche, musicali, poetiche, di danza e via dicendo [...]

Avanzo l'ipotesi che questa fiorente evoluzione della cinetica e del paralinguaggio separata, ma parallela a quella del linguaggio verbale indichi che la nostra comunicazione iconica [e paraverbale, N.d.R.] provvede a funzioni del tutto diverse da quel del linguaggio, e di fatto, svolge funzioni che il linguaggio verbale non è adatto a svolgere²⁸⁰.

Prendendo in considerazione i diversi linguaggi (verbale, paralinguistico, cinetico, ecc.) attraverso i quali l'uomo comunica, Bateson mette in luce che ciò che chiamiamo arte è l'evoluzione umana dei linguaggi emozionali, dei lessici legati allo sviluppo del sentimento di sé, dei modi per comunicare le relazioni io–altro, io–mondo, e dell'io con se stesso.

A quanto sembra, il discorso della comunicazione non verbale riguarda precisamente questioni di relazione – amore, odio, rispetto, timore, dipendenza, ecc. – tra l'io e un interlocutore, o tra l'io e l'ambiente...²⁸¹

²⁷⁵ Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Op. cit., p. 75.

²⁷⁶ Lotman J. M., *La struttura del testo poetico*, Op. cit., p. 15.

²⁷⁷ *Idem*, p. 17.

²⁷⁸ Bateson G., *Verso un'ecologia della mente*, (1972), Milano Adelphi, 1998, p. 421.

²⁷⁹ *Idem*, p. 422.

²⁸⁰ *Idem*, p. 422.

²⁸¹ *Idem*, pp. 422-3.

Nell'ottica evolutiva i linguaggi dell'arte assumono funzioni vitali che il linguaggio colloquiale non può assumere.

L'umanità, nel corso del tempo, ha quindi organizzato un sistema linguistico complesso, quale quello della poesia, in cui sono privilegiate le dimensioni metaforiche e polisemiche, messe in luce da Ricœur e presenti, per dirla con Lotman, nella "lingua naturale" – insieme ad altri aspetti che vedremo in seguito – per realizzare un sistema di rappresentazione, una struttura artistica che accoglie aspetti dell'esistenza; questi hanno a che fare, principalmente, con i pensieri e le emozioni che nascono dalle relazioni con gli altri, con se stessi, con il mondo o dai temi inquietanti della vita: destino, morte, amore, desiderio, ecc. I linguaggi dell'arte fanno proprie le forme con cui si manifestano le relazioni umane e le identità personali, le comunioni sociali, le affinità sentimentali – forme corporee, verbali, simboliche, iconiche, ecc. –, utilizzano la trama attraverso cui le persone si legano e identificano fra loro per dare vita alle comunità, alle culture, alle società.

È importante notare, che i contenuti espressi in forma poetica non possono essere espressi in altro modo. Nota ancora Lotman:

[...] la complessa struttura artistica, creata col materiale della lingua, permette di trasmettere un volume di informazione che sarebbe assolutamente impossibile trasmettere con i mezzi della struttura linguistica normale. Deriva da ciò che la data informazione (il contenuto) non può né esistere, né essere trasmessa fuori della struttura data. [...] Ripetendo una poesia nel linguaggio comune distruggiamo la struttura²⁸².

Considerazioni che, fra l'altro, portano Lotman a una dura critica delle pratiche pedagogiche che esaminano il contenuto di un'opera separandolo dalle particolarità artistiche e giungono così a creare una falsa rappresentazione della letteratura: "Perché leggere lunghe opere? Bastano brevi manuali. Questa è la conclusione, alla quale spingono non cattivi maestri di infelici scolari ma tutto il sistema scolastico di insegnamento della letteratura"²⁸³. La letteratura, la poesia, vanno incontrate per ciò che sono, non attraverso deformazioni o riduzioni, ma comprese come un pensiero, come un contenuto, che non può essere espresso altrimenti.

Il complesso rapporto che lega, nel linguaggio dell'arte, ciò che può essere intesa come la differenza fra forma e contenuto è da Lotman approfondito sulla base del suo punto di vista semiologico, dove le nozioni di idea e di struttura sono utilizzate proprio per superare l'opposizione fra forma e contenuto. La struttura di un'opera d'arte è il sistema di relazioni che consente la manifestazione dell'idea che non potrebbe essere espressa, né compresa al di fuori di tale struttura. Una concezione che può essere avvicinata a recenti visioni dei sistemi degli esseri viventi, come possiamo leggere:

Per una precisa rappresentazione del rapporto idea-struttura è più utile pensare al legame fra la vita e il complesso meccanismo biologico del tessuto vivente. La vita, che è la proprietà principale dell'organismo vivente è impensabile al di fuori della sua struttura fisica, essa appare una funzione di questo sistema operante. Il ricercatore nel campo letterario, che spera di raggiungere l'idea staccata dal sistema di simulazione del mondo dell'autore, dalla struttura dell'opera, ricorda lo scienziato idealista che tenta di separare la vita da quella concreta struttura biologica, della quale essa è funzione²⁸⁴.

Il linguaggio poetico è dunque un sistema organizzato di relazioni, che rende possibile il contenuto, o, con linguaggio di Lotman, l'*idea*. Al di fuori di questo sistema di relazioni, tale idea non può essere compresa, la sua "vita" non esiste. Tutti gli elementi artistici appartengono al significato. Ne deriva che "in poesia non ci sono elementi formali nel senso che di solito viene attribuito a questo concetto"²⁸⁵.

²⁸² Lotman J. M., *La struttura del testo poetico*, Op. cit., p. 17.

²⁸³ *Idem*, p. 17.

²⁸⁴ *Idem*, p. 18.

²⁸⁵ *Idem*, p. 19.

Il linguaggio poetico come sistema di simulazione “vivente”

Lotman sottolinea come la lingua sia un "sistema di simulazione", nel senso che opera come una rappresentazione, un modello, del mondo che vuole comunicare. Quando costruiamo un testo emettiamo una comunicazione attraverso un sistema di segni che vuole riprodurre le azioni, i soggetti, gli oggetti del mondo reale a cui si riferisce. Comunicazione e simulazione, sono due funzioni del sistema strettamente collegate. La lingua poetica si viene costruendo entro la lingua naturale ma se ne separa per diventare una sorta di "sistema secondario di simulazione"²⁸⁶. Un sistema dotato di segni propri, proprie regole per il collegamento dei segni fra loro, che concentra una grande quantità di informazioni in uno spazio molto ristretto.

Tale sistema di simulazione permette anche di sperimentare diverse situazioni, di costruire sguardi differenti intorno a stessi oggetti, venendo così ad assolvere una funzione certamente pedagogica, che abbiamo visto essere ribadita in diversi autori. Anche per Lotman il linguaggio poetico assume una valenza formativa di tipo esistenziale, perché permette di sperimentare nuove possibilità e di riflettere profondamente su di sé e sulle proprie emozioni.

Dando all'uomo la possibilità convenzionale di parlare con se stesso in diverse lingue, di codificare in diversi modo il proprio «io», l'arte gli permette di risolvere uno dei più fondamentali problemi psicologici: la definizione della propria essenza [...] Proprietà importante nel comportamento artistico è il fatto che colui che lo pratica realizza contemporaneamente due comportamenti: egli rivive tutte le emozioni che susciterebbe una situazione pratica analoga, e nello stesso tempo sente chiaramente che non è necessario compiere le azioni legate con queste situazioni²⁸⁷.

Appare chiaro l'aspetto pedagogico dell'opera artistica, essa consente l'esercizio concentrato di emozioni e idee, sperimentandone la consistenza, la validità e la verità. Un esercizio che avviene in una sorta di modello di simulazione, che condivide le qualità vitali del mondo che rappresenta. L'opera “si comporta come un organismo vivente, che si trova in un reciproco rapporto con il lettore e ammaestra questo lettore”²⁸⁸.

La capacità generativa della grammatica letteraria è di gran lunga superiore alla grammatica testuale generale. I testi artistici generano regole complementari proprie. La grammatica testuale generale (la *Langue*, per Saussure) è per il poeta come una sorta di "immensa aura di risonanza", nota Maria Corti.

Il complesso della lingua, comune e letteraria, è sentito dall'artista come qualcosa che ha in sé una straordinaria virtualità [...] è una struttura vivente misteriosamente orientata nei cui reticoli l'artista si muove; e si muove secondo una legge individuale, che non è altro che una delle possibili direzioni in cui possono attuarsi le virtualità della lingua²⁸⁹.

Il linguaggio poetico: testo, extratesto, surplus semantico

Un testo poetico – come ogni opera d'arte – ha la capacità di contenere informazioni altamente concentrate, queste sono organizzate in un complesso sistema di relazioni che genera il testo. Il sistema non si esaurisce nel testo, ma presenta relazioni più ampie di tipo extra testuale, che lo rendono significativo. Estratto da questi legami extratestuali, il testo perde il suo significato. Le

²⁸⁶ *Idem*, p. 28.

²⁸⁷ *Idem*, p. 82-5.

²⁸⁸ *Idem*, p. 31.

²⁸⁹ Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Op. cit., p. 78.

relazioni extratestuali sono di vario tipo, non tutte possono essere colte facilmente, anche se alcune possono essere chiaramente individuate.

I legami extratestuali hanno molti aspetti soggettivi, fino all'individuale-personale, che non è quasi sottoponibile all'analisi con i mezzi contemporanei della scienza letteraria. Ma essi hanno anche la loro regolarità, un contenuto condizionato storicamente e socialmente, e nella loro giustapposizione strutturale possono essere ora pienamente oggetto di esame²⁹⁰.

I significati del testo sono pertanto distribuiti in questo largo sistema che comprende aspetti soggettivi, determinanti storico-sociali, livelli contestuali, ecc. e che rende possibile molteplici e differenti letture di un'opera d'arte: "Non tutto ciò che è oggettivamente presente nell'opera si manifesta a ciascun lettore e in tutti i momenti della sua vita"²⁹¹. L'universo dei significati dell'opera si rivela solo parzialmente. Una lettura successiva ci può sempre mostrare nuovi aspetti, una particolare interpretazione ci può mostrare significati imprevisi. L'opera accumula "vita segnica" nelle letture diverse che si succedono nello spazio e nel tempo: "Ogni testo è molti testi". "La complessità polisemica impedisce letture ripetitive, anche nello stesso contesto culturale"²⁹².

Su ogni lettura agiscono condizionamenti, che la rendono un evento sempre nuovo, un atto mai completamente autonomo. Blanchot ritiene, nella sostanza, addirittura irripetibile ogni lettura²⁹³.

Il processo di significazione non è dunque affidato solo al rapporto con il singolo segno e neppure all'insieme del testo, ma è messo in moto da una moltitudine di legami, che concorrono in maniera altamente dinamica a generare i significati dell'opera. Una questione, che spingerà Lotman alla teorizzazione di un concetto per il quale è diventato famoso, quello di *semiosfera*²⁹⁴. La semiosfera è uno spazio semiotico, un ampio universo di sistemi interconnessi di relazioni, grazie al quale esistono i significati del testo:

L'universo semiotico può essere considerato un insieme di testi e linguaggi separati l'uno dall'altro. In questo caso tutto l'edificio apparirà formato da singoli mattoni. E però più feconda l'impostazione opposta. Tutto lo spazio semiotico si può considerare infatti come un unico meccanismo (se non come un organismo). Ad avere un ruolo primario non sarà allora questo o quel mattone, ma il «grande sistema» chiamato semiosfera. *La semiosfera è quello spazio semiotico al di fuori del quale non è possibile l'esistenza della semiosi* [Corsivo nostro, N.d.R.]. Se si mettono insieme più bistecche non si ottiene un vitello mentre tagliando un vitello si possono avere bistecche. Allo stesso modo, sommando una serie di atti semiotici particolari, non si otterrà l'universo semiotico. Al contrario, soltanto l'esistenza di questo universo ovvero la semiosfera fa diventare realtà il singolo atto segnico²⁹⁵.

La singola parola o la singola frase possono così variare altamente di significato nel passaggio dal mondo della lingua naturale a quello della lingua poetica, poiché cambiano drasticamente anche gli spazi semiotici e le relazioni extratestuali che sono implicate.

La grafica usata nella poesia, l'andare sovente a capo, ad esempio, non sono un mezzo tecnico, ma "un segnale della natura strutturale attraverso la quale la nostra coscienza «promuove» il testo che le è proposto in una determinata struttura extratestuale"²⁹⁶. La nostra mente si pone dunque in maniera differente di fronte a un testo della comunicazione quotidiana e di fronte a un testo che ci appare organizzato come una poesia; nel secondo caso inizia un processo dinamico particolare fra lettore, testo e extratesto.

²⁹⁰ Lotman J. M., *La struttura del testo poetico*, Op. cit., p. 30.

²⁹¹ Lotman J. M., *La struttura del testo poetico*, Op. cit., p. 164.

²⁹² Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Op. cit., p. 62.

²⁹³ Si veda, Blanchot M., *Lo spazio letterario*, (1955), Torino, Einaudi, 1975.

²⁹⁴ Si veda, Lotman J. M., *La semiosfera: L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, (1984), Venezia, Marsilio, 1985.

²⁹⁵ *Idem*, p. 58.

²⁹⁶ *Idem*, p. 131.

Nell'extratesto ricadono, ad esempio, i saperi del lettore, i riferimenti storici culturali di cui il testo è portatore, che vengono messi in tensione dal processo di significazione: "I codici delle coscienze dei lettori, sempre nuovi, rivelano nel testo strati semantici sempre nuovi. Quanto maggiore è il numero di simili interpretazioni, tanto più profondo è il significato specificatamente artistico del testo e tanto più lunga è la sua vita"²⁹⁷. Questa possibilità di molteplici interpretazioni è ciò che rende radicalmente diverso il mondo della letteratura dal mondo della scienza. Se nella scienza "un'ipotesi è considerata valida se non è contraddetta da ipotesi differenti, nell'universo delle arti si assiste al dato di fatto di interpretazioni fondamentalmente diverse che possono affiancarsi e coesistere"²⁹⁸. Forse ciò che fa di un'opera d'arte un capolavoro universale e la sua capacità di prestarsi a interpretazioni quasi infinite che la fanno perdurare nel tempo.

Lotman nota che ogni cultura presenta "collezioni di forme" che sono in forte relazione con quelle che chiama "tipo iniziale", legami creati dalla grandi opere che influenzano le diverse produzioni e letture successive²⁹⁹. La Divina Commedia, ad esempio, è un "tipo iniziale", un'opera che ha dato luogo a una struttura di riferimento che risuona nella lingua italiana e in ogni produzione poetica in quella lingua – e non solo. Uno dei compiti della grande opera artistica è proprio quello di modificare i riferimenti culturali (da notare che la "modificazione" è una relazione extratestuale, una relazione che agisce per differenziazione) per generare nuove forme di riferimento e di influenza. È bene sottolineare che non si tratta solo di questioni "formali". Come abbiamo visto, il concetto di forma non è da intendersi come contenitore, esso non si oppone a quello di contenuto. Come detto, la "forma" è di fatto una struttura di significanti, un sistema complesso di relazioni interconnesse, che nel mutare rendono possibile la manifestazione di nuove idee, nuovi significati, nuove interpretazioni sul mondo, sull'essere umano, sulle emozioni, gli affetti, ecc.

L'attività dello scrittore può essere immaginata come "un temerario gioco d'altalena fra il proprio linguaggio individuale o dialetto, la lingua e la lingua letteraria, assorbita dal contesto dell'epoca e dalle letture dei testi del passato. [...] che in Italia per le ragioni storiche su accennate è un capitale di cifra alquanto vertiginosa."³⁰⁰

Già Thomas Eliot parlava a questo proposito dell'opera come di una "totalità vincolata"³⁰¹. La Corti nota giustamente che il concetto è quello di sistema. La letteratura è una totalità di relazioni vincolanti e in movimento. Ogni opera di alta qualità crea mutamenti nella totalità. I mutamenti possono avvenire sia a monte, e rendono così possibile una nuova lettura del passato, sia a valle, e si delinea così un nuovo futuro³⁰².

La grande opera si presta a diversi livelli di significazione, che possono soddisfare pubblici anche molto diversi. Se prendiamo ad esempio un dramma di Shakespeare, "Per gli spettatori più semplici c'è la trama, per i più riflessivi c'è il personaggio e il suo conflitto, per i più inclini alla letteratura le parole e la costruzione dell'espressione, per i più sensibili musicalmente il ritmo, e per gli spettatori di maggior sensibilità e intelligenza, un significato che si rivela in modo graduale"³⁰³.

Nessuno è disturbato per la presenza di elementi che non comprende appieno, o neppure coglie. I diversi livelli di coscienza possibili ci mostrano che "il testo letterario è per sua natura costruito, più di tutti gli altri testi verbali, in maniera da offrire diversi percorsi significativi e comunicativi"³⁰⁴.

²⁹⁷ *Idem*, p. 89.

²⁹⁸ Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Op. cit., p. 62-3.

²⁹⁹ Lotman J. M., *La struttura del testo poetico*, Op. cit., p. 233.

³⁰⁰ Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Op. cit., p. 83.

³⁰¹ Eliot T., *L'uso della poesia e l'uso della critica* (1933), cit in, Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Op. cit., p. 13.

³⁰² Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Op. cit., pp. 13 e sgg.

³⁰³ *Idem*, pp. 134-5.

³⁰⁴ *Idem*, p. 135.

La simulazione significativa

La lingua può essere considerata un sistema di simulazione e la letteratura, la lingua dell'arte, un particolare sistema che si differenzia dal primo per specifiche relazioni, pur mantenendosi in relazione con esso (la lingua naturale rientra fra i riferimenti extratestuale del testo artistico). L'effetto di simulazione, cioè di rappresentazione convenzionale di una realtà a cui si fa riferimento è dato dall'intero sistema. Possiamo così comprendere meglio uno dei motivi per cui l'arte muove nel tempo radicalmente. Per quale motivo non è possibile riproporre nella creazione le forme del passato, pur di successo, ma se ne devono inventare sempre di nuove? La forma (come tutti gli elementi del sistema di relazioni che costituisce il testo artistico) è implicata direttamente nel significato, e poiché l'opera è sintonizzata su una realtà, che cerca di rappresentare, la sua struttura muta con il mutare di questa realtà. Nel Classicismo l'opera è in contatto con l'agire degli dei, parla quindi la loro lingua, nel Romanticismo la lingua dell'arte si struttura sui moti dell'animo e del cuore. La rappresentazione con cui abbiamo a che fare nella poesia e nell'arte dell'epoca contemporanea riguarda la nostra realtà e le forme della nostra vita. Ogni epoca crea i suoi codici, crea un nuovo punto di osservazione, per questo il sistema di relazione è costantemente in movimento.

Le strutture dell'arte del passato non sono però superate, esse agiscono fortemente nella sfera dell'extratesto nei confronti delle opere contemporanee. Per esempio, esiste una grande differenza fra l'assenza della rima nel verso "che ancora non presuppone la possibilità della sua esistenza (per esempio, la poesia antica o il verso delle *byline* russe³⁰⁵) o l'assenza dovuta al rifiuto definitivo della rima, quando la rima è attesa dal lettore, entrata nella norma estetica di questa forma d'arte"³⁰⁶.

La poesia antica, latina e greca, – ci segnala Davide Barbieri – non faceva uso di rime, si affidava più alla metrica e al ritmo. La rima è una caratteristica della poesia solo dentro precise tradizioni come quella italiana medioevale. La rima nelle lingue romanze compare nel corso del medioevo, legata agli inni e alle forme liturgiche, al canto collettivo, dove era necessario sottolineare la fine del verso. Compare nelle lingue romanze nel medioevo, proprio quando si sfalda la sensibilità alla durata delle sillabe che permette una metrica quantitativa come quella antica³⁰⁷.

Nel verso libero contemporaneo la rima è usata come richiamo, come spaesamento; la rima è negata, usata come mancanza, opera in un rapporto extratestuale che rimanda alla tradizione precedente.

La lingua letteraria è dunque un "sistema connotativo a accumulazione diacronica"³⁰⁸, il vocabolo, ma anche la frase, non è solo connotato in sé, ma ha un aumento semantico. Per la Corti, diversamente che nella lingua comune, in poesia e in letteratura il significante ha un eccesso di significazione che proviene dalla tradizione artistica³⁰⁹. Un noto esempio che ci propone la Corti è l'aggettivo "ermo", che dopo il suo uso leopardiano ha assunto uno statuto evocativo che ne caratterizza ogni impiego poetico³¹⁰.

L'autore dell'opera si confronta con il reale – luogo per sua natura profondo, indecifrabile, pieno di ambiguità, generatore di emozioni e pensieri – e ne offre una parziale e personale interpretazione, dialogando con il sistema segnico-culturale della propria epoca, con la possibilità di "rinnovare quello stesso sistema semiotico socioculturale"³¹¹.

³⁰⁵ Poemi epici della tradizione slava, che non prevedono la rima mentre sono possibili dei particolari versi liberi.

³⁰⁶ Lotman J. M., *La struttura del testo poetico*, Op. cit., p. 121.

³⁰⁷ Barbieri D., *Il linguaggio della poesia*, Milano, Bompiani, 2011, pp. 52 e sgg.

³⁰⁸ Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Op. cit., p. 84.

³⁰⁹ Più che "diversamente che nella lingua comune" sarebbe più corretto dire "molto più che nella lingua comune". Come abbiamo visto con Ricœur, infatti, il significato eccede sempre la parola e la frase, che sono per loro natura polisemiche.

³¹⁰ Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Op. cit., p. 84.

³¹¹ *Idem*, p. 143.

Poesia e prosa

La teoria dei sistemi di relazioni testuali e extratestuali e quanto detto fin'ora riguarda il testo artistico letterario in generale. È ora necessario affrontare un passaggio chiave per il nostro lavoro: la distinzione fra prosa e poesia.

Le questioni sviluppate fin qui riguardano il testo artistico in generale e di conseguenza sia la poesia che la prosa. Ci sono certamente delle differenze e queste differenze ci interessano, come è ovvio, notevolmente. Una domanda che ci può aiutare a interpretare correttamente il senso di questi concetti è quella di interrogarci sulla loro evoluzione: è nata prima la prosa o prima la poesia? Un'intuizione comune potrebbe far notare la complessa strutturazione della poesia (versi, suono, pensiero metaforico...) e di conseguenza trarre la conclusione che la poesia segua temporalmente la prosa, quella che appare una pratica artistica meno articolata strutturalmente.

Lotman propone invece una sequenza diversa, in cui i generi vanno sempre dal più semplice al più complesso: linguaggio colloquiale, canzone (testo + motivo), poesia classica, prosa d'arte. Egli espone la tesi che "il linguaggio in versi (come anche la cantilena e la canzone) fu inizialmente l'unico linguaggio possibile dell'arte della parola"³¹². Non è difficile trovare prove storiche a questa tesi, a partire dalla grandi opere epico-narrative in versi. La poesia nasce come canto e se ne distacca con il tempo.

La tesi di Lotman contiene l'importante idea che la parola artistica si sia separata dal linguaggio comune per opposizione, *l'arte muove dalla dissomiglianza con la non arte*. Per diventare artistica la parola doveva assumere un chiaro elemento di distinzione rispetto al linguaggio colloquiale, a questo scopo fungevano da "segnale" del cambio di universo la struttura in versi e il sostegno musicale. Una sequenza simile la ritroviamo osservando le produzioni infantili: "È indicativo che per il bambino la prima forma d'arte verbale sia sempre la poesia [e, potremmo aggiungere noi, le filastrocche e le cantilene, N.d.R.]. Cioè un discorso non simile a quello solito"³¹³.

Una tesi analoga la propone anche Roland Barthes. Egli sostiene che la differenza fra prosa e poesia nell'epoca classica non è una differenza di genere, ma di quantità. La poesia è generata a partire da una sorta di grado zero della scrittura tramite l'aggiunta di elementi. La differenza fra prosa e poesia può essere rappresentata attraverso l'equazione:

$$\text{Poesia} = \text{Prosa} + a + b + c$$

$$\text{Prosa} = \text{Poesia} - a - b - c^{314}$$

Dove a, b e c possono essere il ritmo, l'abbellimento e l'ornamento del linguaggio, le figure retoriche, ecc.

Prosa" e "poesia", sono in realtà categorie che caratterizzano la nostra epoca, la loro differenza in altri contesti culturali non è così marcata. Nota ancora Lotman: "... «essere versi» e «essere prosa» non sono solo l'espressione materiale della costruzione strutturale di un certo testo, ma sono anche una funzione del testo, definita da tutto il tipo di cultura che non può essere unilateralmente astratta dalla sua parte grafica fissata"³¹⁵. L'arte nella sua evoluzione, muta le sue strutture, nel rapporto con il mondo che vuole rappresentare. Quando l'uomo muta il suo rapporto con gli dei, il verso lascia il rapporto stretto con la musica, mantenendo però l'eco del legame originario con il suono, come avremo modo di approfondire in seguito. L'arte, col tempo, tende a imitare il discorso

³¹² Lotman J. M., *La struttura del testo poetico*, Op. cit., p. 120.

³¹³ *Idem*, p. 233.

³¹⁴ Barthes, R., *Il grado zero della scrittura*, (1953), Torino, Einaudi, 2003, p. 31.

³¹⁵ Lotman J. M., *La struttura del testo poetico*, Op. cit., p. 127.

non artistico, in un processo che l'avvicina sempre più alla realtà dell'uomo che vuole rappresentare. Nell'epoca recente il testo artistico tende ad avvicinarsi alla vita: pensiamo all'uso del linguaggio naturale o popolare nel grande romanzo dell'Ottocento, o all'imitazione del flusso di pensiero nei modernisti. Un avvicinamento che non crea però un'identità. La parola artistica rimane in uno spazio di artificialità, ha bisogno di una serie di convenzione per segnalare il suo sistema di relazioni e riferimenti testuali.

È forse più fruttuoso considerare il verso e la prosa non come due campi separati rigidamente, ma come "due poli, due centri di gravità". I fenomeni letterari sono "più o meno in prosa, e più o meno in versi"³¹⁶. Proprio a conseguenza di ciò, il verso libero necessita di una particolare disposizione grafica, per essere compreso come forma in versi e non come prosa.

Il limite fra prosa e poesia non è dato solo dagli elementi presenti nella struttura, ma è dato anche da assenze che possono essere significanti. La costruzione di un testo corrisponde alla costruzione di un sistema, il che implica una serie di scelte e l'adesione a determinate regole. Ciò che nel linguaggio naturale è automatico, nel testo artistico è frutto di una scelta. Anche il materiale esterno al testo si presenta come un rapporto di scelta. Anche la negazione di determinate regole fa parte della costruzione del sistema: "Un mezzo importante di attività informativa della struttura è la distruzione di essa. Il testo artistico non è semplicemente la realizzazione delle norme strutturali, ma è anche la distruzione di queste. Esso agisce in un doppio campo strutturale, formato dalle tendenze di attuazione delle norme e da quelle di distruzione di esse"³¹⁷.

Negazione che può avvenire per incompleta realizzazione, interruzione, frammentazione o introduzione di un elemento esterno. Il tipo di rapporto che l'autore instaura con le consuetudini letterarie ha una natura significativa:

Trascurando il rapporto dialettico di accettazione, allusione, contrasto, rifiuto dell'autore nei riguardi della lingua letteraria si corre rischio di perdere parte del significato nuovo del testo; è questa una dimensione dell'ordine critico-semiologico, oltre che linguistico, in quanto ha una particolare funzione segnica il fatto che alcuni autori seguano le rotte ufficiali, altri volino in libertà³¹⁸

Il linguaggio poetico

Pur consapevoli del fatto che non sia possibile tracciare una linea netta di separazione fra la prosa e la poesia e che il rapporto fra queste due categorie ha criteri diversi da letteratura a letteratura e da epoca e epoca, è possibile delineare una risposta alla domanda "Di cosa parliamo quando parliamo di linguaggio poetico?".

Riportiamo ben volentieri la risposta di Maria Corti, che ci pare particolarmente efficace:

Già i teorici indiani si posero il problema; la loro soluzione è molto significativa e stimolante, anche se inaccettabile, così com'è, nel nostro contesto culturale. [...] per tali teorici il linguaggio poetico è un suono che produce conoscenza; fin qui la formula è sottoscrivibile, anzi in un certo senso modernissima. Il testo è una catena di risonanze fonico-ritmiche, paragonabile per gli indiani alla risonanza prolungata di una campana; perché questa catena di risonanze produce una conoscenza che va più a fondo della normale conoscenza della realtà? Perché, sempre secondo i teorici dell'India, nella parola poetica rivive un segno antico, depositato nel fondo della psiche, cioè tale parola rivela tracce anteriori, ricordi di referenti del passato incontrati dall'uomo in precedenti incarnazioni. Bene, se si opera decisa violenza su questa meditazione indiana, sciogliendola dall'abbraccio della teoria religiosa della reincarnazione, alcune idee rimangono la cui carica significativa ha, per così dire, attraversato i secoli: a) la poesia è un suono che dà conoscenza; b) la parola poetica ha una densità di significazione,

³¹⁶ *Idem*, p. 128.

³¹⁷ Lotman J. M., *La struttura del testo poetico*, Op. cit., p. 350.

³¹⁸ Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Op. cit., p. 84.

cioè una connaturata polisemia che non le spetta se non entro il contesto poetico; c) questa densità si collega a processi pre-testuali³¹⁹.

Maria Corti, com'è noto, è una delle importanti studiose della letteratura italiana. Il suo lavoro vanta anche una grande impresa, quella di aver creato un archivio dei manoscritti degli scrittori italiani, che contiene testi di Foscolo, Leopardi, Pavese, Montale e tanti altri. Alla base di questo lungimirante progetto, che ha salvato un inestimabile patrimonio della lingua e della cultura italiana, si colloca il suo interesse particolare verso il processo della creazione poetica, che vede nel manoscritto e nella produzione delle differenti versioni di un'opera, una preziosa fonte d'informazione.

Nel passo che abbiamo estratto dai suoi scritti, troviamo sintetizzati elementi chiave che caratterizzano il linguaggio della poesia, che proviamo ad approfondire di seguito.

Il richiamo antico della poesia

Il riferimento di Maria Corti agli antichi saggi indiani, ci rammenta in primo luogo che il linguaggio della poesia ha un'origine remota.

Abbiamo già visto che, secondo Lotman, la parole d'arte, per essere riconosciuta come tale, abbia dovuto al suo nascere differenziarsi con chiarezza dal linguaggio comune; il canto, la forma in versi, l'accompagnamento musicale hanno così reso riconoscibile l'universo artistico della parola, gli hanno dato vita. Nel lungo cammino di diversificazione e trasformazione delle arti, le arti della parola sembrano allontanarsi gradatamente dalla metrica, dai versi, dalla melodia, per lasciare queste forme al mondo del canto musicale. Nel corso del tempo i modi e le forme della narrazione sono mutati. Ha fatto la sua apparizione – parallelamente con il venire meno delle visioni metafisiche sul mondo e sull'uomo – una narrazione artistica senza versi, che ha la sua radice nel discorso pubblico e nell'oratoria politica, si intreccia con il resoconto storico (si pensi ad esempio ai *De Bello* di Giulio Cesare), alla meditazione diaristica autobiografica (ad esempio gli scritti degli stoici), alle tradizioni dei racconti favolistici e cavallereschi (è il genere che darà vita ai grandi racconti fantastici come *Gargantua e Pantagruel*, *Don Chisciotte*, *Robinson Crusoe*, *I viaggi di Gulliver*), tante forme diverse che confluiscono nella narrazione in prosa, che vede l'apice nell'Ottocento con la nascita del romanzo contemporaneo.

Anche il teatro, sia drammatico che comico, ha abbandonato la forma in versi, per avvicinarsi sempre più a una recitazione realistica e dare autonomia all'azione teatrale. È certamente possibile anche ai giorni nostri, una recitazione teatrale in versi, ma questa è una scelta stilistica che si colloca in quel complesso meccanismo di evocazioni e rimandi extratestuali di cui abbiamo parlato. L'eventuale recitazione in versi sulla scena dialoga, oggi, con un teatro che ha abbandonato il dovere nei confronti del verso. Solo la poesia, nel senso contemporaneo che diamo a questa parola sembra resistere a questa tendenza, pur con inquietudini, provocazioni, contaminazioni. Proprio l'esistenza di tante arti diverse, ci racconta della necessità ancora attuale della poesia.

Se facciamo nostre le tesi evoluzioniste di Lotman e Bateson, la sua persistenza nel tempo, pur con tutti cambiamenti, ci dimostra il fatto che la poesia sia portatrice di materiali necessari per l'essere umano, che attraversano le epoche e le culture e non vengono meno ancora oggi. La poesia ci mostra una necessità che non è soddisfatta dalle potenzialità delle altre arti, seppur ciascuna portatrice di particolari e ampie possibilità della parola. Nel verso della parola poetica contemporanea, vibra un sapere arcaico che le ha dato origine e vita.

Una compiuta descrizione in chiave storica dell'evoluzione del linguaggio poetico, andrebbe oltre gli spazi e gli scopi di questo studio. Riteniamo però doveroso cogliere, sinteticamente, almeno alcuni momenti della tradizione occidentale, osservando le principali categorie teoriche con le quali

³¹⁹ *Idem*, p. 99.

sono stati suddivisi i generi nel corso del tempo³²⁰, per mostrare come emerga un genere, “La poesia lirica”, portatore di un contenuto che trova in quella forma l’espressione più adeguata.

Come è noto, la parola “poesia” nell’età classica non ha l’uso concettuale della nostra epoca. Il termine greco ποίησις (*poiēsis*) indicava prevalentemente l’arte della creazione tramite le parole. Il verso non è sufficiente a qualificare la creazione; all’epoca anche i trattati di medicina potevano essere scritti in versi; ma questi non sono riconosciuti come “poesia”³²¹. L’arte della creazione vedeva in Omero una delle più alte figure di riferimento.

Nella Repubblica di Platone i racconti dei poeti possono essere la *narrazione semplice* (il poeta parla in prima persona), la *narrazione mimetica* (il poeta ricrea la parola dei personaggi), come nella commedia o nella tragedia e la *forma mista* (il poeta alterna prima persona a forma mimetica) come nella poesia epica³²².

Uno dei maggiori testi di riferimento per chiunque si occupi di “lingua d’arte” è senza dubbio la *Poetica* di Aristotele³²³ e cui si deve certamente la trasformazione, la forza e la diffusione del termine “*poiēsis*”, anche al di là del senso che il filosofo vi attribuiva. Come detto, il concetto di “*poiēsis*” nella lingua greca stava a indicare il processo creativo dell’uomo; un “fare” creatore, che è privilegio del divino e dell’uomo. L’arte della “creazione”, per Aristotele è anche l’arte dell’imitazione delle “persone in azione”³²⁴; che si manifesta nell’opera in versi.

Aristotele, compie un’approfondita riflessione sulle caratteristiche della poetica, sulle sue proprietà di forgiare l’animo umano, prendendo in considerazione le diverse forme del tempo, quali: “L’epica, la poesia tragica, la commedia, la composizione dei ditirambi, la maggior parte dell’auletica e della citaristica”³²⁵; arti che usano “il ritmo, la parola e la melodia, insieme o separatamente”³²⁶.

Per Aristotele la poesia è imitazione (*mimesis*) e viene classificata a partire da tre classi, che rimandano a diverse questioni dell’imitazione³²⁷:

Mezzi usati per imitare: l’arte poetica generale si distingue dalla musica e dalla pittura e l’imitazione tramite versi da quella tramite la prosa.

Oggetti imitati: uomini migliori o peggiori di noi.

Modi di imitare: in pratica la suddivisione di Platone: parola diretta, discorso delegato ai personaggi, alternanza dei due modi.

Intorno alla metà del Cinquecento in Italia, compare una suddivisione della poesia in tre generi, ispirata alla visione aristotelica, proposta dal vescovo umanista Minturno che si diffonderà nei secoli successivi³²⁸. Nei suoi trattati *De poeta* (1559) e *L’arte poetica* (1564) Minturno suddivide i generi in base ai mezzi usati per “mimare” le vicende umane e prevede l’*epica* che ha bisogno solo della parola, la *drammatica* (che a sua volta si suddivide in tragica e comica), che necessita della rappresentazione teatrale e infine la *melica* o *lirica* che richiede il sostegno del canto e del ballo, nella quale posso essere compresi i componimenti greci e latini quali gli inni, gli encomi, le elegie, le odi, gli epigrammi ecc.

³²⁰ A questo scopo faremo particolare riferimento ai risultati proposti dagli studi di Guido Mazzoni, presentati in Mazzoni G., *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.

³²¹ Aristotele, *Poetica*, 1447a 15-20

³²² Platone, “Superiorità della narrazione diretta sulla forma poetica imitativa e mista”, in, *Repubblica*, III 392 d - 394 b.

³²³ È a quel testo che dobbiamo una delle tesi più evocate a proposito della narrazione e cioè che la narrazione ha più validità del racconto storico: “Lo storico e il poeta non differiscono fra loro per il fatto di esprimersi in versi o in prosa – si potrebbero mettere in versi le storie di Erodoto, e in versi come in prosa resterebbero comunque storia –, ma differiscono in quanto uno dice le cose accadute e l’altro quelle che potrebbero accadere. Per questo motivo la poesia è più filosofica della storia, perché la poesia si occupa piuttosto dell’universale, mentre la storia racconta i particolari” (Aristotele, *Poetica*, 1451b 5-10).

³²⁴ Aristotele, *Poetica*, 1448a.

³²⁵ *Idem*, 1447a 10-15.

³²⁶ *Idem*, 1447a 20-25.

³²⁷ *Idem*, 1, 1447 a 14-18; 3, 1448 a, 24-29; 1448 a, 19-23.

³²⁸ Mazzoni G., *Sulla poesia moderna*, Op. cit., p. 55-6.

Quest'ultimo schema crea un legame fra il *melos*, il canto antico e i sonetti, le ballate, le canzoni, e i madrigali moderni, in modo tale che opere anche molto diverse fra loro come le *Odi* di Pindaro e di Orazio, il *Liber* di Catullo, la poesia giambica e il *Canzoniere* di Petrarca possono convivere nello stesso genere "lirico"³²⁹.

Nota Guido Mazzoni, che per quanto l'unità del genere lirico rimandi inizialmente al canto e al mezzo musicale, per il letterato medio questo riferimento viene meno in quanto prende forza la caratteristica di "evocare gli affetti dell'animo" sulla quale lo stesso Minturno si soffermava a lungo e in quanto si vanno diffondendo in quel tempo componimenti scritti per una lettura individuale e silenziosa, di cui il *Canzoniere* di Petrarca diventa uno dei canoni di riferimento più importanti.

Proprio il successo del *Canzoniere* di Petrarca contribuirà alla svolta nelle teorie letterarie che porterà al superamento del concetto d'imitazione, come paradigma per giudicare la validità artistica di un'opera. Un paradigma che trovava forza in Aristotele e che implicava che il poeta parlasse il meno possibile in prima persona per lasciare spazio alla descrizione delle azioni e alle parole dei personaggi³³⁰. Nel *Canzoniere*, l'Io è predominante, la descrizione di eventi cede il passo ai racconti dei pensieri, all'esplorazione dei desideri, all'espressione di sentimenti. I canti di Petrarca sono l'esposizione di un dialogo sommesso di un'anima con se stessa.

Prende così forza una categoria, quella di *poesia lirica*, che si carica di nuovi significati.

La poesia lirica deve il suo nome al fatto che anticamente era la poesia che si recitava accompagnandosi con la lira. Uno strumento a corde di facile produzione, molto diffuso anche nel contesto domestico che la mitologia vuole inventata da Hermes. Attirò l'attenzione di Apollo che ne fece dono al proprio figlio Orfeo, il cui canto incantava tutte le creature, figura diventata simbolo del mito poetico.

Il termine *lyricoi* appare fra il III e il II sec. a.c., per indicare il canone di nove poeti arcaici: Alcmene, Saffo, Alceo, Stesicoro, Ibis, Anacreonte, Simonide, Pindaro, Bacchilide. Tali poeti non avevano dato un nome al loro genere. Il criterio comune sembra "il legame con musica, il canto, la danza". La loro opera iniziò a essere chiamata dai grammatici alessandrini *lyrike poiësis* "poesia cantata al suono della lira" a partire dal I sec. a.c.³³¹.

"Nella cultura antica, la lirica è la poesia cantata al suono della lira e, per metonimia, la poesia destinata alla lettura silenziosa"³³², rispettava la tradizione della poesia accompagnata dagli strumenti a corda. Oggi la poesia lirica è spesso un genere dove un Io espone stati d'animo e contenuti fortemente emotivi, in uno stile molto lontano dalla prosa.

Ai giorni nostri, è possibile leggere i testi dei lirici antichi alla luce della nostra categoria moderna di "lirica", ma la cultura antica "non concepiva l'idea che un genere letterario potesse stare insieme grazie all'esprimersi del soggetto"³³³. Ai lirici, Tacito nel Dialogo de oratoribus, associa "dolcezza", ma non pensa a un genere separato dagli altri. Nell'epoca antica, la vita privata di una persona senza un ruolo preciso, è inclusa con difficoltà nel discorso pubblico, non merita l'attenzione collettiva. "Lodare gli dei e gli uomini meritevoli, biasimare gli indegni, criticare i vizi, correggere i costumi, esaltare la persona amata"³³⁴ sono le cose che hanno valore collettivo. La vita privata è tema di satira, di componimenti di arti minori. Il *Canzoniere* di Petrarca crea una nuova norma di tipo egocentrica, norma che si ritrova nei componimenti successivi.

La considerazione del *Canzoniere* conferisce alla lirica un prestigio pari a quello della tragedia e dell'epica e appare in forma embrionale un'idea destinata a cambiare la teoria della letteratura nei secoli successivi: "La lirica può esser compresa solo alla luce del concetto di espressione"³³⁵.

³²⁹ *Idem*, pp. 56 e sgg..

³³⁰ Aristotele, *Poetica*, 1461a 5-10.

³³¹ Mazzoni G., *Sulla poesia moderna*, Op. cit., p. 50.

³³² *Idem*, p. 43.

³³³ *Idem*, p. 52.

³³⁴ *Idem*, p. 75.

³³⁵ *Idem*, p. 64.

A partire dal Settecento prende corpo l'idea che i versi e le figure retoriche non sono un ornamento del pensiero, ma servono per fare esperienza del pensiero, col tempo prende forza la teoria che l'opera d'arte non è una mimesi, catartica e rituale, della realtà, ma "l'espressione della vita intima di un autore"³³⁶. Con idee che siamo soliti riconoscere nel Romanticismo: genio, originalità, autenticità, immediatezza, minor peso delle regole.

Forte influenza ha avuto la tassonomia di Hegel che nelle lezioni di Estetica porta a compimento uno schema diffuso nella cultura romantica. Egli distingue:

A) La poesia *epica* [...] in cui la Cosa procede libera per sé, si sviluppa nella sua oggettività mentre il poeta si tira indietro.

B) La poesia *lirica* [...] il contenuto è stato d'animo soggettivo, quel che riempie il soggetto, che possiede in sé il contenuto e lo esprime, come si sa in sé, esprime il movimento interiore stesso.

C) La poesia *drammatica* [...] è l'unione dei primi due, in modo tale che quel dispiegamento dell'oggettività appartiene al soggetto.³³⁷

Una divisione che prenderà sempre più forza, dominerà le categorie de generi letterari successivi e riecheggia ancora negli scaffali delle librerie suddivisi in: *Narrativa, Poesia, Teatro*.

Ciò che chiamiamo poesia oggi è dunque l'evoluzione storica di un genere artistico che allenta col tempo i legami con la musica, la danza, la coralità e con le regole metriche in cui si era generata per accogliere la voce di una soggettività sempre più inquieta, che prende "come unica forma e meta ultima l'esprimersi (*das Sichausprechen*) del soggetto"³³⁸.

La sua evoluzione corre parallelamente all'imporsi della soggettività e dei temi privati nella società. La poesia si presta al racconto di una sfera intima che si sottrae in maniera sempre più radicale, e al tempo stesso complessa e tormentata, alle imposizioni sociali, alle norme predefinite, in cerca del proprio spazio, anche interiore, di libertà e autodeterminazione. Una tendenza che porta gradualmente all'abbandono degli aspetti rituali e cerimoniali, che vengo lasciati ad altre arti. La poesia lirica, nella sua forma individuale, si è prestata a essere una delle vie in cui cercare questo spazio interiore, per mostrarne le possibilità e le forme di esistenza. "La tendenza degli ultimi secoli è una de-collettivazione della poesia [...] La poesia è infatti diventata sempre più, a partire dal Romanticismo decisamente ancora di più, espressione dell'io"³³⁹.

La poesia assume nell'epoca moderna un valore che si viene creando nel tempo, parallelamente all'affermarsi della soggettività individuale e delle trasformazioni culturali ad essa legata.

Fra tutte le forme poetiche antiche, quella che più ha attraversato i tempi, e che risuona ancor oggi come forte eco extrastestuale nella poesia contemporanea è la forma definita "poesia lirica", che oggi sembra coincidere con il concetto stesso di poesia. Di fronte a questa trasformazione e evoluzione colpisce come non venga meno, ed anzi per certi versi diventi sempre più travolgente, proprio perché può prescindere dalla rima e dalla metrica predefinita, il legame arcaico fra suono e parola, necessario al sapere che la poesia vuole manifestare, un sapere che vuole essere capace, per dirla con Eugenio Borgna, di "creare un ponte fra la soggettività di chi parla, e quella di chi ascolta"³⁴⁰.

³³⁶ *Idem*, p. 70.

³³⁷ Hegel G. W. F., *Lezioni di estetica*, (Corso del 1893 nella trascrizione di H. G. Hoto), Bari, Laterza, 2000, p. 273.

³³⁸ Mazzoni G., *Sulla poesia moderna*, Op. cit., p. 44.

³³⁹ Barbieri D., *Il linguaggio della poesia*, Op. cit. p. 159.

³⁴⁰ Borgna E., *Parlarsi: la comunicazione perduta*, Torino, Einaudi, 2015, p. 6.

Poesia e suono

La particolarità forse più evidente della parola poetica è il suo stretto rapporto con il suono. La poesia nasce come canto: espressione verbale accompagnata da uno strumento, sostenuta e memorizzata grazie al ritmo. Questa caratteristica fa sì che la poesia sia, al tempo stesso, linguaggio e gesto; con il suo essere gesto la poesia ci pone in rapporto con il corpo.

L'essere suono non viene meno neppure nella poesia contemporanea, che pure si è svincolata da rigidi legami con la metrica e con la rima (mantenendoli però, come abbiamo visto, nella sfera delle relazioni extratestuali). Il legame stretto che persiste fra suono e significato rende la capacità di significazione della poesia particolarmente densa. La parola, nel contesto della poesia, assume un alto grado di informazione e significazione. Il suono più che una funzione di informazione ha soprattutto una funzione di consonanza e di sintonia. Nell'ascolto del suono, esiste un rapporto fisico, una vibrazione, che percepiamo con il corpo.

La forza del suono presente nella poesia ci tiene in collegamento con la sua origine arcaica e rituale, dove la parola non era "espressione verbale di un concetto" ma "manifestazione di una potenza", demoniaca, istintuale o collettiva. L'uomo antico che parla in versi, parla in parole sonore, "non si limita a dire quello che pensa, ma presta la sua voce a una divinità, a una forza naturale, a una norma sociale, delle quali lui stesso si fa strumento"³⁴¹.

Anche oggi dove la poesia non va più "cantata", ma va letta, per essere pienamente colta deve passare – anche quando letta in solitudine – attraverso una sorta di voce interiore. La sua comprensione richiede di recitarla, anche se in silenzio, come se la si riproducesse a voce alta, richiede che sia almeno evocata quella vibrazione fisica corporea data dalla sonorità delle parole.

Questa caratteristica, fa sì che la lettura di una poesia implichi un'esperienza estetica di tipo "immersiva". La definizione è proposta da Danieli Barberi, in riferimento anche agli studi di Walter Ong³⁴² e Giovanni Piana³⁴³. Per Barbieri è possibile distinguere fra percezione *immersiva*, nella quale ci troviamo all'interno di un'esperienza – caratteristica dell'ascolto musicale, del canto, o della danza – e percezione di tipo *frontale*, in cui percepiamo le cose separate da noi, guardiamo stando "di fronte", come nella visione di una pittura, ad esempio³⁴⁴. L'arte musicale nasce come esperienza prevalentemente immersiva, legata al canto e alla danza, non nasce per essere semplicemente ascoltata bensì per essere compartecipata e vissuta. "L'ascolto musicale contemplativo, come lo si pratica oggi nelle sale da concerto, è un fenomeno relativamente recente, e praticamente sconosciuto prima del tardo Rinascimento."³⁴⁵ Solo durante il Rinascimento la musica si struttura come forma di spettacolo separata dal pubblico.

Visione e immersione, stare di fronte e entrare in sintonia, sono due diversi modi di sentire le cose. Rimandano a due atteggiamenti diversi, a due bisogni diversi. Parzialmente in competizione, ma entrambi necessari alla nostra relazione col mondo.

Alla modalità immersiva appartiene una risonanza sovraindividuale. Se la visione pone la distinzione fra il soggetto che guarda e l'oggetto che "sta di fronte", la dimensione immersiva allenta tale distinzione, invita a prendere parte, a essere parte, a sentire insieme. È una dimensione che rimanda agli aspetti rituali, che hanno dato origine alla danza, al canto, alla musica.

La danza e la cerimonia sono i contesti in cui per molti secoli la musica viene eseguita, a cui si potrebbe aggiungere la dimensione empatica diretta del canto su base poetica. In questi contesti non esiste un ascoltatore come lo pensiamo oggi, posto di fronte alla musica in un'attività solo ricettiva e interpretativa. Nella danza come nella cerimonia – situazioni tradizionalmente rituali – la musica è

³⁴¹ Storoni Piazza A. M., *Ascoltando Omero: la concezione di linguaggio dall'epica ai tragici*, Roma, Carocci, 1999, p. 11.

³⁴² Si veda Ong W., *La presenza della parola*, (1967,1970), Bologna, Il Mulino, 1970, e, *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, (1982), Bologna, Il Mulino, 2004.

³⁴³ Si veda, Piana G., *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati, 1991.

³⁴⁴ Barbieri D., *Il linguaggio della poesia*, Op. cit. p. 18 e sgg.

³⁴⁵ *Idem*, p. 31.

fattore socialmente unificante, è cioè *il ritmo*, l'andamento nel quale la collettività si può riconoscere come collettività.³⁴⁶

Questa esperienza immersiva è ancora fortemente presente anche nella poesia. Non leggiamo solo per "capire", ma anche per farci trasportare dalle sensazioni, dalle evocazioni, per prendere parte alle emozioni.

La struttura del verso, è l'eredità che il canto ha lasciato alla poesia. Nel canto, il verso coincide idealmente con la lunghezza del fiato, la fine rappresenta il momento dell'ispirazione. Gli accenti, le allitterazioni, le rime, la metrica e tutti gli altri aspetti sonori della poesia sono il depositato di antichi riti in cui questi segni sostenevano un gesto comune, da compiere tutti insieme nello stesso momento; permettevano ai corpi di vibrare insieme, alle anime di sentirsi in sintonia.

Tenendo presente che prosa e poesia possono essere considerate come disposte su un *continuum* di diversi gradi, a ben vedere, questo elemento di sintonia non è perso neppure nel romanzo. Il romanziere non produce un semplice resoconto di fatti, piuttosto costruisce un meccanismo emotivo basato su questi fatti, in cui il lettore possa rivivere quest'emozione. Esiste una struttura ritmica nel romanzo che ci coglie, ci affascina, ci trascina, ci dona emozioni. Ma è con la poesia che questo fenomeno si fa imprescindibile. Nella poesia la lingua scritta si avvicina alla voce della lingua parlata, in maniera diretta o indiretta il discorso si sintonizza sul respiro, sui suoi ritmi³⁴⁷.

Poesia e canto hanno preso strade diverse. Nella strada presa dalla poesia, nell'abbandono del riferimento rigido alla metrica, nella ricerca del verso libero, nell'assopimento della rima, possiamo intravedere un rigetto della dimensione corale cerimoniale che sovrasta e annulla l'individuo, un'affermazione dell'io individuale.

Ma il fatto che l'entrare in sintonia con una sonorità, con la "vocalità" della poesia, sia un'azione praticamente obbligatoria per la comprensione della stessa – in ciò sta una delle differenze più radicali con la prosa – ci rammenta che una dimensione sovraindividuale e rituale, continua ad agire, non fosse che come nostalgia, nel linguaggio poetico contemporaneo. Il divorzio della musica dalla poesia "è risoluto, ma non è netto", ricorda il poeta Mario Luzi, la musica, "impone il suo antico dettame"³⁴⁸.

Polisemia, ipersegno, densità di significazione

La parola nell'arte rivela una verità che le è propria. Abbiamo visto come lo studio di Ricœur sulla metafora abbia messo in luce l'incertezza dei confini della parola, il suo potere di accumulo dei significati, la possibilità di acquisire un senso nuovo senza perdere i riferimenti ai sensi precedenti. La parola non esiste in sé, ma "esiste solo quando un locutore se ne appropria e l'attualizza"³⁴⁹, prende vita nel rapporto con l'enunciazione, con il contesto, con la frase; rivela una tensione, che chiama in causa la sua verità, "tra soggetto e predicato, tra interpretazione letterale e interpretazione metaforica, tra identità e differenza"³⁵⁰. Una tensione che agisce nel linguaggio comune, ma che nell'arte si manifesta con particolare evidenza, fino a porsi come un principio che qualifica l'opera stessa. Ricœur parla di *metafora viva* e di *linguaggio in festa*, come di fenomeni evidenti nel linguaggio poetico, ma presenti nella lingua e nella vita dei simboli. Lotman ci propone le nozioni di struttura *extratestuale* e di *semiosfera* per cogliere le caratteristiche del testo letterario. Il significato supera la parola e lo stesso testo, influenzato da relazioni più ampie. Relazioni che sono

³⁴⁶ *Idem*, p. 20.

³⁴⁷ *Idem*, pp. 11 e sgg.

³⁴⁸ Luzi M. 2010, "Poesia e musica", in, Minoia V., *I teatri delle diversità, Quaderni del consiglio regionale delle Marche*, Anno XV, n. 97, giugno, 2010, p. 110.

³⁴⁹ Ricœur P., *La metafora viva*, Op. cit., p. 95.

³⁵⁰ *Idem*, P. 417.

personali e soggettive, ma sono anche culturali, storiche, sociali, ecc. e sono esposte ai continui cambiamenti di tali universi. Maria Corti preferisce parlare di *ipersegno*, intendendo con ciò un segno che produce un altissimo grado di informazione poiché si potenzia nel complesso dell'opera, all'interno di molteplici livelli di relazione: "tematico, simbolico, ideologico, stilistico, morfosintattico, lessicale, fonico–timbrico, metrico, ritmico"³⁵¹. Un fenomeno che la logica formale vorrebbe fuggire. Ma siamo ormai consapevoli che "Il sogno dei logici, cioè che gli uomini debbano comunicare fra loro soltanto per mezzo di segnali discreti non ambigui, non si è avverato e probabilmente non si avvererà"³⁵².

Il fenomeno è presente nella lingua comune, come in ogni produzione comunicativa umana, si accentua e diventa preponderante nella lingua letteraria, ma è con la poesia che la polisemia esprime il suo massimo potenziale per diventare una delle caratteristiche più qualificanti del testo. Nel contesto della poesia la parola assume una densità di significazione che non ha forse pari. Dice la Corti "ogni parola è un fascio di significati che si irradiano in diverse direzioni – invece di convergere in un unico punto. La parola è densa non solo di un'eccezionale produzione segnica, ma anche di un flusso di "energia irradiante"."³⁵³.

In poesia tutto contribuisce al significato: la sequenza delle parole, il modo di andare a capo, la scelta di un termine rispetto ai sinonimi, il ritmo, ecc. Il testo breve o comunque delimitato da un verso, la possibilità di non creare un racconto, la parziale complessità del discorso... sono tutti elementi che indeboliscono un'interpretazione unica e dominante, che aprono i possibili significati. "Si legge poesia un po' stando sul *chi vive* " ci ricorda Barbieri³⁵⁴ attenti e consapevoli che ogni dettaglio può portare una rilevanza semantica.

Data la praticamente infinita serie di interpretazioni possibili, sarebbe un errore grossolano arrivare a pensare che l'opera poetica sia esposta all'arbitrio o alla privazione di una solidità di significato. Appartiene all'abilità del poeta la capacità di fare entrare in un rapporto coerente e significante fra loro tutte le "energie irradianti" presenti nel testo e nei suoi rimandi, facendo risuonare le parole e i suoni, le sequenze dei versi e tutte le dense possibilità che il linguaggio poetico offre, è ciò che trasforma un componimento in un'opera d'arte, il cui valore supera il tempo.

Il riconoscimento indiscusso rivolto al poema *l'Infinito* di Leopardi è legato al significato che emerge da un'esperienza emotiva di smarrimento cognitivo che coinvolge lo spazio, il tempo, l'esistenza, ma "il significato totale non è la somma dei significati delle parole e degli enunciati [...] la forma non è altro che il punto di partenza per un'esplorazione dell'informe"³⁵⁵.

Esiste una struttura profonda che rende coerente l'opera e concorre al suo significato puntuale. È una sorta di "legge costitutiva", che spesso il poeta avverte ancor prima della stesura e da cui si fa guidare nella ricerca delle parole, dei suoni e del ritmo. Si tratta di un'ulteriore caratteristica del linguaggio poetico, quella che Maria Corti chiama *avantesto*.

Processi pre-testuali

La densità di significazione della poesia è legata a relazioni esteriori al testo, che abbiamo visto definire da Lotman *extratestuali*, così come da relazioni interne al testo, queste nella loro costruzione sono guidate da processi che si formano nella mente e nell'animo del poeta. Come in altri casi si

³⁵¹ Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Op. cit., p. 121 e sgg.

³⁵² Bateson G., *Verso un'ecologia della mente*, Op. cit., p. 422.

³⁵³ Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Op. cit., p. 108; È evidentemente evocato il passaggio di De Saussure "Un termine dato è come il centro di una costellazione, il punto in cui convergono altri termini coordinati, la cui somma è indefinita" (Saussure F., *Corso di linguistica generale*, Op. cit., p. 253), che nella formulazione della Corti sembra essere ribaltato.

³⁵⁴ Barbieri D., *Il linguaggio della poesia*, Op. cit. p. 153.

³⁵⁵ Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Op. cit., p. 109.

tratta di fenomeni generali della parola letteraria, ma che nella poesia prendono una sovrastante intensità.

Apparentemente il linguaggio poetico, soprattutto in epoca moderna con il verso libero, è uno dei linguaggi che offre maggiore libertà. La grande libertà dello scrittore, però, diminuisce e subisce delle costrizioni nel mentre l'opera si definisce e si organizza concretamente. Il gesto poetico si scontra con la lingua veicolo, crea legami fonici, ritmici e semantici che nel contesto della poesia appaiono come necessari, mentre nella lingua comune apparirebbero casuali. In ogni opera di qualità ci sono una struttura di superficie e una struttura profonda, o macrostruttura, cui si deve la coerenza di fondo, la sua "legge costitutiva". Un aspetto, nota Corti, che è stato messo ben in luce dai formalisti russi³⁵⁶. Nel corso della sua creazione è come se l'opera opponga resistenza, detti la sua volontà all'autore³⁵⁷.

Nel linguaggio poetico è presente un paradosso, che forse ne fa la sua più forte particolarità: tanto più viene cercata una propria originalità e una propria libertà espressiva, tanto più si rivelano le strutture date presenti nel linguaggio e nell'individuo. La propria traccia si rivela inscritta in altre tracce già date. Per questo forse la poesia lirica "è una delle arti che meglio illustrano i dilemmi dell'identità moderna"³⁵⁸. Uno dei temi cruciali delle nostre epoche è infatti: Che cosa significa essere se stessi o esprimere se stessi?

Maria Corti ha rivolto grande attenzione alla questione dell'*avantesto*, cioè "la scaturigine, esistenziale oltreché letteraria, dell'invenzione creativa"³⁵⁹.

Ha messo ad esempio in evidenza come il giovane Leopardi possieda una struttura fonica-ritmica che usa in maniera naturale³⁶⁰. Negli scritti giovanili, appaiono nelle sue opere in prosa delle forme metriche che usa in maniera inconscia. Nelle dichiarazioni dei poeti sono presenti molti cenni rispetto all'*avantesto*. Paul Valery, indica come rapporti con il reale siano diversamente percepiti, Renè Char ci parla di contatto fra reale, conscio e inconscio, contatto che genera una "energia dislocante" che genera una lettura produttiva del reale. Il verso prende vita al confine della coscienza, prima ancora della parola scritta. In una visione che si rivolge nello stesso tempo verso il reale e verso il proprio mondo interiore: "Il poeta, mutando il punto di vista, e il suo grado di intensità, sostituisce nel reale ai rapporti consueti altri, nuovi, inediti e segreti, scoprendo un'inattesa contiguità o modo insolito delle cose di associarsi, di sostituirsi;"³⁶¹

Un processo immaginativo e produttivo che non è solo visivo, ma coinvolge anche il suono e gli altri sensi, dove i significanti hanno un ordine di precedenza rispetto ai significati. Esiste nella poesia, una sorta di voce prelinguistica che il poeta cerca di ascoltare e trasformare in parola: "Il fascino della poesia si fonda sul richiamo a un senso profondo, non del tutto attingibile; sulla sensazione – che un testo di qualità produce – che vi sia altro da capire, da cogliere [...] una sorta di verità profonda e nascosta, di carattere universale, o magari sublime, nel senso kantiano del termine"³⁶².

Questione messa in rilievo anche da Hegel, con enfasi sulla dimensione soggettiva: "Il percepire se stessi viene rafforzato, viene messo in risalto dalla rima, la quale fa sì che noi siamo ricondotti a noi stessi. La rima favorisce tutto questo: il lato soggettivo viene a emergere"³⁶³.

La poesia, come abbiamo visto, ci mette in contatto con una corrente arcaica: "ci permette di attingere, quasi di straforo, a una conoscenza profonda, remota, legata intimamente alle nostre radici naturali e culturali"³⁶⁴. Nota la Corti: "Il vero destinatario del linguaggio poetico è colui che,

³⁵⁶ *Idem*, p. 125.

³⁵⁷ *Idem*, p. 123.

³⁵⁸ Mazzoni G., *Sulla poesia moderna*, Op. cit., p. 215.

³⁵⁹ Si veda, Corti M., *Ombre dal Fondo*, Torino, Einaudi, 1997.

³⁶⁰ Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Op. cit., p. 44 e sgg.

³⁶¹ Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Op. cit., p. 101.

³⁶² Barbieri D., *Il linguaggio della poesia*, Op. cit., p. 268.

³⁶³ Hegel, *Lezioni di estetica*, Op. cit., p. 272.

³⁶⁴ Barbieri D., *Il linguaggio della poesia*, Op. cit., p. 269.

seguendo le istruzioni del testo, varca la soglia della semantica testuale e con un processo inverso a quello del poeta recupera parzialmente la fase dell'avantesto³⁶⁵. Ricœur parlava di mondo pre-oggettivo nel quale il nostro essere è radicato, entro il quale progettiamo i nostri possibili; un mondo che la poesia rivela³⁶⁶. La poesia guida il lettore verso un luogo sommerso, quello che Ungaretti evoca nei versi del *Porto Sepolto*.

Vi arriva il poeta
e poi torna alla luce con i suoi canti
e li disperde
Di questa poesia
mi resta
quel nulla
d'inesauribile segreto.

L'Io lirico

Possiamo dunque guardare alla poesia come alla depositaria di un linguaggio antico che si è modificato nel tempo intrecciandosi con le aspirazioni umane, i modelli culturali, le visioni del reale. Un linguaggio che, seppur con grandi cambiamenti, conserva nella sua essenza il legame fra parola e suono e una straordinaria densità di significazione.

Una struttura complessa che è in grado di toccare corde profonde dell'animo umano; la sua permanenza nel tempo – pur tenendo conto delle trasformazioni – è certo legata a questa sua capacità. Il possibile dialogo, che ci presenta la Corti, fra il poeta – con se stesso, nel processo che precede e guida il testo (l'*avantesto*) – e il lettore, che può cogliere pienamente il significato della poesia solo se si sintonizza sul processo del poeta, rende la poesia un'arte particolarmente rivolta all'intimo, all'interiorità umana, con tutta la complessità e l'ambiguità che questo concetto presenta. In fondo l'*interiorità* è sempre un rapporto con un *mondo*, un'esteriorità, che non è semplicemente spaziale, ma è alterità, differenziazione e al tempo stesso legame e unione. Porsi nel punto di vista intimo, significa porsi sempre in un punto di vista per guardare il resto del mondo.

La poesia contemporanea vede il predominio di un genere artistico con una forte componente di espressione della soggettività, caratterizzata da una netta presenza dell'Io, dove non esiste una distanza chiara e netta fra l'autore e la voce narrante.

Presente come una delle tante forme di poesia nell'antichità, la parola in versi abbandona col tempo il legame con l'accompagnamento musicale e prende autonomia per esprimere l'individualità e i sentimenti dell'autore. Un'evoluzione che si lega con il ruolo che va assumendo l'individuo nel mondo occidentale e che raggiunge il culmine con il Romanticismo, dove l'idea che la poesia sia espressione dell'Io diventa sempre più marcata.

La cultura ha proposto con successo anche poemi narrativi e epici, Mazzoni ci ricorda i molti esempi che il fra il 1785 e il 1858 celebrano gli Stati Uniti, oppure a *The Wanderings* (1889) di Yeats o alla *The Defence of Guinevere* (1858) di William Morris e, più recentemente, *The waste land* di Eliot (1922) o le *Ceneri di Gramsci* (1957) di Pasolini. Tutti componimenti in versi, in cui i temi assumono il respiro collettivo e sociale. Sono importanti e riusciti fenomeni di resistenza che declinano nel corso del Novecento, mentre avanza l'egemonia nella scrittura in versi della poesia lirica, la cui affermazione non viene da quelli scalfita³⁶⁷.

La preminenza della lirica su tutte le altre forme di poesia, è figlia dell'individualismo inquieto dell'epoca romantica e effetto dell'evoluzione della coscienza individuale moderna. La cultura classica diffida del soggettivismo in poesia, quella romantica, lo esalterà. La lirica diventa una forma

³⁶⁵ Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Op. cit., p. 109.

³⁶⁶ Ricœur P., *La metafora viva*, Op. cit., 405.

³⁶⁷ Mazzoni G., *Sulla poesia moderna*, Op. cit., 2005 pp. 38 e sgg.

d'arte espressiva, il riferimento della poesia, opposta all'imitazione; per Leopardi la lirica è "Il primitivo e solo vero genere" della poesia³⁶⁸.

Una caratteristica della poesia lirica è che il soggetto letterario tende a coincidere col soggetto biografico. Come abbiamo visto, uno di passaggi cruciale per la creazione del concetto di "Io lirico" è il *Canzoniere* di Petrarca, che inaugura una posizione artistica centrata sull'io, svincola l'arte dal paradigma della mimesi e legittima un'estetica della pura espressività, anche individuale.

Un passaggio ancora più radicale avviene nel Romanticismo, dove compaiono componimenti paradigmatici di un nuovo tipo di "Io lirico", che porterà nel Novecento alle posizioni di allontanamento da ogni convenzione (o di quasi ogni convenzione) di metrica, lessico, topoi.

Mazzoni ci propone tre modelli di "Io lirico" nella scrittura poetica che appaiono nel corso del tempo. Generi non rigidi, che possono convivere all'interno di un sistema letterario³⁶⁹: *il soggetto collettivo, l'autobiografismo trascendentale e l'autobiografismo empirico esistenziale*.

1) L'io come *soggetto collettivo* appare in quella che viene chiamata "lirica di società"; non rimanda a un individuo biografico preciso, ma a una generica persona collettiva. Sono le esperienze arcaiche evocate da Alceo, o la poesia estemporanea accompagnata da musica fiorita nel Settecento.

2) Nella letteratura latina del I sec. a.c. prende forza un modello di scrittura poetica che manifesta un io personale, che si differenzia dalla comunità. Appartengono a questa categoria opere di Catullo, Orazio, Ovidio, degli elegiaci e, dopo il Medioevo, *La vita nuova* di Dante e il *Canzoniere* di Petrarca ("primo grande poeta introspettivo della letteratura europea in volgare",) compaiono esperienze d'amore e sentimenti che "sfuggono alle serialità". La vita però non significa mai solo se stessa, l'esperienza individuale è raccontata "annegando le esperienze personali in una costruzione razionale"³⁷⁰. La storia è allegorica. Il *Canzoniere* mostra un itinerario "agostiniano e stoico" in cui il personaggio muove dagli errori verso la virtù e la maturità. Racconta una *fabula* morale tramite un'*autobiografismo trascendentale* in cui l'individuo supera la propria accidentalità.

3) Negli ultimi due secoli compare una poesia radicalmente soggettiva e "intransitivamente personale", che non organizza i dati dell'esperienza ma li porta sulla pagina. Modello di *autobiografismo empirico esistenziale*, che è diventato la norma nell'epoca contemporanea³⁷¹.

"La nascita della poesia moderna coincide con l'attraversamento della frontiera fra la seconda e la terza specie", avvenuta nell'età romantica. Mazzoni ci porta l'esempio di *La speranza di pure rivederti* di Montale, nel quale bisogna avere precise chiavi biografiche per cogliere il senso totale del poema.

La speranza di pure rivederti
m'abbandonava;

e mi chiesi se questo che mi chiude
ogni senso di te, schermo d'immagini,
ha i segni della morte o dal passato
è in esso, ma distorto e fatto labile,
un tuo barbaglio:

(a Modena, tra i portici,
un servo gallonato trascinava
due sciacalli al guinzaglio).

"Il testo nasce da un taglio metonimico che isola, dalla totalità della vita, una serie di scene irrelate, come se le poesie fossero terre emerse da un fondale biografico invisibile, e come se la scrittura imitasse le reticenze di una pagina di diario o di una lettera alla persona amata"³⁷².

³⁶⁸ Leopardi, *Zibaldone*, 4357-4358.

³⁶⁹ Mazzoni G., *Sulla poesia moderna*, Op. cit., p.101.

³⁷⁰ *Idem*, p. 102.

³⁷¹ *Idem*, p. 105.

³⁷² *Idem*, p. 104.

A differenza che nel *Canzoniere*, "la lirica recente presuppone una concezione discontinua e casuale dell'esperienza, quasi che le poesie fossero pagine di diario, monologhi interiori detti nell'istante della passione, epifanie colte nell'attimo in cui accadono"³⁷³.

Rispetto a Petrarca, non è più necessario eliminare l'accidentalità, spogliarsi della propria storia finita. Nella poesia lirica compare un'Io, manifestazione di un soggetto esistenziale concreto. L'*Infinito* è più in generale gli *Idilli* di Leopardi sono fra le più evidenti manifestazioni dell'*autobiografismo empirico*: "Come i protagonisti dell'autobiografia moderna dopo le Confessioni di Rousseau, anche il protagonista degli *Idilli* è un persona contingente che si confessa davanti a un pubblico invisibile di persone contingenti, comunicando con la loro vita per via di un'identificazione empatica fra soggetti privati, senza bisogno di ricorrere alla mediazione di un *exemplum* astrante"³⁷⁴. L'*Infinito* non è una descrizione dell'esperienza ma un *itinerarium mentis*, una rievocazione dell'esperienza mentale che le parole ricreano. Il lettore entra nell'interiorità dell'autore, e ne rivive il sentire. "Il suo linguaggio non è quello di chi dichiara ad altrui una esperienza compiuta, ma quello con cui l'uomo si rivolge a se medesimo"³⁷⁵.

Il Petrarca ha una conoscenza di se stesso, ha ordinato le esperienze, può contemplare e descriverle. Invece Leopardi "mira a far sensibile nel verso stesso l'ondeggiamento dell'animo, a rendere i sentimenti nel loro primo formarsi, nella loro successione"³⁷⁶.

Autobiografismo *trascendentale* e *empirico* sono da intendersi in maniera fluida, come un continuum. Il verso e il suono mantengono qualcosa di rituale, quindi di trascendentale. Da un punto di vista radicale, ogni forma di scrittura è una convenzione, rimanda a una struttura storico linguistica e quindi trascendentale. Nota Fulvio Papi:

L'Io nel linguaggio poetico ha trovato la propria realtà in una finzione scritturale, in una maniera più formale di quanto non possa accadere nella dimensione del diario, dove la riflessione sul rapporto con il linguaggio è per lo più messa in ombra da altre dinamiche costitutive.³⁷⁷

L'Io della poesia moderna racconta la vita intima, pronuncia monologhi solipsistici. La poesia contemporanea ci propone temi di quella che Taylor chiama "vita comune"³⁷⁸: attività lavorative, domestiche, temi della famiglia, del privato, del quotidiano; contenuti che nella tradizione antica erano riservati alla satira, al comico, alla commedia, ma non potevano diventare contenuti di un'opera seria, tragica, problematica.

Il Romanticismo ha mantenuto di norma schemi poetici rigidi o predefiniti, per introdurre temi e contenuti sempre più inquieti ed estrani. Per Barbieri che con tale struttura, si forma una dinamica per cui il lettore partecipa a due movimenti differenti, per cui la competente sonora e metrica – ad esempio quella del sonetto – crea una dimensione sopra individuale in base alla componente immersiva, mentre il tema ci spinge verso qualcosa che ci sovrasta o potrebbe anche distruggerci. Una dissonanza simile a quella provocata da una terribile tempesta racchiusa nella cornice di un dipinto. Un'esperienza che ci porta verso una sorta di sublime kantiano, per cui il pensiero che ci attira, ma nel quale l'umano incontra il suo limite, viene esperito da un punto di osservazione nel quale ci troviamo di fatto al sicuro: "Per quanto possiamo essere soverchiati dall'emozione, il quadro ritmico familiare di riferimento ci rassicura sul nostro trovarci a casa"³⁷⁹.

La poesia del Novecento ha finito per eliminare anche questa familiarità di fondo, ha voluto togliere anche questo appiglio rassicurante. Il rapporto con l'opera diventa sempre più individuale e

³⁷³ *Idem*, p. 108.

³⁷⁴ *Idem*, p. 110.

³⁷⁵ Blasucci, *Paragrafi sull'infinito*, p. 104, cit in, Mazzoni G., *Sulla poesia moderna*, Op. cit., p. 93.

³⁷⁶ *Ibidem*.

³⁷⁷ Papi F., *L'infinita speranza di un ritorno: sentieri di Antonia Pozzi*, Milano Mimesis, 2013, p. 162.

³⁷⁸ Taylor C., *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, (1989), Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 27-30.

³⁷⁹ Barbieri D., *Il linguaggio della poesia*, Op. cit. p. 57.

soggettivo, favorito anche dalla diffusione della stampa, da una poesia che diventa sempre più lettura privata e sempre meno ascolto: "E come se ogni singolo testo si andasse a cercare la norma specifica a cui adeguarsi. Cercare, si noti, non *inventare*. Un discorso può essere inventato, ma una sintonia può essere solo trovata."³⁸⁰

La missione del poeta sembra quella di "testimoniare il proprio smarrimento nel mondo"³⁸¹, quella di mostrare il proprio personale modo di incontrare e guardare la realtà, quella di cercare un incontro autentico. La metrica viene negoziata per ogni singolo testo, il verso libero ci parla della ricerca individuale di un senso che non vuole essere imposto, né vuole subire imposizione. È una ricerca, che vuole essere libera, di un gesto autentico e profondo. Che nel mantenersi della dimensione musicale, presente in ogni caso nel verso libero mantiene la sua "vocazione", la sua voce sovraindividuale, il richiamo alla comunità e al gesto collettivo, ma è una comunità che si vuole creare a partire dal riconoscimento, dall'autenticità, dallo smarrimento, non dalla seduzione, dal potere, dalla sopraffazione.

È certamente una coscienza afflitta e lacerata quella che si esprime nel verso libero, nella poesia contemporanea; ma anche i versi più alieni e distorti, come quelli di Amelia Rosselli, sono comunque versi.

Roberto, chiama la mamma, trastullantesi nel canapè
bianco. Io non so
quale vuole Iddio da me, serii
intenti strappanti eternità, o il franco riso
del pupazzo appeso alla
ringhiera, ringhiera sì, ringhiera no, oh
posponi la tua convinta orazione per
un babelare commosso; car le foglie secche e gialle rapiscono
il vento che le batte. Nera visione albero che tendi
a quel supremo potere (podere) ch'infatti io
ritengo sbianchi invece la terra sotto ai piedi, tu sei
la mia amante se il cielo s'oscura, e il brivido
è tuo, nell'eterna foresta. Città vuota, città piena, città
che blandisci i dolori per
lo più fantastici dei sensi, ti siedì
accaldato dopo il tuo pasto di me, trastullo al vento spianato
dalle coste non oso più
affrontare, temo la rossa onda
del vero vivere, e le piante che ti dicono addio. Rompi-
collo accavalco i tuoi ponti, e che essi siano
la mia
natura.
Non so più
chi va e chi viene, lascia
il delirio trasformarti in incosciente
tavolo da gioco, e le ginestre (finestre) affacciarsi
spalmando il tuo sole per le riverberate vetra.³⁸²

La Rosselli ci costringe a leggere i suoi versi come poesia, e quindi essere maggiormente sensibili alle sue personali modalità discorsive. Ci impone la sua ricerca metrica e il viaggio del suo pensiero, conducendoci nel "perimetro dell'individuo e delle sue ragioni private, con una perdita di orizzonte [...] inutile cercare di risolvere nei passaggi di un ragionamento serrato i transiti associativi che legano il discorso"³⁸³.

Anche per la poesia, vale ciò che Adorno ha detto a proposito della musica contemporanea:

³⁸⁰ Barbieri D., *Idem*, p. 84-5.

³⁸¹ Barbieri D., *Idem*, Op. cit. p.166.

³⁸² Rosselli A, da, "Variazioni belliche" (1959), in, Id., *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2012.

³⁸³ Giovannuzzi S., *Amelia Rosselli, Biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016. pp. 8 e 53.

Essa ha preso su di sé tutte le tenebre e la colpa del mondo: tutta la sua felicità sta nel riconoscere l'infelicità, tutta la sua bellezza sta nel sottrarsi all'apparenza del bello. Nessuno vuole avere a che fare con lei, né i sistemi individuali né quelli collettivi; essa risuona inascoltata, senza echi. Quando la musica è ascoltata, il tempo le si rapprende intorno in un lucente cristallo. Ma non udita la musica precipita simile a una sfera esiziale nel tempo vuoto. [...] Essa è veramente il manoscritto in una bottiglia³⁸⁴

³⁸⁴ Adorno T. W., *Filosofia della musica moderna*, (1949), Torino, Einaudi, 2002, p. 130.

appena ebbra di essersi disciolta
dal vecchio nodo
la cima
smarrita rimugina dove infilarsi
dove annodarsi viva

Danilo Dolci

5. Pedagogie per la poesia

La tentazione poetica è presente più di quanto si sospetti nelle righe del discorso pedagogico, e nella sua storia, e la poesia si è prestata a essere dispositivo educativo in modi, epoche e culture diverse³⁸⁵. Il rapporto fra pedagogia e poesia meriterebbe un'indagine a sé e troverebbe materiali di alto interesse. Questo capitolo non mira a uno scopo tanto ambizioso ma, più umilmente, vuole indicare alcuni riferimenti pedagogici che possono orientare la riflessione e aiutare a leggere le implicazioni educative della parola poetica e delle esperienze che presentiamo nella seconda parte di questo lavoro.

Per collocare correttamente la poesia come dispositivo educativo sono necessarie pedagogie in grado di superare la dicotomia fra ragione ed emozione, capaci di riconoscere la ragione nella sua complessità, evitare il riduzionismo scienziato senza farsi tentare da derive idealistiche e metafisiche³⁸⁶.

La poesia non è un esercizio di negazione della ragione, ma una delle sue più alte manifestazioni. Una manifestazione in cui la ragione è capace di accogliere e rendere produttivi aspetti del pensiero profondamente umani che non possono essere trascurati dall'indagine pedagogica³⁸⁷.

Oggi anche in Italia sono emerse posizioni che propongono con chiarezza un tale sguardo. “Pedagogie dal volto duplice (teorico e pratico)”, come le nomina Franco Cambi, che agiscono “come messaggio per l'uomo di oggi così teso alla ricerca di se stesso, del proprio volto e ruolo e senso nel mondo, e al tempo stesso così sottoposto al rischio di derive insoddisfacenti”³⁸⁸.

Senza ambizioni di esaustività cercheremo di tratteggiare alcuni momenti recenti, allo scopo di evidenziare la maturità e le possibilità presenti in quello che è diventato un campo di ricerca organico e ricco di contributi. Pedagogie che aprono alle possibilità del pensiero creativo senza ignorare quegli aspetti della ragione, che già Gian Maria Bertin definì “demoniaci”:

...la ragione, criterio metodologico della ricerca pedagogica e obiettivo centrale della vita educativa, non è quella (dimezzata e deformata) strumentalizzabile a scopi utilitari o ideologici; è la ragione creativa progettuale e demoniaca (e in tal senso «proteiforme») nella quale l'introduzione del momento della costruttività toglie al creativo ogni alone romantico e postromantico, del momento della progettualità impedisce ogni riduzionismo intellettualistico ed ogni ripiegamento narcisistico, del momento demoniacità ogni deformazione in senso scientifico o tecnologico³⁸⁹.

³⁸⁵ Ricordiamo a questo proposito il bel lavoro di Raffaele Mantegazza: *Educazione e poesia: pedagogie in forma di verso*, Troina, Città aperta, 2009.

³⁸⁶ Sul tema si segnala un mio precedente studio, “La ragione delle passioni”, in, Bernasconi M., *Coltiva le tue passioni: Dalla narrazione autobiografica ai progetti formativi per riscoprire il piacere di imparare e educare*, Milano, Franco Angeli, 2008.

³⁸⁷ In questa direzione si colloca anche la recente attenzione rivolta da molti studi pedagogici alle riflessioni di Maria Zambrano. Nelle sue opere Zambrano invita a sviluppare una “filosofia vivente”, allo scopo di ricomporre il divario fra pensiero astratto e vita. Fra i suoi lavori che dedicano particolare attenzione alla parola poetica si segnalano: Zambrano M., *Filosofia e poesia*, (1939), Bologna, Pendragon, 2010; *Verso un sapere dell'anima* Milano Cortina, (1950), 1996; *Chiari del bosco*, (1977), Milano, SE, 2016; *Luoghi della poesia*, (2007, postumo), Milano Bompiani Il pensiero occidentale, 2011.

³⁸⁸ Cambi F., *La forza delle emozioni per la cura di sé*, Pisa, Pacini, 2015, p. 57.

³⁸⁹ Bertin G.M., *Ragione proteiforme e demonismo educativo*, Scandicci, La nuova Italia, 1987, p. IX.

Dove per *demonicità* si intende l'”energia biopsichica” di cui ogni uomo in misura diversa è fornito, orientata a “affrontare, rifiutare o trasvalutare l'*attuale* in funzione del *possibile*, opponendo all'identità statica ed inerte del massificante la differenza del creativo”³⁹⁰.

Pedagogia delle emozioni

Seguendo questa via, Maria Grazia Contini sviluppa un discorso pedagogico che si oppone alla “banalità della chiacchiera” e al tempo stesso alla pretesa di “catalogare, dominare, possedere” l'altro, che la porta a una rivalutazione educativa delle emozioni³⁹¹.

Gli studi delle neuroscienze ci mostrano come i sistemi che regolano le emozioni sono in stretto contatto con le percezioni attraverso cui avvertiamo la nostra identità personale. Studi che mostrano l'importanza dei linguaggi emotivi e non verbali nelle costruzioni relazionali e nelle scelte motivazionali.

L'immaginario si rivela come una strategia istintiva e alternativa contro spinte oppressive e autodistruttive. Una “fuga”, che assume le forme dell'immaginazione, della creatività, del desiderio e del gioco, apre a scoperte e nuove possibilità, per diventare – se colta pedagogicamente – “spazio progettuale in cui si prefigura la possibilità di ciò che non è ancora.”³⁹². Uno sguardo oltre, “oltre i condizionamenti degli altri, oltre la nostre rigidità e resistenze al cambiamento”³⁹³.

Le emozioni non sono un aspetto altro, un fenomeno che interferisce e disturba il pensiero, ma “dipendono, sono prodotte e determinate dal pensiero”³⁹⁴. La conoscenza che veicolano le emozioni, si manifesta più come un *sentire* che come un *capire*. Un sentire che va trasformato in linguaggio, in espressione, in comunicazione. Le emozioni si presentano con le forme del dialogo interiore, della conversazione che svolgiamo fra noi stessi, si organizzano e si esprimono attraverso un linguaggio nel pensiero, nella memoria, nell'immaginazione.³⁹⁵

Per Contini dobbiamo imparare a esprimere i nostri vissuti emotivi. Siamo più esperti di quel che crediamo, perché tutti proviamo emozioni e parliamo di emozioni – anche grazie alla mediazione delle espressioni artistiche – ma lo facciamo spesso clandestinamente. Gli educatori sono chiamati a sviluppare una competenza nella comunicazione emotiva, che implica anche un'attitudine ermeneutica costante nei confronti del soggetto educativo; attitudine sempre importante, ma a maggior ragione quando questo presenta problemi in base ai quali va agevolato il processo comunicativo-relazionale³⁹⁶.

La pedagogia delle emozioni, proposta da Contini, si colloca in una teoria della “progettazione esistenziale” ispirata al problematicismo pedagogico³⁹⁷, che propone a ciascuno di essere responsabile e attivo nel costruire la propria esistenza, di saper scegliere senza pretendere che la propria scelta sia valida per tutti e per sempre, di convivere con differenze e diversità così come di fare i conti con i propri limiti³⁹⁸.

Da un lato invita a porsi all'ascolto di sé stessi, a dare voce al linguaggio delle emozioni, ad assumerne la responsabilità attiva attraverso gli strumenti dell'immaginazione e la creatività, al

³⁹⁰ Bertin G.M., “Antecedenti storico-culturali e definizione del concetto di educazione alla progettazione esistenziale”, in, Bertin G.M., Contini M.G., *Costruire l'esistenza: il riscatto della ragione educativa*. Roma A. Armando, 1983

³⁹¹ Si veda, Contini M. G., *Pedagogia delle emozioni*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994.

³⁹² *Idem*, p. 38.

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ *Idem*, p. 74

³⁹⁵ *Idem*, p. 71.

³⁹⁶ *Idem*, pp. 66-7.

³⁹⁷ Si veda, Bertin G. M., *Introduzione al problematicismo pedagogico*, Milano, Marzorati, 1951; e, Bertin G.M., Contini M.G., *Costruire l'esistenza*, Op. cit.

³⁹⁸ Contini M. G., *Pedagogia delle emozioni*, Op. cit., pp. 118-9.

tempo stesso invita a *porsi all'ascolto* nei confronti dell'altro, il che può anche significare: “percepire la sua sofferenza, e dunque bisogna imparare a tollerarla, a non rimuoverla immediatamente solo perché trasmette malessere”³⁹⁹.

Per Contini, l'educazione alle emozioni (che è educazione “alla ragione”) dovrebbe partire fin dalla prima infanzia, per diventare parte integrate del processo esistenziale e dell'impegno “auto-educativo” di ciascuno. L'intervento dei genitori e degli insegnanti può favorire l'autonomia del soggetto e la sua tensione creativa e “demoniaca”, occorre però poi un'elaborazione personale per attribuire senso al proprio esistere nel mondo e con gli altri. L'obiettivo dell'azione educativa “non coincide solo con il sapere e il saper fare, ma richiama un saper essere-nel-mondo”⁴⁰⁰.

Un saper essere-nel-mondo che mette in gioco capacità profondamente umane e un processo di conoscenza di cui fanno parte emozione, passione, piacere, desiderio, dolore⁴⁰¹. Non essere consapevoli di queste componenti del processo di conoscenza significa “non comprendere quanto possa essere fragile la nostra razionalità e di come venga influenzata e persino dominata dalla dimensione pulsionale e affettiva”⁴⁰².

Esserne consapevoli implica riconoscere le proprie tonalità emotive, coglierne la complessità, la presenza in tutti i tipi di rapporto che abbiamo con la realtà, e anche riconoscere la loro capacità di “illuminare un percorso di ricerca come un rapporto interpersonale”⁴⁰³; implica inoltre di “accettare d'incontrarci con i tratti complessi, oscuri e inquietanti della nostra e altrui umanità”⁴⁰⁴, ma “conoscere-sentendo” vuole anche dire porre le premesse per “andare oltre”, proiettarsi in un futuro, in scelte esistenziali in grado di “ampliare l'orizzonte delle possibilità e del significato del nostro esistere”⁴⁰⁵.

Pedagogia dell'esistenza

L'attenzione verso le valenze pedagogiche del sentire e verso i saperi delle emozioni porta Vanna Iori a indagare le competenze relazionali, che caratterizzano l'esistenza umana nella sua dimensione più generale, ma che sono fondamentali per le professioni dell'educazione e della cura. Nelle fenomenologia la Iori trova un punto di vista pedagogico che rende possibile una filosofia dell'educazione che si appropria al problema dell'uomo contemporaneo: “con un metodo concreto, legato al vivo dell'esperienza, e al tempo stesso rigoroso; evitare di cadere nelle secche del nichilismo e del vuoto senso per coltivare un approccio fondamentalmente fiducioso nelle capacità umane”⁴⁰⁶.

Sulla base di una prospettiva *fenomenologico-esistenzialista*, invita quindi a indagare l'agire educativo, le teorie esplicite ma anche implicite che lo guidano. L'azione educativa deve prendere coscienza e assumere attivamente l'“essere-con” dell'uomo, la sua capacità di “intuire l'altro in modo globale”, ciò significa attenzione non solo alle modalità relazionali ma anche alle dimensioni emotive, affettive, alla relazione mente-corpo⁴⁰⁷. Si viene così a delineare una *pedagogia dell'esistenza* che indaga e si sforza di rispondere a quelle domande di senso che emergono dall'agire educativo.

Il sapere dei sentimenti può concorrere a ricomporre la frammentazione fra scienza e esistenza, poiché si colloca al confine fra questi due ambiti. Una ricomposizione sempre più importante per

³⁹⁹ *Idem*, p. 121.

⁴⁰⁰ *Idem*, 194.

⁴⁰¹ Tema che la Contini condivide con Edgard Morin. Si veda, Morin E., *La conoscenza della conoscenza*, (1986), Milano Feltrinelli, 1993.

⁴⁰² Contini M. G., *Pedagogia delle emozioni*, Op, cit., p. 196.

⁴⁰³ *Idem*, p. 200.

⁴⁰⁴ *Idem*, p. 201.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ Si veda, Iori V., *Filosofia dell'educazione: per una ricerca di senso nell'agire educativo*. Milano Guerini studio, 2000, p. 86.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

l'intera società, ma che è invocata con urgenza in quelle pratiche dedite all'umanizzazione delle organizzazioni e dei servizi educativi e di cura. Pratiche che Iori invia a sostenere e rendere competenti, anche attraverso progetti volti a coltivare le emozioni e i sentimenti, a legittimare la molteplicità delle sfumature affettive, a sviluppare le competenze emotive con consapevolezza e responsabilità. Chi svolge un lavoro educativo e/o di cura è tenuto a confrontarsi con la propria vita emotiva e a esercitarsi con essa. Ne deriva anche il bisogno di prestare una specifica attenzione ai sentimenti nel corso della formazione e di elaborare strumenti professionali per la consapevolezza di sé, per accogliere i vissuti di fragilità, per promuovere empatia e sensibilità⁴⁰⁸.

La competenza relazionale è strettamente intrecciata con la capacità di “coltivare la vita emotiva” e cresce con questa. La pedagogia dell'esistenza invita a porsi all'ascolto e a dare voce ai moti interiori che accompagnano le nostre relazioni.

Diventare sensibile è necessario per accompagnare l'altro con discrezione nei percorsi esistenziali, senza sovrapporsi, salvaguardandone l'alterità e l'inalienabile diritto a non essere interpretato e tradotto, a restare in silenzio su ciò che deve essere taciuto sul del sé privato e silenzioso.⁴⁰⁹

È possibile esercitarsi nel “diventare sensibili”, nel percepire i sottili segnali emotivi e relazionali, nel diventare empatici. A questi scopo viene in aiuto anche la parola artistica; le emozioni che ne derivano sono “autentici strumenti di conoscenza e di crescita personale altrettanto significativi quanto lo sono gli strumenti filosofici e scientifici. Il labile confine fra il pensare filosofico e il pensare poetante indica la via percorribile per giungere a una conoscenza dei sentimenti che, attraverso la parola letteraria o altre forme artistiche, consenta l'accesso a una scientificità che comprenda dall'interno (fenomeno logicamente) ciò che attiene alla vita affettiva”⁴¹⁰. La Iori rileva il ruolo della poesia⁴¹¹, del sentimento e dell'immaginazione per il pensiero filosofico e mette in evidenza come:

la poesia può essere più che mai indicata con forza come nutrimento dell'anima e dell'intelligenza di cui gli operatori hanno grande necessità «professionale» [...] la lirica può essere strumento di conoscenza: quella che non ha lo scopo di argomentare, ma di accostare, tramite l'intuizione, squarci di verità per l'esistenza.⁴¹²

Le forme di espressione artistica possono essere un prezioso contributo per la crescita della persona “nella pluralità delle sue dimensioni esistenziali”, e possono contribuire a “dare anima all'educazione”, con uno sguardo sulle criticità che caratterizzano il presente: “La crisi generale che attraversa l'attualità può essere stimolo e sfida per un rinnovamento che tocca tutti i piani dell'esistenza”⁴¹³.

⁴⁰⁸ Si veda, Iori V., *Nei sentieri dell'esistere: spazio, tempo, corpo nei processi formativi*. Gardolo, Trento Erickson, 2006.; Iori, V. *Quaderno della vita emotiva: strumenti per il lavoro di cura*. Milano Angeli, 2009; Iori V., *Il sapere dei sentimenti: fenomenologia e senso dell'esperienza*. Milano Angeli, 2009.

⁴⁰⁹ Iori, V., *Quando i sentimenti interrogano l'esistenza: orientamenti fenomenologici nel lavoro educativo e di cura*. Milano Guerini, 2006, p. 91.

⁴¹⁰ *Idem*, p. 67.

⁴¹¹ Si veda, Iori V., “Il pensiero poetante”, in, *Id.*, *Quando i sentimenti interrogano l'esistenza*, Op. cit., pp. 56 e sgg.

⁴¹² *Idem*, p. 59.

⁴¹³ Iori V., a cura di, *Animare l'educazione: gioco pittura musica danza teatro cinema parole*. Milano Angeli, 2012, pp. 9-10.

Pedagogia della cura

Al tema delle cura, e delle implicazioni pedagogiche di questa, rivolge particolare attenzione Luigina Mortari⁴¹⁴. La cura è una modalità di “essere-con”, di “pre-occuparsi per qualcuno” e “con qualcuno”. Essa è una forma di azione che rientra nell’ordine delle cose essenziali ed è rivolta a noi stessi, agli altri, al mondo. La cura fa “fiorire l’essere”, in una ricerca dentro la vita che non è solo ricerca di necessario ma anche di qualità della vita. Mortari invita a non rinchiudersi nel sapere di una ragione strumentale. Attraverso una ragione narrativa è possibile realizzare un’“apertura nell’essere”, capace di “sentire l’altro” sulla base della responsabilità che è insita nella domanda di cura. Il neonato, il bambino, il malato, il sofferente nella loro richiesta di cura ci propongono una sacralità e un’alterità che prende le forme del rispetto. La proposta filosofica e pedagogica della Mortari è un invito a sentire “il cuore etico” della pratica di cura e della condizione di fragilità, nostra e altrui⁴¹⁵.

Pedagogicamente ciò si traduce in una postura “riflessivamente presente” sull’accadere delle cose. È un’apertura all’alterità, con un atteggiamento dialogico che coltiva, fra l’altro, anche il sentimento della *tenerezza*: “quella tonalità emotiva che consente alla mente di protendersi verso (tenerum) l’altro, ammorbidendo (teneretia) ogni asperità discorsiva: intenerire i tessuti della mente per renderla luogo aperto che fa posto all’alterità”⁴¹⁶. Postura di cura che è anche presente nella scrittura, quando impone un’attenzione, un ascolto, che è già pratica di cura:

Scrivere il pensiero in modo che l’esercizio dello scrivere sia formativo richiede essenzialmente un lavoro sulle parole. Poiché la verità prende forma con le parole e il linguaggio è la casa in cui abita il senso dell’esistere, sulle parole occorre aver cura.⁴¹⁷

Cura di sé e formazione

Alla vita emozionale e alle sue implicazioni pedagogiche dedica grande attenzione anche Franco Cambi, condividendo una “rivoluzione” legata al riconoscimento degli affetti che ha rinnovato metodi, obiettivi e modelli della formazione, e che vede superato il dualismo “mente e affetti” in vista di una “ricomprensione dialettica di un soggetto più completo e integrale”.⁴¹⁸

È ormai riconosciuto come gli affetti siano la base di ogni formazione e come la formazione dei formatori (insegnati in primis) non possa non prendere in considerazione questo aspetto.

I sentimenti e le passioni sono “il magma originario dell’Io”, i mattoni dell’identità, l’elemento portante su cui “poggia” il soggetto”. Sono una dimensione profonda e prima dell’Io, con cui si deve confrontare ogni progetto formativo e auto formativo, ogni impegno volto alla *cura sui*⁴¹⁹, alla cura di sé.

Oggetto di grande attenzione da parte della psicoanalisi, nelle sue diverse scuole, le emozioni e gli affetti hanno ricevuto importanza anche in ricerche cognitivamente orientate, come quelle di Piaget, Bruner, Gardner.

Le emozioni hanno base biologica, sono espressione di complessi rimandi corpo/cervello e cervello/cervello – nelle sue diverse parti: profonde, limbiche, corticali – sono però anche oggetto di rimandi meta e post-biologici; nella condizione esistenziale dell’*Homo sapiens* sono vissute dentro il simbolico. Nelle relazioni con gli altri, nel linguaggio, nelle pratiche di cura e di comunicazione, e

⁴¹⁴ Mortari L., *Filosofia della cura* Milano Raffaello Cortina, 2015, p. 117.

⁴¹⁵ Si veda, Mortari L., *La pratica dell’aver cura*, Milano, Mondadori, 2006.

⁴¹⁶ Mortari L., *Aver cura della vita della mente*, Roma, Carocci, 2013, p. 124.

⁴¹⁷ Mortari L., *Aver cura di sé*, Milano, Mondadori, 2009, p. 149.

⁴¹⁸ Cambi F., *La forza delle emozioni*, Op. cit., p. 93.

⁴¹⁹ *Idem*, p. 91.

più in generale nella società, si realizza la costruzione simbolica delle emozioni. Tramite la socializzazione le emozioni di ogni soggetto vengono trascritte e normate. Si fanno “affetti” dentro uno spazio, un tempo, una cultura specifici. Gli affetti si declinano in “sentimenti”, passando dal livello biologico, a quello psicologico, a quello morale e culturale. Nota Cambi,

È la letteratura con la filosofia che ci illumina il gioco complesso dei sentimenti (che restano anche emozioni e affetti al tempo stesso), che ce li fa leggere secondo un’ottica della *cura sui* e alla luce di un darsi forma come soggetto che si fa da sé. E lì, tale lettura ermeneutica è stata potente ed efficace, costantemente ripresa in molte forme. Si pensi alla poesia lirica e già dai tempi di Saffo e Alceo su fino ai nostri Saba o Montale. Si pensi al teatro che fa vivere sulla scena le passioni (che sono emozioni/affetti/sentimenti *in unum*) e le interpreta e le commenta: da Sofocle a Shakespeare su su fino a Pirandello e perfino a Brecht e il teatro delle idee, ma che le rappresenta come passioni. Si pensi al romanzo moderno, dal Seicento in poi, e alla sua analisi e personale e sociale e morale delle passioni e a come esso si fa «specchio dell’io» e radiografia profonda delle sue dinamiche interiori e non solo.⁴²⁰

Nelle emozioni c’è unità di positivo e negativo, c’è inquietudine e desiderio. L’amore, una delle passioni più forti e complesse ci illumina su questa intricata dialettica. Proprio l’esempio di *Eros* ci ricorda che “le passioni sono riconosciute e comprese solo attraverso il *Logos*”⁴²¹. *Logos* che si pone al servizio del *pathos*, si colora, ascolta, attiva le sue possibilità di giudizio e riflessività per fare da filtro e maturare un’idea di sé, attivare il processo di *cura sui*.

La pedagogia dei “moderni”, da Rousseau in poi, ha messo in luce le caratteristiche di problematicità e apertura dell’Io. Un Io multiplo, disincantato, dinamico, sempre più responsabile di sé. Compito della pedagogia del soggetto, che ne accoglie lo statuto critico, è portare “in atto” quell’Io che è aperto solo “in potenza”. In questo passaggio dalla potenza all’atto le dimensioni emotive dell’Io hanno un ruolo fondamentale, perché l’umano “c’è in quanto ciascuno s’impegna a farlo essere in sé e secondo se stesso, con impegno costante, perfino tormentoso, ma che sigilla in modo specifico, oggi in particolare, la sua umanità”⁴²².

Per Cambi, le emozioni: conoscono, reclamano una mente plurale in cui fantasia e rigore coabitano, coprono un settore decisivo da riconoscere e da coltivare. Egli propone una fenomenologia delle emozioni per indagare l’amore, il dolore, l’amicizia, la cura, l’aggressività e altri complessi sentimenti fra cui anche il sentirsi comunità e il volere la pace (due passioni antiche – già messe al centro dalle culture stoiche e cristiane – sempre attuali)⁴²³.

Emozioni che ci “abitano”, che viviamo come naturali. Esse però non sono solo vissute, ma sono anche “pensate”, lo fa da sempre la cultura. Alla pedagogia è affidato il compito concreto della loro coltivazione e del loro controllo entro la dimensione della cura di sé. Nella *Bildung* moderna, la cura di sé si trova al centro della dialettica cultura e coscienza, “La cultura si fa radiografia della stessa psiche e dell’esistere stesso e lì l’Io ritrova, tramite il suo impegno di coscienza, modelli, echi, proiezioni del proprio vissuto”⁴²⁴.

Per Franco Cambi è necessaria una pedagogia pratica delle emozioni e su questo sfondo, invita a “fare esercizio” della cura di sé, partendo dal magma delle emozioni per sviluppare il proprio sé in modo equilibrato e umanamente significativo. In questa pratica vanno recuperate azioni elaborate a livello altissimo dalla tradizione letteraria e filosofica.

Fra queste le pratiche autobiografiche⁴²⁵ e più in generale le pratiche di dialogo, scrittura e lettura. La lettura è “pratica sovrana per allargare i confini dell’io”⁴²⁶. Romanzi, saggi, poesie... le

⁴²⁰ *Idem*, p. 17.

⁴²¹ *Idem*, p. 23.

⁴²² *Idem*, p. 25.

⁴²³ *Idem*, pp. 33 e sgg.

⁴²⁴ *Idem*, p. 51

⁴²⁵ Si veda, Cambi F., *L’ autobiografia come metodo formativo*, Roma- Bari, Laterza, 2002.

⁴²⁶ Cambi F., *La forza delle emozioni*, Op. cit, p. 64

fonti di arricchimento del proprio sé sono infinite. La scrittura consente di oggettivare se stessi e sviluppare un *habitus* di riflessione sul proprio stile di vita e sui propri vissuti, permette uno scandaglio intimo e da lì un fine governo di sé.

Cambi concorda sull'interpretazione dell'Io come coscienza inquieta, abbandonata la visione sostanzialista di Cartesio, l'Io è problema nei suoi fondamenti, senza sostanza né essenza è un Io che si fa come progetto, mai compiutamente raggiunto. L'educare culmina col formarsi: “Si è in quanto ci si forma e ci si forma solo se si tiene attiva la cura di sé”⁴²⁷.

L'attenzione pedagogica alla poesia si iscrive in una moderna *paideia*, formazione umana, che Cambi indica come il prodotto più illustre e alto della cultura degli antichi; che era cultura di soggetti sempre in formazione: le forme della cultura antica, come ad esempio il teatro e certamente anche la poesia, erano “luoghi” in cui cultura e soggetto entravano in contatto, in simbiosi, in collisione. Nell'era della tecnica e delle competenze, nell'epoca del neocapitalismo, la categoria di formazione umana della *paideia* – rinnovata anche attraverso la nozione latina di *Humanitas* e quella tedesca di *Bildung* – mantiene la sua attualità come via di formazione “ di un soggetto-individuo capace di autonomia e di dissenso, capace di esercitare una resistenza critica e dialettica alle sirene dell'«esistente»”⁴²⁸.

Nel capitolo due (*La svolta narrativa e biografica nell'educazione degli adulti*) abbiamo incontrato il concetto di “apprendimento intimo”, proposto da studiosi dell'educazione degli adulti, una nozione che si aggiunge alle più note distinzioni di apprendimento “formale, informale, non formale”; da notare come l'apprendimento muova da quello intimo verso quello formale⁴²⁹. Molti degli autori dediti a indagare le valenze formative della narrazione in età adulta convergono verso un'attenzione approfondita al mondo dell'interiorità e ai processi educativi che in tale luogo prendono forma. Di seguito presentiamo tre riferimenti d'interesse per il nostro sguardo che afferiscono alla filosofia dell'educazione (Duccio Demetrio) e alla formazione aziendale (Gian Piero Quaglino e Giuseppe Varchetta) e possono offrire materiali approfonditi e riferimenti innovativi per l'educazione degli adulti.

L'educazione interiore

Con il proposito di definire, attraverso un procedere fenomenologico, il profilo epistemologico di una “pedagogia introspettiva”, Duccio Demetrio riconosce il “bisogno narrativo” della vita interiore⁴³⁰; bisogno perenne, che “può cessare solo quando la morte sopraggiunga”. La stessa interiorità è un “manufatto narrativo”⁴³¹, dialogo fra il pensiero e il suo “vero padrone”. Cuore pulsante di questo bisogno, è “il simbolo”, propulsore generativo di educazione non prescrittiva, poiché “apre a più interpretazioni”.

L'interiorità si caratterizza in questo modo come esperienza sfuggevole, “teatro di antinomie mutevoli”, “danza”, in lotta incessante contro il caos, in uno spazio reso abitabile dalle esperienze educative, che può essere spartito con gli altri solo mediante il racconto⁴³².

Per far crescere e rendere sempre più abitabili e accoglienti gli spazi dell'interiorità Demetrio propone molteplici itinerari di lavoro educativo; vie mediane, “didattiche della narrazione” per

⁴²⁷ *Idem*, p. 78; Si veda anche, Cambi F., *La cura di sé come processo formativo*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

⁴²⁸ Cambi F., *La forza delle emozioni*, Op. cit., p. 85.

⁴²⁹ West L. et al., “Biographical and Life History Approaches: Commonalities and Differences in the Study of Adult and Lifelong Learning”, in West L. et al., *Using Biographical and Life-history Approaches in the Study of Adult and Lifelong Learning*, p. 279.

⁴³⁰ Demetrio D., *L'educazione interiore*, Op. cit., p. 102.

⁴³¹ *Idem*, p. 85.

⁴³² *Idem*, p. 55.

imparare a indagare il proprio mondo–della–vita, per farsi “educatori di noi stessi”. Fra queste vie, le *soglie*, “la sensibilità verso tutto ciò che sta sul limitare”; le *lentezze*, “ritrovare il piacere dei gesti prudenti”; i *ricordi*, affermazioni (miti) dell’individualità attraverso la retrospezione; le *sospensioni*, esperienze *in limine* fra l’abisso e la sommità, dove immergersi per imparare “a sostare e a contemplare, a riprendere fiato mentale”⁴³³.

È nella natura stessa di questi itinerari l’essere attraversati dalla “voce della poesia [...] l’unico registro in grado di restituirci il gusto per luoghi della coscienza rimasti incerti, abitati più dalle imprecisioni e dalle sfumature che dai netti e definiti contorni”⁴³⁴.

La sua proposta si pone sullo fondo di una ampia riflessione sulle valenze pedagogiche del pensiero rivolto a sé, che giunge a rivalutare e attualizzare le pratiche antiche e le saggezze delle scritture autobiografiche, diaristiche e memoriali⁴³⁵. Un approfondito e articolato percorso di studio che lo porta a indagare diverse forme e protagonisti della scrittura intima e autobiografica e a definire le linee per metodiche di accompagnamento alla scrittura, rivolte a condizioni esistenziali di fragilità, dolore, perdita.⁴³⁶

La terza formazione

Giampiero Quaglino, con il forte desiderio di ricordare che il principale interlocutore della formazione, anche di quella aziendale, è il *soggetto*⁴³⁷, “il vero protagonista delle aule e dei corsi”⁴³⁸, nel solco della psicologia analitica junghiana, formula una proposta pedagogica che vuole poter parlare a tutte le vicissitudini che costellano la vita. È il cammino di quella che l’autore definisce “la terza formazione” attraverso cui interrogare la vita, inseguire la trasformazione e “dare forma a sé”⁴³⁹.

È una formazione aperta a tutto ciò che accade, che cerca un nuovo modo di guardare l’esperienza, un modo che esige, seguendo Jung, “l’incondizionato impegno di tutta la personalità”⁴⁴⁰.

Tra le tante strade possibili, che può percorrere il cammino della formazione di sé, Quaglino ne indica tre, che reputa decisive; precisamente le strade: dei *significati*, delle *immagini* e delle *storie*⁴⁴¹.

In questo cammino, il soggetto attraverso la *riflessione* sposta l’attenzione dagli eventi ai pensieri. Pensieri che non riguardano le cose, ma il soggetto stesso, il modo in cui “pensa” le cose. Una riflessione caratterizzata dal ritiro, dalla solitudine, dal silenzio e dall’ascolto.

La strada dei *significati*, è quella che viene percorsa grazie alla pratica dell’interpretazione. Una pratica che avanza “per il tramite di parole che si richiamano e si rimandano, che si accostano e si congiungono”⁴⁴², per associazione, allusione, analogie. Una ricerca di significato che si apre al molteplice. L’interpretazione infatti per Quaglino, in coerenza con l’ermeneutica junghiana, non è

⁴³³ *Idem*, pp. 90-4.

⁴³⁴ *Idem*, p. 93

⁴³⁵ Si veda, Demetrio D., *Raccontarsi: L’autobiografia come cura di sé*, Op. cit.; Demetrio D, *Autoanalisi per non pazienti: Inquietudine e scrittura di sé*, Milano, Cortina, 2003.

⁴³⁶ Si veda, Demetrio D., *La scrittura clinica: consulenza autobiografica e fragilità esistenziali*, Milano, Cortina, 2008.; Si segnala sul tema della scrittura in condizioni esistenziali di fragilità anche la ricerca formazione condotta a Micaela Castiglioni nell’ambito oncologico: Castiglioni M., *La parola che cura*, Milano, Cortina, 2016.

⁴³⁷ Si veda, Quaglino G., *Fare formazione: i fondamenti della formazione e i nuovi traguardi*, Milano, Cortina, 2005.

⁴³⁸ Quaglino G. p., *La scuola della vita: manifesto della terza formazione*, Milano, Cortina, 2011, p. 10.

⁴³⁹ *Idem*, p. 18.

⁴⁴⁰ *Idem*, p. 27.

⁴⁴¹ *Idem*, pp. 30 e sgg.

⁴⁴² *Idem*, p. 77.

un'univoca, è aperta alla pluralità perché il senso “racchiude sempre in sé qualcosa in più dell'oggetto concreto dell'enunciazione”⁴⁴³.

Il pensiero che “vaga e divaga” che caratterizza l'interpretazione è anche il pensiero capace di sostenere l'atto di immaginare che caratterizza ciò che Quaglino chiama la strada delle *immagini*. L'atto di immaginare ha i connotati di un “esercizio di attesa”, è una forma di pensiero sospeso, simile alla forma del sogno, che è “pura immagine”. Come il sogno per apparire deve chiudere la porta alla veglia, così l'atto di immaginare, deve chiudere la porta al “pensiero indirizzato”, l'immagine deve assumere “vita autonoma”.

Solo così l'immagine rivela ciò che “essa stessa in sé contiene e ospita”. L'immagine è per Quaglino, come per Jung, la “casa del simbolo”; la via delle immagini rivela che un “mondo di simboli vive in noi”; “L'espressione simbolica traduce lo sforzo dell'uomo di decifrare e dominare un destino che gli sfugge”⁴⁴⁴.

È un cammino a ritroso, quello proposto da Quaglino, un ritorno verso il centro della vita interiore che è anche anabasi, ascensione verso una più ampia presa di coscienza, che vede nella narrazione una strada “capace di farci inerpicare fino a casa”. La narrazione è per Quaglino, “il più solido ancoraggio al quale ormeggiare la nostra vita”⁴⁴⁵.

Ma egli ci mette in guardia da una narrazione posta eccessivamente al servizio dell'Io, che non può essere di nessuno aiuto alla formazione e alla trasformazione di sé perché fa il gioco del “dispotismo di chi si pone al centro della propria storia, nella pretesa non solo di esserne il padrone ma di possederne la verità [...] depositata in un racconto in cui tutti i conti tornano”⁴⁴⁶.

Quaglino, ci invita al confronto con la letteratura, la grande letteratura, che ci aiuta a pensare la vita con intelligenza. Il suo pensiero va al romanzo, “l'espressione compita del narrare, la sua forma esemplare”⁴⁴⁷, capace di fare nascere domande, in luogo di dare risposte, di sollecitare la nostra comprensione ancor più che il nostro giudizio; la letteratura può aiutarci a contrastare una calamità dei nostri tempi “la rumorosa stupidità delle certezze umane”⁴⁴⁸.

Da notare che per Quaglino l'autobiografia è collocata in uno dei sentieri iniziali della formazione, quello della *riflessione*; essa è sempre metafora di qualcos'altro, del continuo desiderio di pensarsi in altro modo. La cifra finale del percorso di formazione non è di affidarsi alla forza dell'Io ma, in sintonia con la visione junghiana che accompagna l'autore, di “cedere il passo e la parola a quella voce del Sé che, della storia della vita, sa raccontare per trasformarsi”⁴⁴⁹. Come in Jung, l'istanza del Sé, viene opposta a quella dell'Io. Sarà dunque autobiografia del Sé, anziché dell'Io: “Non si tratterà d'altro, in definitiva, che di lasciare la parola alla vita stessa [...] più vivo sarà il racconto, più vitale il nostro apprendimento”⁴⁵⁰.

L'angoscia della bellezza

Sullo sfondo dell'“angoscia della bellezza” teorizzata da Luigi Pagliarani, quale terza angoscia da integrare nel sistema duale kleiniano – basato sull'oscillazione psichica dell'angoscia persecutoria e

⁴⁴³ *Idem*, p. 18.

⁴⁴⁴ *Idem*, p. 110.

⁴⁴⁵ *Idem*, p. 117.

⁴⁴⁶ *Idem*, p. 122.

⁴⁴⁷ *Idem*, p. 125.

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ *Idem*, p. 139.

⁴⁵⁰ *Idem*, p. 138.

di quella depressiva⁴⁵¹ – si muove la proposta di Giuseppe Varchetta, orientata alle teorie dell'organizzazione e indirizzata a accompagnare la capacità progettuale e creativa dell'individuo. Varchetta muove dall'approccio psicosocioanalitico (che condivide con Pagliarani) dedito in particolare modo all'area della formazione aziendale e pone questioni d'interesse generale per l'educazione in età adulta.

L'angoscia della bellezza scaturisce “dall'inevitabile confronto fra quanto da noi realizzato e le nostre potenzialità continuamente percepite”⁴⁵²; è una possibilità che contiene il presagio del fallimento e l'ansia implicata spesso distoglie dal traguardo.

La sfida è quella di fuggire dalla coazione a ripetere e di inventare nel presente liberandosi il più possibile dal “già immaginato, dal già detto, dal già realizzato”⁴⁵³.

E sempre in gioco un “conflitto estetico”, la cui elaborazione e soluzione coincide con una capacità narrativa che si fa esistenziale. Nota Luigi Pagliarani, uno dei grandi amici di strada e di progetti di Giuseppe Varchetta:

[...] c'è una parola oscena che è «carriera», quella parola che piace tanto ai manager che misurano tutto in termini di «fattibile» e «non fattibile»; mentre c'è una parola che dà senso alla vita, che è «biografia». Chi non ha da narrare la propria vita non ha vissuto e noi dovremmo appunto vivere in modo che la nostra vita possa diventare un racconto⁴⁵⁴.

Il processo educativo che ne deriva apre al presente. L'atto creativo non ricrea nostalgicamente la bellezza antica dell'amore primario, ma si realizza nel presente, incontrando la realtà senza anestetizzarsi, tollerando ferite e difetti, “ibridandosi” nel presente con la forma futura, ampliando il campo delle possibilità. Il presente è il tempo del *puer*, il tempo in cui più alto agisce il suo richiamo⁴⁵⁵. Per Varchetta, dobbiamo stare in guardia rispetto ai vincoli del passato (memoria) e del futuro (desiderio). Viene evocata la lezione di Bion⁴⁵⁶. L'ascolto del *puer*, l'attenzione al presente, colloca in una quotidianità “ansiosa di incontri ibridanti, verso la costruzione di un canto unico, originale” e “originale è il poeta”, afferma Varchetta insieme a Pagliarani⁴⁵⁷. Il confronto con la letteratura insegna che la vita degli esseri umani è soprattutto il campo delle possibilità. Il riferimento di Varchetta va in particolare alla poesia e alla letteratura mitteleuropea della *finis Austriae*, dove il pensiero–mente sostituisce la visione cartesiana della trasparenza del mondo.

Su questa via l'autore teorizza la capacità di metabolizzare le emozioni tramite un pensiero diurno che si mantiene in contatto con l'inconscio. Un pensiero che non fugge davanti al *puer* e ai suoi bisogni di amore e cura, che si fa “strategia educativa attenta alle capacità potenziali”⁴⁵⁸, aperta alle risonanze dell'oggetto, capace di quietare le conoscenze preacquisite.

L'attenzione consiste nel sospendere il pensiero, lasciarlo disponibile, vuoto e penetrabile all'oggetto; nel mantenere dentro di sé, in prossimità del pensiero ma a un livello inferiore e senza contatto con esso le diverse conoscenze acquisite che si è costretti a utilizzare.⁴⁵⁹

⁴⁵¹ Come è noto, Melanie Klein propone un sistema psicomodinamico basato sull'oscillazione di due posizioni, una schizo-paranoide o persecutoria e una depressiva. Si veda: Klein M., *La psicoanalisi dei bambini*, (1975), Firenze, Giunti, 2014; Note su alcuni meccanismi schizoidi, in Klein M., *Scritti: 1921-1958*, (1948, 1952) Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

⁴⁵² Varchetta G., *Trame di bellezza: individuo, organizzazione, progettualità*, Milano, Guerini e associati, 2011, p. 13.

⁴⁵³ *Idem*, p. 24.

⁴⁵⁴ Pagliarani, L., Morelli U., Weber C., *Violenza e bellezza: il conflitto negli individui e nella società*. Milano Guerini e Associati, 2012, p. 64.

⁴⁵⁵ Varchetta G., *Trame di bellezza*, Op. cit., p. 18.

⁴⁵⁶ Si veda, Bion, W.R., *Attenzione e interpretazione*, (1970), Roma, Armando, 1987.

⁴⁵⁷ Varchetta G., *Trame di bellezza*, Op. cit., pp. 18 e sgg.

⁴⁵⁸ *Idem*, p. 60.

⁴⁵⁹ *Idem*, p. 94.

Viene evocata la capacità del poeta di sostare nell'incertezza, l'attitudine di mantenersi nei dubbi e nelle contrattazioni teorizzata dal poeta inglese John Keats e da questo definita "capacità negativa".

parecchie cose si sono biforcute nella mia mente e all'improvviso compresi quali qualità vadano a formare un Uomo di Successo, particolarmente in letteratura, e che Shakespeare le possedette così largamente – intendo la "Capacità Negativa", cioè quando un uomo sia capace di rimanere in incertezze, misteri, dubbi, senza lasciarsi andare a un'agitata ricerca di fatti e ragioni."⁴⁶⁰

Tema già caro al pensiero psicologico di Bion, richiamato per spiegare il rapporto fra preconcezione e funzione simbolica: "Il soggetto con «capacità negativa» resiste perchè sta imparando a galleggiare, vincendo intrapsichicamente l'ansia derivante da una situazione di conoscenza ancora indefinita"⁴⁶¹

Anche Quaglino nelle sue riflessioni pedagogiche sottolinea la qualità della *capacità negativa*, da perseguire nelle pratiche della formazione⁴⁶².

La capacità negativa, emersa nelle teorizzazioni delle attitudini dei grandi della poesia e della letteratura, diventa così un riferimento emblematico per l'educazione degli adulti alla ricerca delle capacità necessarie per affrontare gli stati di inquietudine e di incertezza che attraversano il soggetto della contemporaneità.

⁴⁶⁰ Lettera a George e Thomas Keats, 21 dicembre 1817. Si veda, Fusini N., (a cura di), *Keats: Lettere sulla poesia*, Milano, Mondadori, 2005.

⁴⁶¹ Si veda, Bion, W.R., *Attenzione e interpretazione*, Op. cit., p. 169.

⁴⁶² Quaglino G. p., *Fare formazione: i fondamenti della formazione e i nuovi traguardi*, Op. cit., p. 211.

Qui dove siamo giunti, l'occhio
 può già abbastanza spaziare.
 possiamo i sacchi. Forzare
 la marcia, ed avanzare
 ancora, più che di saggezza
 penso che potrebb'essere un segno,
 per tutti noi, di stoltezza

Giorgio Caproni

6. Il disegno dell'indagine empirica

Nei capitoli successivi espongo e interpreto le informazioni raccolte nel corso di un'indagine rivolta alla poesia "praticata" che ha coinvolto soggetti in diversi contesti. Nell'insieme delle sue varie azioni lo studio è durato circa due anni e mezzo. Muovendo da un progetto volutamente aperto, si è modificato e andato delineando nel cammino fino a raggiungere la fisionomia che presento; una sosta più che una conclusione di un tragitto. Un'interruzione del percorso nel momento in cui penso di aver raccolto informazioni a sufficienza per restituire un quadro convincente della tematica indagata. Una delle caratteristiche della ricerca qualitativa è quella di modificarsi nell'interazione con i soggetti e di delinearsi all'interno delle relazioni per costruire azioni sempre più significative e produttive in coerenza con l'oggetto e il senso dell'indagine⁴⁶³. Dato il patrimonio di relazioni e conoscenze raccolto sul sentiero, a cui va aggiunta la preziosa fiducia attribuitami dai molti interlocutori, il cammino avrebbe potuto continuare verso mete ancora più ambiziose. Ciò premesso, ho con prudenza, per dirla con Caproni, "posato il sacco" in quel punto dove "l'occhio può già abbastanza spaziare".

La vastità concettuale del termine "poesia", le implicazioni storiche e contestuali che ne modificano la stessa essenza, il rapporto d'implicazione che il soggetto – indagato e indagante – crea con la poesia, il suo essere "parola" e non poter essere studiata e rappresentata che attraverso la parola (con un'inevitabile sensazione di effetto di scadimento, fra parola indagata e parola indagante) sono solo alcuni esempi degli ostacoli teorici che ho incontrato sul sentiero, a cui possiamo aggiungere le inevitabili vicissitudini operative; in base a tutto ciò posso dirmi lieto di essere giunti fin qua. "Ma non traiamo vanto" ci ammonisce sempre il Caproni, "conosciamo le tappe, una per una. / ma anche – non lo dimentichiamo – il debito con la fortuna."

Due ambiti di questioni hanno dato il senso a questo tragitto, interrogativi aperti che ho chiamato "generativi". Il loro scopo non è di risolversi in una risposta compiuta e conclusiva, ma quello di generare prospettive d'osservazione, riflessioni e argomentazioni dotate di coerenza, accogliendone la pluralità, e mostrare le possibili interpretazioni e articolazioni di senso che esistono nelle pratiche che attualmente si rivolgono alla poesia che ho incontrato.

I due ambiti di questioni possono essere grossolanamente rappresentati attraverso due sintetiche domande:

Che cosa educa la poesia?
Come si educa alla poesia?

Con la questione "Che cosa educa la poesia?", lo sguardo è rivolto alle capacità umane che la poesia mette in gioco e fa evolvere. Capacità che sono i soggetti stessi a riconoscere su di sé e sugli

⁴⁶³ A questo proposito si veda: Cardano M., *La ricerca qualitativa* Bologna Il Mulino, 2011; Demetrio D., *Micropedagogia*, Op. cit.; Mantovani S., Kanizsa S., *La ricerca sul campo in educazione*, Op. cit.

altri. Qualità dell'esistenza che sono certo di difficile definizione, ma ciò non di meno meritano uno sforzo di avvicinamento e di narrazione. In fondo sono queste qualità che entrano in gioco quando avvertiamo, fosse anche in maniera infinitesimale, un principio di cambiamento generato, o accompagnato maieuticamente alla luce, dalla poesia.

La domanda "Come si educa alla poesia?" ci indirizza invece verso le pratiche e le esperienze – con i relativi vissuti – volte all'incontro, alla diffusione, alla conoscenza della cultura poetica. Come vedremo si trasforma anche facilmente nella domanda "Come ci si educa alla poesia" dato il forte carattere autoeducativo che la formazione poetica induce e impone, ma date anche le ricorrenti negative esperienze della formazione scolastica alla poesia. Si trasforma anche in esempi di pratiche diffuse in diversi contesti e paesi, diverse fra loro, che convergono però sull'attenzione verso la parola che prende la forma del verso e che trovano il senso nell'essere pedagogicamente orientate. Senso che riassumiamo con Bertolini:

"L'intervento educativo di conseguenza non consiste (non deve consistere) nell'imporre una determinata visione del mondo – quella giudicata migliore o addirittura come unica "vera" dall'educatore –, ma [...] nell'espandere il suo [*del soggetto dell'educazione, N.d.R.*] campo di esperienza esistenziale, in modo che sia lui stesso in grado di arricchire, se necessario [...] di modificare anche radicalmente, la propria visione del mondo"⁴⁶⁴

Le sintesi che esponiamo si basano su diversi materiali: scritti autobiografici prodotti per l'occasione, fonti documentali, interviste conversazionali sia individuali che di gruppo, in un caso un'intervista scritta, osservazioni partecipanti, resoconti di formazione, sguardi rivolti da molteplici angolature sul "mondo della vita poetica". Tutti materiali caratterizzati dal linguaggio, dal racconto e in buona parte dal dialogo; costituiti tutti da "parole" che, come ci ricordano Demazière e Dubar, in uno dei testi classici per l'analisi delle interviste:

esprimono ciò che il soggetto vive o ha vissuto, il suo punto di vista sul "mondo", che è il "suo mondo! e che egli definisce a modo suo mentre lo valuta e tenta di convincere l'interlocutore della sua validità"⁴⁶⁵.

In totale sono stati coinvolte a vario titolo circa settanta persone, tutte consapevoli della ricerca e dei suoi scopi, incontrate tramite posture dialogiche e interattive; soggetti che sono quindi anche attori dell'indagine, a cui hanno contribuito con idee, conversazioni, materiali.

Nella restituzione delle informazioni raccolte la scelta è stata quella di individuare le forme più adatte ai materiali e più coerenti con il senso del lavoro e con la sua cornice epistemologica; pertanto ho sperimentato diversi stili di scrittura (sintesi tematiche, narrazione intercalata da discorsi diretti, narrazione autobiografica, restituzione integrale, ecc.), esplorando così anche le diverse possibilità d'interpretazione e di esposizione delle informazioni di una ricerca qualitativa.

Qui sotto l'elenco delle azioni e più avanti il dettaglio con i relativi capitoli

- A) Raccolta di autobiografie relative al rapporto con la poesia.
- B) Partecipazione al progetto europeo Ethap, sulla poesia nell'educazione degli adulti
- C) Realizzazione di un percorso di formazione alla scrittura creativa e poetica nell'ambito di un corso universitario per educatori e assistenti sociali
- D) Interviste a promotori della cultura poetica
- E) Osservazione partecipante di un gruppo di lettori di poesia
- F) Interviste a scrittori di poesia

⁴⁶⁴ Bertolini P., *Pedagogia fenomenologica*, Op. cit. p. 97.

⁴⁶⁵ Demazière D., Dubar C., *Dentro le storie : analizzare le interviste biografiche*, (1997), Milano, Cortina, 2000, p. 5.

A) Raccolta di autobiografie relative al rapporto con la poesia. (Cap. 7)

Questa azione si fonda su scritti autobiografici richiesti in due occasioni, la prima alla fine di un incontro laboratoriale sulla poesia che ho realizzato nell'ambito del festival *Pavia in poesia*, presso la biblioteca Bonetta il 12 marzo 2016 e la seconda nel corso di un atelier di formazione all'animazione poetica del primo anno di laurea per operatori sociali presso la Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana (Supsi). La richiesta per tutti era di produrre brevi narrazioni autobiografiche con ricordi relativi alla propria educazione alla poesia. I racconti mi sono stati spediti per posta elettronica. Sono testi di circa una o due pagine ciascuno. In totale ho ricevuto 23 scritti, 5 della biblioteca e 18 della Supsi. 18 sono di donne e 5 di uomini. Le età sono diverse, si va dai 20 fino ai 75 anni; la maggioranza, sotto i 30 anni, è rappresentata da 16 studenti della Supsi. Nella restituzione ho privilegiato la formula della sintesi tematica, cercando di rintracciare nei racconti immagini ricorrenti e *topos* evidenti, ma anche mettendo in rilievo diversità e particolarità nelle storie di incontro e educazione alla poesia, per selezionare e riportare brani esemplificativi dei temi più significativi individuati.

B) Partecipazione al progetto europeo Ethap, sulla poesia nell'educazione degli adulti (Cap. 8)

Il progetto internazionale Ethap, *Education Training and Healing with Autobiographical Poetry* (Codice europeo: 2013-1-IT2-GRU06-52240), è fra i progetti selezionati e sostenuti dalla commissione Cultura e Istruzione dell'Unione Europa tramite il programma *Life Long Learning-Grundvig*, dedicato all'educazione degli adulti e informale. Si tratta di una ricerca-formazione sul potenziale educativo e curativo del linguaggio poetico e autobiografico – iniziata il 1 luglio 2013 e conclusa il 31 agosto 2015, a cui ho partecipato per tutte e due gli anni – che ha coinvolto diverse organizzazioni di Olanda, Francia, Italia, Svizzera. I partner sono stati individuati sulla base delle loro competenze e attività formative, con l'intento di confrontare e sviluppare le pratiche esistenti, focalizzando i diversi tipi i target e le diverse metodologie, sperimentando strumenti di accompagnamento alla scrittura poetica e narrativa capaci di promuovere l'integrazione della persona e il suo benessere. In questo lavoro si prenderanno in considerazione soprattutto le pratiche incontrate nel progetto in Francia e in Olanda conosciute tramite colloqui con gli animatori, visite alle organizzazioni, documenti di presentazione. Nel capitolo oltre a presentare il progetto, sono riportate, attraverso resoconti e narrazioni, otto esperienze con l'obiettivo di mostrare diverse forme e possibilità delle pratiche di animazione e educazione con la poesia, attualmente presenti in altri paesi d'Europa. Il progetto è stato anche il contesto in cui è stata messa a punto l'esperienza pedagogica (azione C) che ho condotto presso la Supsi.

C) Realizzazione di un percorso di formazione alla scrittura creativa e poetica nell'ambito di un corso universitario per educatori e assistenti sociali (Cap. 9)

L'attività pedagogica è stata proposta nell'ambito del corso di laurea per operatori sociali del *Dipartimento di economia aziendale sociale e sanità* della Supsi, ha coinvolto 14 studentesse e 4 studenti del primo anno di formazione. È durata un totale di 24 ore distribuite in 5 incontri pomeridiani. Nel capitolo racconto il percorso dell'attività tramite una narrazione in prima persona di ciascun incontro. L'attività pedagogica è stata oggetto di valutazione da parte dei partecipanti con tre diversi dispositivi: uno strumento di discussione di gruppo (ideato nel progetto Ethap), uno strumento autobiografico individuale (scritti sui ricordi dell'attività a distanza di tempo) e un questionario individuale. Valutazioni che sono riportate, attraverso sintesi tematiche e grafici delle risposte per le domande chiuse.

Le successive azioni si sono svolte nel territorio della città di Milano. Ho incontrato personaggi che si muovono nella scena poetica milanese (anche se in molti casi si tratta di persone diventate riferimenti nazionali – e non solo). I soggetti, suddivisi in *istituzioni di promozione (D)*, *lettori di poesia (E)*

e scrittori di poesia (F) erano pertanto, in qualche misura in relazione intellettuale fra loro. Data l'essenza culturale del concetto racchiuso nel termine poesia, quel legame crea una sorta di effetto di "omogeneità pratica". Le persone incontrate e intervistate abitano un dialogo che, con tutte le distinzioni e le differenze, converge sul senso del termine, non solo concettualmente, ma soprattutto in maniera viva, agita, praticata. Condividono una vita culturale, fatta di luoghi concreti (Casa della cultura, Spazio Formentini, ad es.), oggetti (testi, libri, collane, ...), rituali (eventi, incontri, dibattiti), autorità (autori affermati, critici, editori...), vita che compone un *Habitus* che emerge in quell'ambito. Il vincolo territoriale milanese è, per altro, relativo. A Milano convergono ormai le più importanti case editrici e il territorio sta assumendo un ruolo di traino su tutta la cultura letteraria italiana, qui confluiscono importanti interessi culturali (prova ne è il recente spostamento del Salone del libro a Milano). Ciò che si definisce in questo luogo come "poesia" non è solo lo specchio di ciò che s'intende nel dibattito letterario nazionale, ma anche uno dei principali alimenti per lo sviluppo di quel dibattito.

D) Interviste a promotori della cultura poetica (Cap. 10)

Per la quarta azione ho individuato attori culturali che si dedicano alla promozione della cultura poetica. Si tratta di Claudia Tatolo, direttrice della *Marcos y Marcos*, di Marco Corsi, responsabile artistico dello *Spazio/Poesia* di via Formentini 10 a Milano e infine di Ferruccio Capelli, direttore della *Casa della Cultura* di Milano. Persone che non conoscevo personalmente, che ho avvicinato grazie a amicizie comuni. Sono stato accolto nelle rispettive sedi per un'intervista conversazionale, che è stata registrata; ciascuna di circa un'ora. Le informazioni ritenute salienti sono riportate nel capitolo tramite resoconti narrativi per ogni singola intervista. Ho scelto questa formula, in luogo di un'analisi trasversale e relativa sintesi tematica, per dare risalto all'originalità e alla diversità delle esperienze. Lo schema narrativo, mi ha in ogni caso permesso di operare comparazioni laddove le ho ritenute utili.

E) Osservazione partecipante di un gruppo di lettori di poesia. (Cap. 11)

Per più di un anno e mezzo, partire dal marzo 2015 fino a dicembre 2016, ho frequentato un gruppo spontaneo di circa una decina di persone che si ritrova mensilmente in una casa privata per leggere poesie di autori affermati. Ho partecipato in totale a 14 incontri di un'ora e mezzo di letture, cui seguiva circa un'ora di convivialità. Con i partecipanti del gruppo ho assistito anche a eventi pubblici legati alla poesia. Anche in questo caso, non avevo una conoscenza diretta delle persone incontrate. Era però mia intenzione individuare un gruppo di lettura, poiché ritengo questa formula di particolare interesse per la formazione degli adulti. Tramite passa parola e grazie a un amico sono entrato in contatto con questa realtà e sono stato ammesso agli incontri. L'esito non era scontato. Sono onorato della fiducia che mi hanno accordato, che mi ha permesso di svolgere quanto avevo in mente: oltre all'osservazione partecipante, un'intervista di gruppo sul senso della loro esperienza. Nel capitolo racconto di quest'esperienza, concentrandomi soprattutto sull'intervista di gruppo; riporto anche momenti significativi dell'osservazione per inquadrare il contesto e muovere considerazioni. Lo stile per la restituzione è quello narrativo, con un io narrante che si alterna a discorsi diretti dei partecipanti.

F) Interviste a scrittori di poesia (Cap. 12)

L'ultima azione dell'indagine è composta da interviste rivolte a sette poeti. La scelta dei personaggi da intervistare è stata guidata da alcuni semplici criteri quali la presenza di pubblicazioni e premi che garantissero una qualità riconosciuta pubblicamente. Un solo intervistato non è stato ancora onorato da premi: Stefano Rossi. Stefano è un caro amico di vecchia data, che so dedito alla scrittura poetica e di cui, personalmente, apprezzo le produzioni. Si è prestato a svolgere la prima intervista, che nel progetto doveva essere di prova. Visto il buon risultato, ho deciso ugualmente di proporla. La scelta degli intervistati è avvenuta cercando di costituire un gruppo di "esperti" del tema, attraverso il passa parola e beneficiando delle conoscenze che sono andate costruendo nel

corso dello studio. I risultati sono stati piuttosto fortunati. Se la possibilità di intervistare Fabio Pusterla era quasi scontata, perché è una frequentazione ormai amicale (e grazie a lui mi sono anche orientato nel più recente panorama delle voci poetiche) non potevo immaginare all'inizio di riuscire a coinvolgere Milo De Angelis; avvicinato tramite una partecipante del gruppo di lettura di poesia; sorprendente è stata anche la sua cortesia. Per ragioni che hanno a che fare proprio con la riflessione sulla parola, che approfondiremo nel capitolo, mi ha chiesto domande scritte a cui ha risposto a sua volta scrivendo, dopo un gradevole e inteso colloquio di approfondimento. Altro caso favorito dalla sorte è stato il lungo e amabile colloquio con Franco Loi, conosciuto grazie a una sua cara amica, poetessa olandese del progetto Ethap. In cerca di voci femminili ho individuato Marina Corona, che cura la rassegna di poesia femminile alla Casa della Cultura – mi sono presentato a lei tramite il direttore della Casa, Ferruccio Capelli – e Maddalena Capalbi – intercettata grazie a una partecipante al gruppo di poesia. Maddalena oltre che essere poeta, coordina il laboratorio di poesia del carcere di Bollate; anche in questo caso la sorte mi è venuta in aiuto offrendomi l'incontro inaspettato con uno dei partecipanti al laboratorio Francesco Capizzi. L'ultimo dei magnifici sette è Mihai Butcovan, che ho avuto l'onore di avere come studente e di seguire nella dissertazione di tesi molti anni or sono; qua la fortuna mi ha ancora assistito, poiché ha conservato di me un buon ricordo. Penso inutile segnalare le persone che ho contatto e non hanno accettato di farsi intervistare, poche per altro. Ogni intervista è durata circa un'ora, con la felicissima eccezione di Franco Loi che ha generosamente conversato con me per più di due ore. Mi sono a lungo domandato quale potesse essere la migliore modalità di restituzione di questi racconti che, vista la statura autoriale degli intervistati, rappresenta un piccolo ma certo patrimonio culturale. Alla fine, consigliato anche da esperti, ho optato per una soluzione frequente negli studi letterari: la restituzione praticamente integrale delle parole delle interviste, pulite degli anacoluti più grossolani e tagliate delle parti meno significative. Ogni intervista è preceduta da una parte introduttiva che presenta succintamente l'autore e gli elementi emersi su cui richiamare l'attenzione.

Nella pagina seguente una tabella sinottica informativa sull'indagine.

Schema sinottico dell'indagine

Azione	Luogo	Tipologia	Metodi	Date / periodo	Durata/Lunghezza	Attori coinvolti	Restituzione	Capitolo
A e C	(Svizzera, Canton Ticino, Manno) (Italia, Pavia)	Autobiografie poetiche	Scritture autobiografiche	Marzo 2016-	Da 1 a 2 pagine circa ogn.	23	Analisi tematica	7
B e C	(Francia, Tolosa) (Olanda, Amsterdam) (Svizzera, Canton Ticino, Manno, Locarno)	Progetto Europeo Grundtvig Ethap	Ricerca-Formazione	dal 1 luglio 2013 al 31 agosto 2015	2 anni	15 ricercatori formatori + almeno 70 allievi e partecipanti	Descrizioni e schede esemplificative	8
C	Svizzera, Canton Ticino, Manno	Atelier Animazione poetica	Formazione-Ricerca	da Febbraio 2016 a Marzo 2016	24 ore	18	Sintesi narrativa	9
C	Svizzera, Canton Ticino, Manno	Valutazione Atelier	Questionario	24 marzo 2016	30 minuti ogn.	"	Conteggi e sintesi argomentative	9
C	Svizzera, Canton Ticino, Manno	Valutazione Atelier	Discussione di gruppo su domande aperte	24 marzo 2016	45 minuti ogn. X 4 gruppi	"	Estratti rappresentativi	9
C	Svizzera, Canton Ticino, Manno	Valutazione Atelier	Scritture autobiografiche	Marzo 2016	Da 1 a 2 pagine circa ogn.	"	Analisi tematica	9
D	Italia, Milano	Interviste a promotori di poesia	Interviste conversazionali	da luglio 2015 a febbraio 2016	3 interviste di un'ora circa ogn.	3	Sintesi narrativa	10
E	Italia, Milano	Osservazione gruppo di lettura	Osservazione partecipante	da Marzo 2015 a dicembre 2016	15 incontri di 3 ore circa ogn.	10	Sintesi narrativa	11
E	Italia, Milano	Intervista gruppo di lettura	Focus group	11 aprile 2016	Un'ora e mezza	7	Sintesi narrativa	11
F	(Italia, Milano) (Svizzera, Canton Ticino, Lugano)	Interviste a poeti	Interviste conversazionali (6), una intervista epistolare	da Marzo 2015 a marzo 2016	6 interviste di un'ora circa ogn. + intervista scritta	8	Testo intervista con scheda introduttiva	12

Caffè, gocce, sorsi, zucchero poco...
 Cerchi di fumo su quadrati di fondo
 sopra la spugna scrivo la mia poesia,
 un pensiero tra le dita
 ed è il colmo che ora
 qui
 in questa condizione, sulla mia cuccia
 costretto nella dimensione
 di un letto, ora... il Giallo
 mi bacia
 ma traccia sul pavimento
 un'ombra che si allunga...

Francesco Capizzi

7. Autobiografie poetiche

Con l'obiettivo di esplorare storie d'incontro con la poesia, così come storie di evoluzione di questo incontro, nonché vissuti e esperienze educative e esistenziali, mi sono rivolto ai partecipanti dell'atelier di scrittura creativa e poetica del corso di laurea per operatori sociali del Canton Ticino coinvolti nell'esperienza (che tratteremo nello specifico più avanti), in questo modo volevamo anche riuscire ad avere, all'inizio dell'atelier, una sorta di fotografia dello stato del rapporto con la poesia, per osservare successivamente in che modo l'esperienza formativa avesse inciso sui vissuti relativi. Si tratta di studenti e studentesse fra i 20 e i 30 anni a cui è stato chiesto di scrivere (come esercizio preliminare del modulo) sui propri ricordi relativi ai primi incontri con la poesia, così come sul ruolo che questa avesse svolto o svolgesse nella loro vita.

La raccolta di autobiografie si è anche allargata al gruppo di adulti che ha partecipato all'incontro che ho organizzato nell'ambito della manifestazione *Pavia in poesia*⁴⁶⁶. La richiesta era analoga a quella della sperimentazione, ma lo svolgimento era facoltativo. Il gruppo di Pavia era di età diverse, comprese fra 30 e i 75 anni; su 12 partecipanti all'incontro ho ricevuto 5 scritti.

In totale ho raccolto 23 testi, di 18 donne e 4 uomini.

Quando la poesia è “respiro profondo della vita”. Le storie di Pavia.

Iniziamo dapprima con la presentazione dei racconti e delle riflessioni del gruppo di Pavia, cioè di Marta, Cesare, Maria, Monica e Silvia⁴⁶⁷. Siamo di fronte a cinque persone adulte che nutrono un consapevole interesse verso la poesia. Il 12 marzo, hanno deciso di spendere il loro sabato mattina per partecipare all'incontro organizzato dalla biblioteca civica Carlo Bonetta nell'ambito della manifestazione *Pavia in Poesia*. In questo ambito ho condotto un incontro sulla poesia, che è durato circa tre ore e si è svolto in un clima piacevole e positivo. La loro motivazione è

⁴⁶⁶ Pavia in poesia è un evento ideato da Leggere. Pavia una rete di organizzazioni culturali, biblioteche e librerie. La manifestazione vede ogni anno, nel mese di Marzo, mobilitarsi scuole, negozi, piazze, strade e l'intera città per diffondere la cultura poetica. Promossa la prima volta nel 2013, con la collaborazione del Comune, si ripete con successo e sempre più adesioni. Si veda all'Url: <http://www.leggere.pavia.it/progetto/pavia-poesia-2017-pavia-memoria>

⁴⁶⁷ I partecipanti, sia di Pavia che di Lugano, mi hanno rilasciato l'autorizzazione a usare i loro testi e i loro nomi per i fini della ricerca. Dato che alla fine dell'esperienza, abbiamo lasciato i pronomi di cortesia per passare a un più intimo “tu”, ho preferito mantenere nell'esposizione solo i nomi personali.

particolarmente alta. Oltre a partecipare all'attività, hanno anche risposto alla mia richiesta espressa nel corso e formulata poi con una mail. Nel testo scrivevo:

Carissime e carissimi,
 [...] vi prego di mandarmi un breve scritto con ricordi del primissimo o dei primi incontri con la poesia, e delle successive frequentazioni...
 La domanda di fondo del mio dottorato in scienze dell'educazione è
 "Che cosa educa la poesia?"
 In sintesi, quali capacità umane permette di alimentare e coltivare la poesia...
 Vi sarò grato se nello scritto, provate a dare una vostra personale risposta anche a questo interrogativo.

Come detto, sono soggetti con un esplicito interesse, cultori della parola poetica e letteraria, molti di loro si dedicano anche alla scrittura di poesie in forma più o meno metodica. Nei testi emerge una frequentazione remota della parola scritta, consolidata, che trova radice nell'infanzia e in un generale interesse per la lettura, si alimenta di cultura, nonché di storie famigliari e accompagna l'esistenza.

Iniziamo dal ricordo di Marta, che propone un incipit dove intreccia fra loro la passione per la lettura e il sentimento di lutto per la scomparsa del padre.

Fin da piccola mi è piaciuto leggere e scrivere.
 Orfana di padre a quattro anni ho vissuto un'infanzia e una adolescenza malinconica, solitaria, centrata quasi solo nello studio, a casa e a scuola.
 Rubavo i soldi in casa solo per comprare libri (Ho tutta la collezione dei libretti economici della BUR). Qualche volta, in bicicletta, andavo nei boschi del mio paese, Marchirolo o al cimitero, con un libro.

Cesare che ci parla di un'investitura famigliare.

Covavo la poesia nel mio grembo, ma intorno c'erano molte aspettative sul mio conto. Il nonno mi aveva attribuito una specie di mandato e addirittura, in una sua poesia, asseriva che sarei stato io un giorno a far «volare» quel canto rimasto in lui ancora inespresso (che ansia!) A 4 anni il mio primo scritto dettato a una nonna entusiasta: «Io scrivo e disegno una barca... ci sogno e ci vado». Ovazioni a non finire.
 Poesiucole in occasione della festa della mamma, del papà o per compleanni di parenti e soprattutto nonni (roba melensa in rima). A 12 –13 anni iniziavo a scrivere qualcosa di più organizzato. Lasciavo, affinché fossero trovati, foglietti con i miei scritti in giro per casa. Mio padre li raccoglieva e li conservava.

Maria intreccia la passione per la poesia con la passione per la bellezza provata fin da bambina.

Ho incontrato la Poesia, o Lei ha incontrato me (non si sa mai bene l'inizio e la direzione di questo tipo di incontri...) prima ancora che io ne fossi consapevole. Nei paesaggi di pura Bellezza in cui ero immersa da bambina, nel Sud d'Italia.

Silvia, nel proprio nome, sente riecheggiare cultura poetica e famigliare.

Sono nata in una famiglia di intellettuali duri e puri come ce ne erano negli anni 70. Pensandoci bene la poesia era già lì, nel mio nome, Silvia, insieme a quello di mia sorella, Laura. L'infanzia è stata fortemente segnata da Gianni Rodari, racconti, poesie, filastrocche e da Bruno Munari, poesia in senso più vasto. Grande lettrice durante l'adolescenza rimasi affascinata da Marina Cvetaeva e Christa Wolf, Joseph Conrad, poetici anche nei romanzi. E Thomas Bernhard con Glenn Gould....

Anche Monica colloca la poesia all'interno di un generale legame di passione esistenziale con la lettura.

La lettura è da sempre la mia grande passione e, animata dalla curiosità e da una profonda voglia di conoscere, mi sono avvicinata a tutto ciò che mi potesse interessare in ambito narrativo, poetico o filosofico.

Colpisce, negli scritti di Marta, Cesare, Maria e Silvia, la totale mancanza di evocazioni del mondo scolastico e dei periodi della formazione. Esperienze che hanno certamente sostenuto e accompagnato l'evoluzione intellettuale dei soggetti, ma non agiscono, in un primo sguardo retrospettivo, come luoghi immediati di senso.

Dei cinque, l'unica è Monica che lega esplicitamente l'incontro con la poesia, con un episodio in terza media.

Ho scoperto la poesia a quattordici anni quando, in terza media, una giovane e sensibile insegnante di Lettere mi ha fatto appassionare alle opere di Montale, Ungaretti, Quasimodo e Saba.

Un'insegnante "giovane e sensibile", quelle due parole aprono un universo di significati – in cui agisce per contrasto semiotico l'evocazione di un ambiente *non giovane – non sensibile* – e ci parlano della qualità esistenziale di quell'esperienza pedagogica, densa di sensazioni, che vibra ancora nella consapevolezza di Monica e alimenta il senso della relazione con i poeti e la poesia.

Monica è anche l'unica dei cinque che si dedica solo alla lettura, senza sentire un impulso verso la scrittura di poesia; ad altre arti affida il desiderio di espressione di sé.

Per attitudine personale sono più incline a giocare con i numeri che con le parole e così mi sono dedicata a studi scientifici. [...] Non ho mai scritto poesie; quando sento il desiderio di esprimermi, preferisco farlo attraverso il disegno o la fotografia.

La dedizione alla poesia agisce a fasi alterne nel tragitto esistenziale di tutti, intrecciandosi con altre passioni, così come con i doveri dell'età adulta. Nella molteplicità e nella frammentazione della vita, interpreta però un ruolo ben riconoscibile e tutt'altro che trascurabile per l'esistenza.

Ecco un passaggio di Cesare, che ci mostra il diradarsi della passione.

Poi nacquero i figli. Lavoro, senso di responsabilità, il non andare più troppo in profondità, fecero sì che la poesia fosse relegata nel buio interiore. Furono anni sterili di scritti. Qualcosa in quegli anni, preghiere poetiche, ho riposto nella mia Bibbia. Dal 2008 sono diventato amante della fotografia astronomica e ho dedicato notti a fotografare le meraviglie di lassù, poi la tecnologia ha preso il sopravvento sullo stupore per il creato e mi sono stancato. D'estate dipingo quadri ed in una casa di vacanza ne ho una decina. Sono passato pian piano senza accorgermene a fotografare le cose d'intorno con sempre più interesse e capacità. Spesso su una foto inserisco un testo, mi sembra così di completarla.

Però, da quel luogo sommerso e oscuro in cui è stata regalata, quel singolare "buio interiore", sembra agire come un tracciato carsico e prepararci alla nuova apparizione.

Ora che sono più libero da impegni lavorativi, i figli sono più grandi ed indipendenti, il mutuo è stato interamente pagato, sento un ritorno di fiamma coinvolgente e profondo.

"Buio, fiamma, profondo, interiore, coinvolgente" significanti che rimandando a un comune *topos*, in cui abita il significato esistenziale – ancora prima che culturale – attribuito alla poesia; qualsiasi cosa accada, in Cesare, la poesia sembra occupare un ruolo preciso nella sua vita.

Maria, dopo anni di dedizione e produzione poetica, evoca la passione per la musica che prende maggior spazio.

Un bel giorno mi decido: le metto insieme queste sorelle gemelle eterozigoti, le raccolgo in un libricino che regalo a pochi amici dal titolo "Solo la Musica e il cielo pulito" in omaggio all'altra Musa la cui frequentazione addolciva gli affanni quotidiani. Da allora non c'è stato più il tempo di mettere

insieme le sorelle nate da altri urti, altri incontri, altre fusioni di galassie emotive... No, non c'è stato più il tempo.

Ma Maria evoca anche la presenza viva della poesia, che “tra le pagine di quaderni riposti”, alimenta le inquietudini dell'io.

Loro ci sono, vivono tra le pagine di quaderni riposti e rivendicano, come ogni produzione del cuore e della mente, una loro autonomia. Ma...hanno a che fare con un io un po' frammentato, un po' dissipato e... desideroso di compostezza che non riesce a trovare...

Monica, pone la poesia fra i suoi vari interessi, uno fra i tanti, ma coltivato con costanza, accompagnata dalla curiosità verso il nuovo.

In tutti questi anni la poesia ha fatto parte delle mie letture, con particolare predilezione per alcuni poeti, ma anche con il desiderio di scoprire quelli che ancora non conoscevo.

Silvia, ci parla di un percorso ambivalente, in cui la scrittura personale trova, a fasi sincopate, il suo senso e un proprio orientamento, che attribuisce alla parole scritta e poetica la proprietà di “mettere ordine fra le cose”, di legittimare il proprio sentimento di sé.

In qualità di “intellettuale irrimediabilmente mancata” (lavoro con le mani e prevalentemente in silenzio), ho sempre sorvolato con memoria molto labile i miei studi ed interessi letterari. [...]

Scrivo, ho iniziato tanti quaderni, ma non scrivevo poesie a parte quei tre versi (Muro d'amare more/ rudere ronzante/d'arnie ricolme.) che sono persino finiti stampati su una maglietta che mi regalarono.

Dopo i 30, lavorando su di me e sulle mie emozioni all'improvviso ho iniziato a scrivere, con sincera ispirazione, poesie tanto amate quanto brutte (tranne due o tre...).

Ispirazione che se ne andò com'era venuta, lasciandomi lievemente orfana.

Ho ripreso a scrivere, senza regolarità, in momenti di confusione, di disorientamento, come se il verso mettesse un suo ordine speciale alle cose, come se la parola fosse un cartello ad indicare la strada, una dichiarazione di esistenza. Sono qui, mi sento così, ed è legittimo perché reale, legittimo perché vivente...

Senza interruzioni, per lo meno nella rappresentazione dello scritto, appare il rapporto di Marta con la poesia, dove la dedizione alla scrittura poetica prende metodicità, diventa scelta e progetto, si distribuisce in una linea evolutiva nel tempo, dove si citano gli incontri con mentori che ne hanno alimentato la crescita e la passione.

A 20 anni mi sono trasferita a Roma, per studiare e lì ho conosciuto persone illustri come Calogero, Pasolini, Ferrarotti, Scoppola, De Menasce che mi hanno incoraggiato a leggere e a scrivere.

[...]

Poi a mie spese dopo i 50 anni ho pubblicato 7 libretti di poesie, da regalare agli amici:

Ricerca nel 1986

Io e Bianca nel 1997

Giuditta e io nel 2002

Poesie erranti nel 2004

Un abbraccio forte nel 2007

Alzheimer caffè nel 2008

Baci bici barcè nel 2011

[...]

Sono stata incoraggiata da Duccio Demetrio, pedagogista teorico del valore terapeutico della scrittura autobiografica.

Ora [a 75 anni, N.d.R.] vorrei assemblare una serie di poesie degli ultimi anni per le quali ho già pronto il titolo: Insopprimibili oggetti di desiderio.

La raccolta a cui sta lavorando Marta sulle poesie “degli ultimi anni” ci introduce al forte significato che può assumere la poesia per l'esistenza.

A 75 anni vorrei prepararmi all'ultimo viaggio esprimendo tutta la mia gioia di vivere e di amare.

Un significato gioioso, vitale, amoroso e al tempo stesso lenitivo, consolatorio e spirituale. Scrive Marta, a proposito delle sue precedenti raccolte di poesia.

Tre di questi sono stati successivi alla morte di mia sorella, di mia madre e di mio marito.

Considero la scrittura diaristica e poetica il modo migliore per elaborare i lutti e per fare percorsi di ricerca filosofica, politica, religiosa contro ogni fondamentalismo.

È naturale leggendola, ripensare all'incipit, alla piccola Marta che si confronta con la perdita incolumabile della scomparsa del padre. Marta che trova nella lettura solitaria, nella narrativa e poi nella scrittura e nella poesia una via per far fronte al dolore, per alimentare il desiderio di vivere e gioire, per interrogare senza timore i misteri dell'esistere.

Dagli scritti emerge chiaro il senso esistenziale della poesia e della scrittura, il ruolo vitale che esse assumono nel tragitto delle età.

Maria, che ci ha parlato della bellezza provata da bambina di fronte alle meraviglie dei paesaggi dell'Italia del Sud, ci mostra una continua metamorfosi di una energia estetica e sensoriale che, scontrandosi con poli opposti, irroria i passaggi anche conflittuali della crescita. Il senso di meraviglia, si fa consapevolezza, forza, scrittura, ribellione, nostalgia e altro ancora.

Quei paesaggi con cui andavano a nozze ogni giorno i miei sensi mi hanno aiutata, confortata, sostenuta nelle mie piccole lotte di ragazza del Sud che non trovava altrettanta bellezza nel contesto sociale di un paesino dell'entroterra. La scrittura, compagna inseparabile di sempre, scaturiva da questi scambi di Bellezza e di Lotta. Ed ecco le prime poesie adolescenziali dei tempi del Liceo: tormento ed estasi, ribellione e contemplazione. Poi il mito del Grande Nord: conquistato e dissacrato. Ancora la Poesia che diventa struggimento, per lo più impregnata di nostalgia, di scollamento, ma arricchita di uno sguardo consapevole sulle cose e sugli ambiti sociali del Nord e del Sud

Potremmo definire questa energia, a cui la poesia si lega, da cui la poesia scaturisce, con le parole di Monica: "il respiro profondo della vita".

se dovessi esprimere cosa significhi la poesia per me, direi che è principalmente 'ricerca': ricerca del bello, del sentire comune, di autenticità, di interiorità, del respiro profondo della vita.

Abbiamo visto una tensione etica presente in Maria, il conflitto col contesto sociale, i temi della lotta, della ribellione, della consapevolezza sociale. Una tensione che ritroviamo sottilmente in quel "sentire comune" anche in Monica, che vibra accanto alla parola "autenticità".

Il rapporto fra parola poetica e impegno, fra poesia e etica è un tema complesso, ampiamente conosciuto e dibattuto, non è in questa direzione che intendiamo approfondire il discorso, pur consapevoli della sua importanza, come delle sue ambiguità. Ci interessa invece mettere l'accento sul quel "sentire comune" – che è anche fonte di etica e di impegno. Un sentire comune che, con l'immagine di Maria bambina davanti alle meraviglie del Sud, ci piace pensare legato alla relazione con una bellezza naturale e primaria, originale, "autentica" e che ritroviamo fra le motivazioni che accompagnano l'interesse verso la poesia. Eccolo evocato fra le parole di Silvia, nel conflitto con il suo desiderio–dovere di impegno.

In verità mi sono anche leggermente vergognata di amare la poesia, soprattutto se "semplice", come se potesse essere considerata una cosa per deboli, per fraschette. Sarebbe stato più opportuno per me amare altri autori impegnativi...ma questa è mia storia personale.

[...]

La scrittura per me arriva da un impulso profondo di riconoscimento, che non chiede risposte esterne.

Gode della mia presenza, più ci sono, più si illumina dentro una spazio, più ciò che scrivo risuona, almeno per me.

Il riconoscimento dell'importanza di questa espressione l'ho iniziato ad intravedere sentendo la grande gioia che mi suscitava regalare a persone care poesie che avevo scritto per loro... (due o tre volte...)

Poi due estati fa ho scritto qualcosa che non mi dispiaceva e mentre mi chiedevo blandamente che farne ho incontrato la copertina de *La bambina pugile*... e ho creato il gruppo *Facebook*

E la poesia è diventata una fonte gratuita di gioia ancor più presente.

E anche se sinceramente la mia ispirazione è fragile e superficiale rivendico sempre di più il diritto di esprimersi, di mostrarsi per ciò che si può dare.

La poesia è una estrema forma di libertà e di guarigione... è la disvelata meraviglia della realtà... un timido passo nell'incommensurabile...

“Leggero” ma presente, traspare in Silvia un sentimento di colpa rivolto al desiderio della parola poetica. Un desiderio che contiene un “impulso profondo di riconoscimento”. Riconoscimento che è rivolto in primo luogo a sé. È il piacere di un rapporto autentico con sé: “Gode della mia presenza, più ci sono, più si illumina dentro una spazio, più ciò che scrivo risuona, almeno per me”.

Piacere che si rafforza quando diventa occasione di condivisione con gli altri: “sentendo la grande gioia che mi suscitava regalare a persone care poesie che avevo scritto per loro”. Trova così una via per allontanarsi dal peso del senso di colpa, si trasforma in progetto di condivisione collettiva: “ho creato il gruppo *Facebook*. E la poesia è diventata una fonte gratuita di gioia ancor più presente”.

Non ci sembra di azzardare troppo, quando ci appare che la gioia derivi dal “sentire comune”, dalla condivisione del “respiro profondo della vita”, cui accennava Monica, che possiamo mettere accanto alle parole conclusive di Silvia “La poesia è una estrema forma di libertà e di guarigione... è la disvelata meraviglia della realtà... un timido passo nell'incommensurabile...”

Gli scritti sembrano presentarci due polarità d'attrazione: quella verso se stessi, verso uno spazio interiore, la percezione, l'espressione, il riconoscimento di sé e quella verso l'alterità, le altre persone, in primo luogo gli affetti, le amicizie e più in generale lo spazio sociale, ma anche, più in generale l'alterità della realtà – l'ambiente, il tempo, il dolore – e la tensione verso la sua trascendenza. Poli di interiorità e alterità, con le loro molteplici forme, verso le quali la poesia manifesta un desiderio di comunione, se non addirittura la possibilità della sua soddisfazione, per lo meno nella formula del “sentire comune”. Un sentire, che si esprime attraverso la parola, ma rimane fortemente sensoriale, oserei dire sensuale. Il “respiro profondo della vita” si incarna in una parola capace di quella comunione. Esso risuona – vitale e infantile – nella bella sintesi di Maria: “Quei paesaggi con cui andavano a nozze ogni giorno i miei sensi”.

Osserviamo l'evocazione di questi aspetti, complessi e delicati, nelle parole di Cesare.

A volte penso che noi tutti siamo frammenti di un grande specchio che si è rotto e riluciamo della stessa luce ma con riflessi particolari. Nel nostro intimo sappiamo che pezzo di specchio siamo e la poesia tenta di dargli voce. Questa voce non è utile all'umano gioco, non dice come e dove posare pietre per costruire, ma parla dell'inconoscibile in noi che vuole farsi conoscere.

Ci dice "io sono tutto e niente, nessuno e tanti, l'esistere ed il nulla, l'istante presente" . Ecco se dovessi dire cosa vuol esprimere questa voce che si trasforma con le parole in poesia, direi che continua a ripetere "Sono".

Cosa educa e coltiva la poesia.

Penso sviluppi un profondo senso di se stessi e degli altri che scopriamo molto simili a noi. Ci svela nei nostri segreti, nelle aspettative, nel nostro dolore che tenta di esprimere aiutandoci a capirlo e sanarlo. La poesia è preghiera vera. Ha una parte che nasce da noi e l'altra, quella che fa sognare e a volte ci stupisce di averla concepita, che fa parte dell'ignoto, nostro compagno di sempre. Educa all'apertura mentale e di cuore. Un poeta non riesce ad essere razzista o schierarsi su qualunque fronte politico od ideologico. Se lo fa, prostituisce la sua arte. Educa alla povertà. Nella ricchezza esteriore od interiore la poesia annaspa, non è a suo agio. Lei ama l'essenzialità delle cose. Educa alla condivisione. Ha voglia di essere conosciuta ed apprezzata.

Educa alla vita. Sa che tutto finisce e tutto rinasce, quindi canta la disperazione, ma anche il germoglio che nasce dalle macerie. Ama la pace ed il silenzio. È soffocata dal rumore (quanto è rumoroso il mondo di adesso!), quindi fa in modo che si ricerchino luoghi interni ed esterni silenziosi che la possano evocare. Solo allora la si ascolta sorridere. Educa all'umiltà. Perché parla di noi e noi siamo davvero povera cosa. Polvere e spirito, che seppur destinati a scomparire, ci innalziamo ad eroi

della nostra vita, tentando l'inosabile e tramite Lei, nostra compagna, esprimiamo la nostra più alta dignità. Educa al ricordo, rievoca il passato, ci dice con parole vecchie il presente. Ci lega ai nostri padri, ci fa sentire stirpe umana, orgogliosi di appartenerci.

Marta ci ha proposto, per la nostra riflessione, diverse sue poesie, fra queste ne scegliamo una, per concludere questo primo approfondimento. Le parole non sono mai le stesse, non si tratta di costruire definizioni, ma di osservare verso cosa tende, per riprendere l'espressione di Maria Corti, "l'energia irradiante della parola", di riconoscere, per dirla con Greimas, le "isotopie"⁴⁶⁸, cioè le ricorrenze e affinità semantiche. Con questo spirito non è difficile avvertire, nei versi di Marta, le corrispondenze fra i *topos* della sua poesia e i testi presentati.

RISCOPERTA DELLA POESIA

Poesia è il senso dell'inconscio che parla
la trasgressione, il sacro, il sogno,
linguaggio bifronte, osceno e doppio,
musica sacra, visione, allucinazione ad occhi aperti.

Poesia è l'oscuro dolore, l'angoscia,
il senso oscuro che ci circonda,
atto magico liberatorio, non grido al vento,
oratorio di versi accatastati l'uno sull'altro.

Poesia è semmai politica, nel suo preciso
atto di liberazione dalla retorica e un falso pietismo,
l'individuo che si fa storia, verbo e gesto,
nell'atto sociale ma anche individuale che si compie vivendo.

Poesia è il racconto dell'io, che diventa occasione
di discorso, il dialogare della coscienza,
la mimica e il senso del corpo che vive e parla,
silenzio urlato.

La poesia nel cammino dall'adolescenza all'età adulta. Le storie delle studentesse e degli studenti della Supsi

Il gruppo di studentesse e studenti che prende parte all'atelier sperimentale di scrittura creativa e poetica per operatori sociali presso la Supsi, non giunge con un particolare animo di predisposizione verso la poesia. Sono 18 giovani adulti (prevalentemente fra i 19 e i 30 anni), motivati al lavoro sociale, al secondo semestre del primo anno di formazione universitaria. Non si tratta di un atelier che tutti hanno scelto: la procedura istituzionale prevedeva di esprimere dei desiderata nei confronti di diverse proposte seminariali, per essere poi distribuiti con un equilibrio fra desideri e quantità di partecipanti nei gruppi. Dato il carattere semiobbligatorio molti di loro non hanno un particolare interesse verso il tema e certamente qualcuno nutre anche qualche resistenza; come testimoniano alcuni di loro negli scritti di valutazione al termine dell'esperienza.

Dopo aver scoperto che avrei frequentato il seminario non ero molto contento e dentro di me protestavo. (Vasco)

Inizialmente sono partita un po' prevenuta su questo corso, in quanto non mi ritengo una persona molto creativa e fare un atelier sulla scrittura creativa mi spaventava parecchio. (Martina)

⁴⁶⁸ Si veda, Greimas A. J., *Del Senso*, (1970), Bompiani, Milano, 1974.

Non mancano però le dichiarazioni di interesse.

L'idea di scrivere, di esprimermi attraverso la scrittura creativa, la poesia, mi piace moltissimo. Mi piacerebbe conoscere di più su questo mondo che per me è quasi sconosciuto e vorrei farlo attraverso la conoscenza di me stessa e di ciò che mi sta intorno. (Vanessa, Autobiografia poetica)

Fra le prime attività dell'atelier, quella di scrivere una breve autobiografia poetica. Studentesse e studenti sono invitati a riflettere, attraverso almeno una mezza pagina di scrittura⁴⁶⁹, su quando e come la poesia sia entrata nella loro vita e a sviluppare liberamente la riflessione a partire dai relativi ricordi sui ricordi di incontro con la poesia e sull'interesse verso di questa. I componimenti mi sono stati spediti via mail.

A differenza degli scritti di Pavia, in questi testi troviamo abbondanti riferimenti alle esperienze scolastiche. Cosa che non stupisce. I soggetti hanno quasi tutti lasciato da non molto le aule della scuola superiore e il contesto scolastico in cui si svolge l'esperienza favorisce l'associazione a quei vissuti.

Dei 18, solo 3 scritti non contengono ricordi dei periodi scolastici. In 9 scritti sono presenti ricordi di esperienze scolastiche sgradevoli. Questi numeri non desiderano assolutamente imboccare il cammino della rappresentazione statistica, di altro tipo è l'approccio di questo studio. Resta il fatto, un poco sconcertante, che nella loro singolarità raccontano una questione pedagogica che merita attenzione: il luogo che dovrebbe rappresentare la porta d'ingresso alla cultura umanistica e al suo spirito universale, di cui la poesia rappresenta una delle espressioni più alte, fatica ad assolvere questo compito. Questione che non possiamo in questa sede trattare, ma che meriterebbero il dovuto approfondimento.

Ricordi scolastici e poesia

I ricordi scolastici, come detto, sono molto vivi, per certi versi sembrano ancora palpitanti. Il pensiero si muove senza troppo esitazione verso episodi precisi. Il quadro che ne esce per la pedagogia scolastica non è confortante, ci sono buone, anzi ottime esperienze. Ma colpisce la crudezza e l'abbondanza di quelle negative.

Sul primo incontro con la poesia, Ilaria C., ironicamente, ci parla di un "omicidio".

"San Martino" di Giosuè Carducci è stata la prima poesia, che io ricordi, della quale ho assistito al brutale assassinio. Ero in seconda elementare e la maestra [*Cognome della maestra, N.d.R.*], la spietata mandante della feroce uccisione, ci aveva assegnato per la prima volta una poesia da imparare a memoria per la lezione di italiano della settimana successiva, durante la quale avremmo dovuto – senza mai guardare il foglio – recitarne i versi davanti a tutta la classe. Solo chi non avesse fatto nemmeno un errore sarebbe riuscito ad ottenere sul proprio diario l'ambitissimo "Ottimo!", con tanto di faccina sorridente annessa.

Era il primo ambizioso salto dalle filastrocche alla poesia.

Quella vera. Quella dei grandi.

Ricordo di aver preso quel compito molto seriamente e, una volta a casa, di aver comunicato a mia madre, con l'aria fiera e solenne di chi è stato chiamato a compiere un'impresa leggendaria, che da quella sera in avanti avrebbe dovuto interrogarmi sulla poesia San Martino: da sapere precisamente, perfettamente, fluidamente, maniacalmente a memoria.

Fu una settimana terrificante.

Per me.

Per mia madre.

⁴⁶⁹ La brevità minima del testo è motivata dal proposito di non appesantire l'atelier attraverso una richiesta d'ingresso troppo performante. Dato che di trattava di una situazione di "presa di contatto", in un contesto già caratterizzato dall'obbligatorietà, mi è parso opportuno dare un segnale di un luogo accogliente, in cui fosse possibile aderire con un buon margine di diversità personale, nonché evolvere spontaneamente nella partecipazione. In media gli scritti autobiografici ricevuti superavano la pagina.

Nelle parole di Ilaria, (che per evidenziare il paradosso usa gli “a capo”, simbolo della scrittura in versi) vediamo il contrasto fra il sentimento di libertà che la poesia comporta e l'imposizione scolastica. In un testo, di Moreira, troviamo addirittura la poesia usata come “punizione”.

Il periodo dell'adolescenza non porta con sé dei ricordi piacevoli sulla poesia: andavano analizzate, sviscerate, spezzate. Non mi piaceva che qualcuno mi dicesse come leggerla, che mi privasse della libertà di farla mia, che ne limitasse la mia interpretazione. Detestavo che qualcuno gli desse un senso differente dal mio, privandomi di un po' di libertà. Come se non bastasse il mio insegnante d'italiano delle medie, le utilizzava come punizione. Iniziai ad odiare la poesia, non la volevo nella mia vita. Per cui osservai diversi poeti, i più conosciuti, ma li tenni a distanza.

Il termine stesso di “poesia” si associa penosamente, in Gessica, con il periodo scolastico.

Il termine poesia evoca in me gli anni trascorsi a scuola. Inizialmente alle elementari, quando mi davano una poesia da imparare a memoria e successivamente alle superiori, quando il professore mi faceva analizzare tutti i versi, con espressioni tecniche, tralasciando i sentimenti che si possono provare nel leggere una poesia.

I professori mi hanno sempre fatto disprezzare la poesia.

Colpisce l'uso del termine “disprezzare” nella proposizione, che ci presenta in maniera forte il vissuto generato dall'insegnamento della poesia.

La scuola appare perfino come il motivo per il quale non si leggono poesie. L'esercizio scolastico può avere come risultato una sorta di *imprinting* negativo, che soffoca il piacere della lettura. È quello che ci racconta Nicola.

Attualmente, purtroppo, non sono un lettore abituale di poesie “classiche”. Il motivo, forse banale, è legato ai ricordi negativi che ho dell'uso della poesia durante la scuola dell'obbligo. Spesso, infatti, dovevamo studiare delle poesie a memoria e poi, secondariamente, raccontarla ad alta voce in classe per poi essere valutati dal professore.

[...] mi ha lasciato un brutto ricordo della poesia, poiché la collego automaticamente a quegli esercizi e, di conseguenza, non riesco a godermi la lettura.

Sarà denuncia lo studio della poesia che passa subito all'approccio d'astratto, che propone la conoscenza della metrica e delle figure retoriche, ma fa svanire, nella teoria, un piacere iniziale che pure è presente.

Il mio primo approccio con la poesia è stato a scuola e le mie preferite erano quelle corte. Non mi piaceva essere costretta a doverle studiare a memoria, nemmeno il fatto di sapere il nome di tantissime figure retoriche e ricordarmi il significato di ciascuna di esse. Per non parlare del numero delle sillabe e tutte quelle cose così teoriche. Mi è sempre sembrata troppo astratta, non riuscivo a toccarla.

Il risultato paradossale delle prime esperienze scolastiche è che la poesia, una delle forme usate da sempre dall'umanità per rappresentare passioni e emozioni, è associata al sentimento della noia; come ci racconta Diana.

Penso al liceo, alle analisi dei versi dell'inferno dantesco o della malinconica e triste 10 Agosto del Pascoli e lo stato emozionale che emerge a questi ricordi non è del tutto piacevole e mi pervade immediatamente un senso di noia.

Quella che traspare è una frattura fra il senso esistenziale della creazione estetico-letteraria e il senso pedagogico, scollamento evidente nei modi in cui il componimento poetico viene proposto nel percorso di apprendimento.

Paradossalmente anche la poesia del Carducci (versi che trovano radici nel suo animo inquieto, nella sua passione profonda per la natura, nel suo interrogarsi ribelle sull'esistenza, nel suo sentimento per la vita) diventa incubo per molti allievi, con buona pace del grande amore che il

poeta aveva per l'insegnamento. Se ci collochiamo nel paesaggio emotivo di San Martino, nei suoi contrasti e nelle sue sfumature, ne percepiamo il delicato affetto per il mondo circostante, come i turbamenti esistenziali che traspaiono. Non possiamo, allora, che restare basiti di fronte a proposte pedagogiche che sembrano aver perso ogni rapporto con il senso dell'opera e la rendono un'esperienza emotivamente penosa. Ci racconta Ilaria R.

Ricordo che la prima poesia con la quale mi confrontai fu "San Martino" di Giosuè Carducci; dovetti impararla a memoria per la materia di italiano e ricordo di non aver mai fatto tanta fatica a studiare qualcosa! Alla fine la imparai entro la data prestabilita, ma quando la docente mi chiese di recitarla, fui un disastro totale. Era l'emozione.

Ad altre sedi sembra affidata l'istanza formativa, il vero incontro educativo con la poesia, capace di far risuonare l'emozione del lettore con l'animo del poeta, di generare quel processo empatico e trasformativo che abbiamo mostrato nei capitoli precedenti. Un processo in grado di dare nomi alle pulsioni, di avvicinare affetti contrastanti, di dare voce al dolore, di farci entrare in sintonia con la moltitudine dei sentimenti, di farci sentire parte di un'unica umanità. L'educazione a tutto questo, – tramite la poesia – sembra affidata alle culture famigliari, agli incontri fortuiti, alla pura predisposizione personale.

Per fortuna, incontriamo anche ricordi scolastici che ci raccontano del contrario, e attestano che un'altra educazione alla poesia è possibile. Seguiamo questo racconto di Claudia V.

Ad essere sincera non ricordo il momento esatto di quando è iniziata la mia relazione con la poesia. Credo che la prima volta che sono entrata a contatto con lei è stata alle medie. In quel periodo non avevo granché interesse per la scuola... Diciamo che avevo altre cose per la testa... Quello che ricordo, però, è che mi piaceva moltissimo la lezione di italiano e che mi piaceva moltissimo anche la professoressa. Fare lezione era piacevole e con lei avevo instaurato un buon rapporto. Un giorno ci diede come compito quello di imparare la poesia di Leopardi "l'Infinito" a memoria perché poi avremmo dovuto esporla davanti a tutti. Non ero felice di questo compito perché mi chiedevo come potessi imparare a memoria un così lungo testo, ma posso giurare che me la ricordo ancora oggi come se l'avessi imparata qualche giorno fa. Non mi era molto chiaro quale fosse lo scopo di questo compito, ma mi ricordo che io e la mia migliore amica ci mettemmo molto impegno e fu anche divertente. Per ricordarci i versi ci inventavamo mille modi, mille riferimenti, disegni.. Insomma sfruttammo la nostra immaginazione e probabilmente era proprio quello lo scopo di tale esercizio.

Claudia ci parla di un'insegnante capace di instaurare un "buon rapporto", capace di creare piacere nell'esperienza di apprendimento e nella relazione. L'attività che ci presenta è simile alle altre, mandare a memoria una poesia. Attività, che sappiamo essere prassi diffusa e sul cui senso pedagogico si potrebbe aprire una discussione, ma non è questo luogo. Proprio il fatto che anche in questo caso si tratta di recitare una poesia a memoria ci racconta quanto sia cruciale la postura pedagogica. Il clima creato, lo stile educativo, generano un rapporto di fiducia e dedizione nei confronti della richiesta: "Non mi era molto chiaro quale fosse lo scopo di questo compito, ma mi ricordo che io e la mia migliore amica ci mettemmo molto impegno e fu anche divertente". Un vissuto opposto a quello creato dalla poesia usata come punizione, nell'episodio che abbiamo letto più sopra.

Anche in questo caso però, come abbiamo visto in Monica del gruppo di Pavia, notiamo che c'è qualcosa fuori dall'ordinario. Il passaggio di Claudia V.: "Mi piaceva moltissimo la lezione di italiano", rimanda per contrasto ad altre lezioni che non riscuotevano lo stesso entusiasmo.

In un successivo passaggio, Claudia V., racconta del proseguimento del rapporto con la poesia e ci mostra attenzione e sensibilità nel mettersi in relazioni con l'animo dell'autore.

Al liceo ho incontrato tanti altri autori. Tra questi ricordo che sono stata particolarmente affascinata dalle poesie di Ungaretti per la loro profondità, per il toccante argomento delle sue poesie, quale la guerra. Anche Montale mi piaceva molto, pur essendo qualche volta troppo pessimista, a mio parere.

Capacità che Claudia V., ha sviluppato forse per predisposizione personale, certamente anche grazie all'incontro con la professoressa delle medie, forse anche grazie all'insegnante del liceo (di cui però non parla). Non è possibile indagarne le cause, ma dobbiamo comunque prendere atto del possibile contributo che la scuola può offrire all'evoluzione di queste capacità.

Rileviamo dagli scritti, che molto spesso la "buona esperienza" è associata alla evocazione della figura dell'insegnante. Abbiamo già visto:

mi piaceva moltissimo anche la professoressa. Fare lezione era piacevole e con lei avevo instaurato un buon rapporto (Claudia V.,)
una giovane e sensibile insegnante di Lettere mi ha fatto appassionare (Monica, gruppo di Pavia)

Ecco ora Gessica, che di tutti i docenti ne salva uno.

I professori mi hanno sempre fatto disprezzare la poesia, tranne uno. Ricordo perfettamente ancora il suo modo di insegnare, ci metteva passione e la poesia anche se letta sotto forma molto teorica, assumeva una visione diversa.

Ed ecco Marika, che ha aperto lo scritto con una poesia di Saba, e subito dopo aggiunge:

Ho scelto di citare *Il ritratto della mia bambina* perché è la prima poesia di cui mi sono innamorata. L'ho incontrata sui banchi di scuola, andavo in quarta elementare, la mia maestra si chiamava Cristina e lei come me riconosceva in Umberto Saba un gran talento.

Osserviamo i lemmi e i sintagmi che fanno da contorno all'evocazione del personaggio docente dei passi precedenti: "piacere, buon rapporto, sensibilità, passione, innamoramento, lei come me, si chiamava Cristina". Anche in questo caso constatiamo l'omogeneità isotopica. Tali lemmi costruiscono tutti un *eros* narrativo che riveste il personaggio docente e l'esperienza d'apprendimento. Mettono in scena una qualità dell'esperienza in sintonia con l'oggetto di studio. La scelta dei significanti narrativi ci invita a immaginare che questo *eros* nasca dalla passione del docente verso la propria professione e verso la poesia. Leggendo, è facile pensare che il personaggio rappresentato sia un adulto che ha interiorizzato la "lezione" della creazione poetica e sia capace di trasmetterla ai propri allievi.

Nel racconto di Marika, possiamo cogliere la sensibilità dell'insegnante anche dal testo poetico presentato. Il poema di Umberto Saba parla di temi che hanno senso per una bambina di quarta elementare: l'amore del padre per la figlia, le atmosfere dell'infanzia. Immagini che assumono un naturale interesse esistenziale per i piccoli lettori. Questo il testo:

La mia bambina con la palla in mano,
con gli occhi grandi colore del cielo
e dell'estiva vesticciola: "Babbo
– mi disse – voglio uscire oggi con te"
Ed io pensavo: Di tante parvenze
che s'ammirano al mondo, io ben so a quali
posso la mia bambina assomigliare.
Certo alla schiuma, alla marina schiuma
che sull'onde biancheggia, a quella scia
ch'esce azzurra dai tetti e il vento sperde;
anche alle nubi, insensibili nubi
che si fanno e disfanno in chiaro cielo;
e ad altre cose leggere e vaganti

(Ritratto della mia bambina, di Umberto Saba)

Poesia e sentimenti delle vita

Negli scritti, la poesia compare con esperienze di qualità, entro e fuori le aule scolastiche, sintonizzata con sentimenti provati nelle diverse età e vicende della vita.

Giuseppe ci racconta della capacità della poesia e in particolare della Divina Commedia, di offrirci uno sguardo sull'attualità.

Ma la compagnia della poesia è stata decisamente più presente durante il percorso liceale, specialmente (ancora una volta) nella materia della lingua italiana. Montale, Pascoli, Petrarca, Boccaccio e più di tutti Dante Alighieri. Pare scontato da scrivere ma, per il mio percorso, la Divina Commedia e specialmente la Cantica dell'Inferno sono stati come una finestra sul mondo, con personaggi talvolta antichi, talvolta meno ma con concetti molto attuabili anche ai giorni nostri. I gironi dell'Inferno e tutti i suoi peccatori, con le varie forme di pena. Il concetto del "contrappasso" tra il peccato e la pena da subire rimane tutt'oggi affascinante. E non da meno importante è stato il portare il terzo canto, quello dell'Antinferno, all'esame orale di maturità. Caronte il traghettatore delle anime perdute e il concetto del pusillanime, dell'ignavo, di colui che ha scelto di non scegliere, deresponsabilizzandosi delle sorti sue e di quelle del mondo che lo circondano (come purtroppo in molti oggi fanno, spinti dall'individualismo che galoppa), condannati a vagare con gli arti inferiori sempre immersi tra fango e vermi e con una bandiera bianca ben impugnata.

"colui che ha scelto di non scegliere, deresponsabilizzandosi delle sorti sue e di quelle del mondo che lo circondano", non è difficile riconoscere in questo frammento uno dei temi esistenziali del passaggio dall'adolescenza all'età adulta, che caratterizzano il periodo liceale.

Moreira, colei cui la scuola ha fatto odiare la poesia usandola come punizione, la riscopre grazie a Pessoa; poeta che risuona con i suoi temi esistenziali e con le sue radici portoghesi.

Fino a che un giorno incontrai Fernando Pessoa. Successe per caso, navigando in rete il suo cognome mi richiamò all'attenzione. Fu il primo a insegnarmi che la bellezza può anche avere il silenzio come sottofondo e può anche non far rima. Alcune sue poesie diedero nome a pensieri e sentimenti che navigavano dentro me. [*segue citazione del testo di Pessoa, Poema em linha reta, in originale Portoghese, N.d.R.*]

Mi fece sentire meno sola, più meritevole, meno sbagliata, in un mondo in cui la maggioranza non ammette di essere "sporca" qualche volta. Conoscendolo, conobbi anche l'accettazione totale ed incondizionata. La lessi e la rilessi: divenne per me un rifugio in cui essere me stessa, senza maschere, senza freni. Inoltre, essendo emigrata in Svizzera, leggerla mi fa sentire come quando respiro nuovamente quell'aria di mare nei pochi giorni all'anno in cui torno a casa, in Portogallo.

La stessa, che racconta di non provare nulla di fronte a grandi nomi della letteratura, viene toccata nel profondo da Cecco Angiolieri.

Alle scuole superiori incontrai nuovamente molti grandi poeti; Leopardi, Pascoli, Montale, Manzoni. Innegabilmente scrissero poesie di una bellezza incontestabile, di grande importanza, eppure io non provai nulla. Poi conobbi Cecco Angiolieri, che mi conquistò con "S'i fosse foco". [*segue citazione del testo di Cecco Angiolieri, N.d.R.*] Non ne conosco le motivazioni, ricordo soltanto che ne rimasi particolarmente affascinata, più che con ogni altro poeta. So solamente che dentro questa poesia tutta la rabbia che provai, che provo, è lecita, trova accoglienza. Nei minuti che dedico a leggere questa poesia non devo soffocare nulla, posso permettermi per un attimo di essere cattiva.

Seppure separato da una distanza temporale abissale, un testo del tredicesimo secolo è in grado di dare nome ai sentimenti una giovane donna del nuovo millennio e di legittimare i suoi contrasti, la sua collera, il suo essere.

Vanessa, ci parla del suo incontro con Alda Merini.

Un personaggio che mi ha colpito molto, che mi ha lasciato qualcosa dentro, grazie ai suoi aforismi, ai suoi pensieri e alle sue poesie, è Alda Merini. Un personaggio vero, genuino, che aveva la capacità di scrivere tutto ciò che aveva dentro, in modo oltremodo poetico, toccante, schietto. Alda Merini mi ha incuriosita, personalmente mi piace leggere le sue poesie, perché sono vere, sono reali, e mi fanno

pensare. Rifletto sulla vita, su tutto ciò che mi circonda, in positivo e in negativo. Mi fa sognare, e mi fa piangere.

Colpisce nella sequenza testuale, quel dichiararsi “incuriosita”. Sembra distanziarsi, descrivere un incontro che non mira a una particolare intensità, per poi chiudere il periodo con una frase che non può lasciare indifferente il lettore “mi fa piangere”. Due volte ricorre, nelle sue flessioni, il lemma “vero” con altre espressioni isotopiche: “ciò che aveva dentro, genuino, reale, schietto, vita, ciò che mi circonda”. Che cosa può essere “vero” se non ciò di cui si conosce l’esistenza, ciò di cui si è fatta esperienza – positiva e negativa – e si ritrova nominato nei poemi della poetessa milanese, parole che risuonano così profondamente in Vanessa da portarla alle lacrime. Il testo ci parla della relazione sintonica fra i mondi che si celano nei due sintagmi così vicini espressivamente: quel “ciò che aveva dentro” Alda Merini e quel “ciò che mi circonda” di Vanessa.

Anche Ilaria C, che più sopra abbiamo letto assistere all’omicidio della poesia nelle aule scolastiche, esperienza che la porta ad associare i poeti con “qualcosa di antico, di stantio, di profondamente estraneo”, deve ad Alda Merini, il riscatto della parola poetica.

mi permise di avvicinarmi alla lettura delle sue poesie, di continuare a nutrirmene con voracità, di rimanerne ammaliata al punto da dover tornare più e più volte sulla stessa poesia perché ogni volta sembrava parlarmi di qualcosa di nuovo, fu il fatto che quando mi capitò per la prima volta fra le mani una sua raccolta, io non sapevo affatto chi fosse Alda Merini. Quelle di Alda Merini furono le prime poesie che scelsi.

Io da sola. Sgravata dal peso dell’obbligo didattico.

La distanza si era accorciata, come d’incanto.

La lingua della poesia mi sembrava, ora, non solo comprensibile, ma anche naturalmente e inevitabilmente familiare.

Una presenza confortante.

Una meravigliosa esperienza di rispecchiamento.

Un racconto che ci conforta. I tentativi di anestetizzare la voce emozionale della poesia, perseguiti da molta pedagogia scolastica paiono vani. Basta un caso, un’occasione di affinità elettiva ed ecco che le parole morte riprendono vita e portano a questa il loro dono. Parole nude, che parlano pulsanti, senza bisogno di didascalie, parafrasi, cornici storiografiche: “io non sapevo affatto chi fosse Alda Merini”, “Io da sola”.

Se pensiamo alle immagini mortifere dell’omicidio, dello smembramento, del divorare, usate in precedenza da Ilaria per parlare dell’incontro scolastico con la poesia, sentiamo vibrare con forza per contrasto l’energia dell’esperienza attuale, che ci parla di “nutrimento, incanto, familiarità, conforto, meraviglia” e ci ritroviamo con maggior serenità proiettati nella chiusa finale dove appare la figura del “rispecchiamento”.

Il tema del rispecchiamento, del riconoscersi nelle parole del poeta, del sentire nominato il proprio vissuto, è uno dei temi ricorrenti nell’incontro di qualità con la poesia. Lo abbiamo visto più volte nei frammenti riportati più sopra. Eccolo ricomparire nel testo di Claudia E., che ci parla di Antonia Pozzi:

Di recente ho avuto modo di leggere le poesie di Antonia Pozzi: le ho trovate sublimi, riesce a rendere pronunciabili emozioni che altrimenti non potrebbero essere descritte in modo così efficace, la sua narrazione poetica è così incisiva ed efficace e chiara che lascia senza parole, riesce a far immergere chi legge nello scorcio da lei evocato con lo stesso stato d’animo dell’autrice.

Claudia ci ricorda di quanto la poesia sia in grado di congiungere l’animo del poeta con l’animo del lettore. Nelle parole poetiche ci immergiamo in un’immagine, la sentiamo nostra, ci riconosciamo.

Di nuovo Marika, ci parla della scoperta di Alda Merini, quale soglia di ingresso per una nuova consapevolezza verso la poesia.

Fino all'età di quindici anni non mi sono mai interessata alla poesia al di fuori delle mura scolastiche, finché un giorno mia madre mi regalò il mio primo libro di poesie. Si intitolava "La presenza di Orfeo" di Alda Merini, allora il suo nome non lo conoscevo, ma dopo qualche ricerca ho scoperto la triste storia di questa donna. Alda Merini mi ha accompagnato in questi anni, i suoi scritti e le sue poesie molto stravaganti a volte folli ma mi hanno sempre affascinata.

Marika, quando scrive, ha superato i vent'anni. La Merini, come una sorta di Virgilio dantesco, accompagna la giovane negli anni, mettendole a disposizione uno scenario "stravagante", cioè fuori dall'ordinario, di sentimenti, emozioni, immagini con cui confrontarsi – e a volte specchiarsi – nel corso dei mutamenti, e dei turbamenti, che il cammino verso l'età adulta comporta.

Questo il poema della Merini che Marika riporta:

Ecco un bianco scenario
per tratteggiarvi l'accompagnamento
degli oggetti di sfondo che pur vivono.
non ne sarò l'artefice impaziente.
Berrò alle coppe della nostalgia,
avrò preteso d'ozio nelle lacrime...
perché non mi ribello alla natura:
la mia lentezza li esaspera...
La mia lentezza? No, la mia fiducia.
Per adesso è deserto.
Il mondo può rifarsi senza me,
E intanto gli altri mi denigreranno

(La città nuova, Alda Merini, 28 dicembre 1948)

Non è difficile darne una lettura in cui risuonano i conflitti della crescita e dell'abbandono dell'adolescenza. È possibile riconoscere le immagini di un io che muta e desidera affermarsi, delle incognite e dei timori, di un mondo esterno che osserva e giudica. Il tema del cambiamento è anche già presente con forza nel titolo "La città nuova".

Poesia familiare

L'apparizione della figura della madre, nello scritto di Marika ci introduce in un luogo rilevante in cui è possibile fare un'esperienza di qualità della poesia, alternativo a quello della scuola, e precisamente la famiglia. La presenza di figure familiari negli scritti degli studenti, personaggi che acquistano un ruolo narrativo notevole nell'incontro con la parola poetica, ci racconta di adulti che hanno trovato un senso personale e culturale in questa forma d'arte e desiderano condividerlo con le nuove generazioni.

In brani che hanno il sapore dell'esperienza iniziatica agiscono adulti in cui traspare la passione per la poesia. Con gesti, entusiasmi, premure riempiono di valore l'avvicinamento all'universo poetico.

Monica ci parla del padre.

I primi contatti che ho avuto con la poesia sono stati tramite mio padre che a volte ne recitava alcune che aveva studiato nel periodo in cui ancora andava a scuola.

Vasco ci offre un vivido ritratto del nonno.

Spesso i mercoledì pomeriggio o durante i fine settimana andavo a trovare i miei nonni a casa loro. Lì, pieno di entusiasmo, recitavo quanto appreso a scuola a mio nonno. Lui mi aiutava a impararle meglio, mi spiegava come recitarle e non mancava di presentarmi nuove poesie, per me, ma che lui conosceva da molto tempo. Credo che la poesia abbia sempre affascinato molto mio nonno, quando le raccontava, era molto coinvolto in quello che diceva e riusciva a trasmettermi tutto il suo entusiasmo.

In Claudia V. compare la sorella, accanto a una madre che attribuisce valore alla scrittura della figlia.

Se però mi immergo nei miei ricordi, quando penso alla poesia mi tornano in mente le poesie che scrive mia sorella. Lei è sempre stata affascinata dalla scrittura e molto spesso scrive anche poesie. Tanto che per il suo compleanno mia madre raccolse tutte le sue poesie e le fece rilegare in un libro

Sara P, ci racconta, del legame profondo fra la figura (la voce) della madre e la parole poetica.

A dire la verità però la prima poesia che ho sentito era la voce di mia madre, anche se purtroppo non mi ricordo cosa mi disse appena nacqui.

So solo che anche ora lei è la mia poetessa preferita, quando parla con me ha un tono di voce che ricorda il calore di una coperta di lana in inverno, ha la dolcezza di una torta al cioccolato che si scioglie in bocca e un senso di conforto che solo una madre può dare.

Posso avere dei poeti preferiti, ma è lei l'imperatrice delle mie poesie più amate.

Sentirla parlare è come ascoltare la lettura dei miei versi migliori, non importa con chi lei stia parlando; con altre persone, al telefono o con me, sono sempre le sue parole le mie preferite. È la mia raccolta preferita, un libro che non voglio finisca mai, pieno di emozioni e sentimenti.

Fa da contrasto a questo brano di deliberata ingenuità, un altro passaggio dove la stessa madre istruisce Sara P. sui significati della poesia, e sembra iniziare con serena consapevolezza, ai lati d'ombra della vita.

Mia madre mi ha sempre spiegato che questa parte della letteratura non espone solamente qualcosa di positivo, non racconta sempre di storie di amore e amicizia, ma è anche un canale per poter esporre la sofferenza, la tristezza e la malinconia.

La presenza di una cultura familiare sensibile alla letteratura poetica, è facilmente sinonimo del passaggio di interesse fra le generazioni e costituisce un solido ingresso verso l'universo poetico, capace di mitigare anche i possibili effetti nefasti di alcune esperienze scolastiche.

Oltre la famiglia e la scuola, non mancano occasioni casuali con più o meno inconsapevoli mentori.

Di seguito, due ricordi, curiosamente somiglianti.

Un fortuito "scontro", riscatta la poesia dalla "vera e propria repulsione" generata in Sara dalle esperienze liceali.

Così ho deciso di narrare quando la poesia ha incontrato me, svelandosi, raccontandosi e affascinandomi. O meglio, quando mi scontrai con la poesia, perché obiettivamente è così che l'ho scoperta, con un vero e proprio scontro con la bancarella di Icaro. Avevo 18 anni, ero a Milano e passeggiavo una sera d'estate per Brera, quartiere detto degli artisti a Milano. C'erano molte bancarelle, chi vendeva braccialetti, candele profumate, borse e c'erano chiromanti. Fui attratta da una persona che lanciava dei giochi a elica in aria che mi portò a scontrarmi e a ribaltare una bancarella dove c'era un ragazzo, ai tempi trentenne che suonava la chitarra e cantava una canzone. Potete immaginare la scena, bancarella e tutto ciò che era sopra sparso per terra assieme a me e al mio orgoglio. Icaro, questo il nome dell'artista, scoppiò in una risata e con calma mi aiutò a risistemare tutto, poi mi invitò a sedermi accanto a lui e rimasi un tempo infinito a sentirlo parlare. Era un cantante, pittore, scrittore e poeta, anzi, come si definì lui un poeta di strada che scrive "poesia stradale, ma prima di tutto un essere umano", mi lesse poesie di grandi poeti interpretandole in modo completamente differente da come le studiavo a scuola e mi lesse le sue poesie, o più precisamente mi fece "vedere" le sue poesie. Ero estremamente affascinata. Capii il potere delle parole, di come esse possano entrare nel nostro cuore, nella nostra vita, di come una poesia possa raccontarci tanto dell'altro.

Vasco, che abbiamo già visto ammaliato dal nonno, ritrova la magia della poesia su una bancarella.

Da piccolo, all'incirca verso i dieci anni, con un mio amico avevo una bancarella al mercatino di Natale di Locarno. Vicino a noi, in un modesto tavolo di legno con sopra solo una tovaglia e una scatola c'era una ragazza, poco più grande di noi, bellissima, o almeno così mi sembra di ricordare. Questa ragazza vendeva dei piccoli libricini di poesie scritti da lei, e riusciva a venderne molti! Sicuramente ha guadagnato più che me e il mio amico messi insieme. Per attaccare bottone ho comprato una delle sue raccolte di poesie, grazie alla quale sono riuscito, anche se solo per pochi minuti, a scambiare qualche parola con lei. Questa ragazza non l'ho più vista, mai, ma il suo libro, le sue poesie le ho ancora da qualche parte nella mia libreria.

Due aneddoti che disegnano una situazione simile al limite dell'archetipo: il libricino trovato per caso, la strada, il mercatino, la figura seducente... e sembrano mettere in scena il detto: "quando l'allievo è pronto il maestro appare".

Attribuzioni di senso

Tramite i testi è possibile tratteggiare il significato attribuito nel gruppo di giovani studenti che si avvia alla professione sociale.

Attribuzione di senso che continuamente intreccia consapevolezza delle capacità della parole poetica di dare voce alle emozioni e senso più ampio del termine poesia, sguardo che volge verso un momento in cui soggetto e mondo si incontrano, attraverso sensibilità, stupore, meditazione.

Vanessa ci parla di introspezione e indica nella poesia una possibile via di conoscenza.

per me è molto difficile esternare il mio essere, parlare di me e delle mie emozioni. Tante volte non ho voglia di esternare le mie sensazioni, di lasciarmi conoscere dagli altri, ma soprattutto da me stessa. Trovo che la poesia sia un modo creativo, profondo, a volte introspettivo di vedere se stessi rispetto al resto del mondo, o di vedere il mondo rispetto se stessi.

Anche Jason, ci parla della capacità di andare in profondità, soffermarsi sulla proprietà legata al suono e alla musicalità.

Trovo affascinante come una forma di scrittura così complessa e allo stesso tempo semplice possieda la capacità di tirar fuori dai poeti, intesi come "chiunque componga poesie", i temi più disparati e li renda disponibili a tutti. Trovo inoltre che a differenza di altre forme di scrittura, la poesia, nella sua forma più classica, possieda la capacità di accentuare il suono delle parole rendendole "musicali".

La poesia secondo me permette di scavare nel profondo alla ricerca della parola giusta e più appropriata per definire un concetto, rendendolo raffigurativo, permettendo al lettore di immaginarsi e a volte immedesimarsi nella situazione raccontata.

Diana riflette sulla magia dell'emozione che scaturisce solo quando certe parole trovano la giusta formula.

Non tutte le comprendo, ma quando mi capita di leggerne o ascoltarne qualcuna, succede qualcosa come se nella mia mente partisse una scintilla, allora inizio un viaggio nel significato di quelle poche parole messe in ordine preciso, quasi matematico, paragonabile a una formula magica, che letta correttamente sprigiona un'emozione. Come una magia.

Della capacità di andare oltre la dimensione individuale e di farsi portavoce di sentimenti contrastati, ci parla Martina.

La poesia come la musica ha la forza di unire le persone, addirittura interi popoli. La poesia trasmette amore e dolore. Unisce e separa. Costruisce e distrugge. Dà la forza per alzarsi, ma può anche buttarti lei stessa a terra.

La poesia può parlare di guerra, di sofferenza e di dolore [...] Può spingere le persone verso la libertà, verso la pace, verso i ricordi.

Riflettendo su di sé Ilaria R., racconta del ruolo che la poesia rivesta per abitare la sofferenza.

Ero fragile, sarebbe bastato un colpo di vento ed io sarei caduta da quel ramo. Proprio adesso mentre scrivo, mi rendo conto che effettivamente le poesie sono presenti nella mia vita proprio nei momenti peggiori; quando sto bene non ci penso, la poesia potrebbe essere un rifugio della sofferenza?

Accanto a queste considerazioni che si rivolgono alla parola poetica, ne appaiono altre che parlano in senso più ampio, significato legittimo che non potrà mai essere separato dal concetto di poesia e forse non potrà mai essere racchiuso compiutamente in una definizione.

Questo il punto di vista di Sara:

penso che anche un “ti amo” sussurrato possa diventare poesia, anche se personalmente non mi è ancora successo. Definisco poesia anche il disordine e il caos di mio fratello, o al contrario i suoi bigliettini con su scritto “ti voglio bene”. Poesia, forse è prima di tutto emozione, ed è questa la parte che più preferisco.

Secondo me, la poesia è come una canzone, qualcosa che ognuno di noi può sentire e respirare, qualcosa che ognuno di noi sente come il vento quando accarezza le dita ed i capelli; come una brezza mattutina che coccola la nostra pelle fino a quando con uno scatto non ci ricordiamo che in questo mondo ormai non esiste più spazio per sognare o lasciarsi cullare dalle parole, dove ormai è la mente che controlla tutto.

Seguiamo con attenzione i ragionamenti di Ilaria R., la stessa che ha raccontato del rapporto, presente nella sua esistenza, fra parola poetica e sofferenza.

Alla luce di tutto questo, posso tranquillamente ammettere di non avere un grande repertorio tra poeti e poesie nel mio bagaglio culturale, ma non credo che la poesia si limiti solo a qualche frase scritta su un pezzo di carta. Per me tutto è poesia; ogni gesto, ogni cosa che succede nel mondo, ogni parola che decidiamo di usare...tutto è poesia! Certamente le viviamo in modo singolare e ci possono toccare l'anima così come passare del tutto inosservate.

Forse è utopia ed io sto scrivendo nel bel mezzo di un delirio, ma se anche le emozioni fossero poesia? Allora potrei spiegarmi tante cose. Ho cominciato il tema scrivendo che non sono capace di esprimere la mia emotività, poi ho continuato il testo esprimendo che la poesia è presente nella mia vita quando mi confronto con la sofferenza; allora la poesia è emozione.

Di fronte alla consapevolezza delle sue limitate letture poetiche, che prendono un senso per lei solo in alcuni momenti di sofferenza, constata che alcune parole possono toccarci mentre altre – anche di grandi poeti – ci sono assolutamente indifferenti. Esprime così la dimensione soggettiva dell'esperienza poetica. Sulla base di ciò, sente il bisogno di dilatare il senso del concetto di poesia. Ci possiamo interrogare su questo bisogno. In teoria potremmo concludere ogni discorso sulla poesia con l'affermazione della sua singolarità: ciò che piace a una persona, può non piacere ad un'altra. Ma questa lapalissiana verità non è sufficiente. Nel concetto di poesia si impone un altro significato, che cerca in qualche forma di farsi universale. Spinge a dire: “ogni gesto, ogni cosa che succede nel mondo, ogni parola che decidiamo di usare...tutto è poesia!” e a individuare l'essenza della poesia nella capacità di esprimere emozione.

Discorsi “nel bel mezzo di un delirio”? Non direi. Certo discorsi che sfuggano a rigide logiche classificatorie di definizione. Ma se osserviamo il processo di attribuzione dei significati, cogliamo che non sono privi di senso. Hanno delle direzioni riconoscibili, e ci raccontano che nell'esperienza poetica appare un modo di essere nel mondo, un modo di “intenzionare” le cose, per dirla con linguaggio fenomenologico. È questo modo di essere in relazione con il mondo che la parola poetica evoca. Da qui lo spostamento verso questo modo di essere più ampio che appare in molti scritti.

Ritorniamo sulla parola poetica, osservando quello che ci dice Vasco.

Quello che più mi è piaciuto e mi piace ancora è che con la poesia e con la scrittura spesso sono riuscito a scrivere quello che a parole non riuscivo a dire. Un buon modo quindi per sfogare i miei pensieri e perché no, per lasciare una traccia di essi.

La parola poetica è una parola diversa, può dire quello che “a parole” non si riesce a dire. Sembra un’affermazione paradossale, ma nasce da una consapevolezza, da un vissuto riconoscibile: Vasco “sente” che nella parola poetica accade qualcosa di diverso, rispetto agli altri modi di essere nella parola.

Anche queste parole di Claudia V., ci raccontano un vissuto della parola poetica.

Per qualche motivo quando penso alla poesia mi viene in mente la naturalezza di un respiro. I versi si esprimono in essenziali parole che a differenza di lunghi periodi, sono concisi e veloci, naturali come un respiro.

Di nuovo ritroviamo l’immagine del respiro, vista in precedenza con il gruppo di Pavia, che ritorna anche in alcuni scritti degli studenti Supsi. Un’immagine che è più di una metafora, dato il rapporto della parole poetica con la voce, la sua origine nel canto.

Momenti di senso che la parola trattiene

Gli scritti del gruppo di Pavia e del gruppo della Supsi ci raccontano dell’esperienza della poesia e dei relativi vissuti. Sono gruppi differenti fra loro, adulti che coltivano l’interesse verso la poesia i primi, giovani adulti in formazione che incontrano occasionalmente una proposta di frequentazione della parola poetica.

Entro ogni gruppo siamo inoltre di fronte a posizioni singolari, ognuna rappresenta un universo, potrebbe essere indagata nella sua originalità. Nella loro molteplicità, ci troviamo però al tempo stesso di fronte a significati convergenti, che parlano di esperienze e vissuti accomunabili, di cui si possono riconoscereintonie di senso.

Nelle letture abbiamo visto emergere un’attribuzione di significato rivolta da un lato alla poesia intesa come “poema”, testo estetico, componimento caratterizzato da riferimenti storico culturali. È la poesia dei “poeti”, autori che si incontrano a scuola, che possono essere frequentati entro una tradizione familiare, oppure incontrati per caso, grazie al suggerimento di una persona o trovati fortuitamente su una bancarella. I vissuti verso questi componimenti sono molteplici. Dobbiamo prender atto del contraddittorio ruolo della scuola, che sovente soffoca, fin dalle prime esperienze del ciclo primario, l’interesse verso i poemi. Diversi racconti ci mostrano proposte pedagogiche che allontanano dalla motivazione a coltivare questo mondo culturale. Gli incontri scolastici positivi con la poesia ci parlano però anche di docenti (personaggi spesso tratteggiati narrativamente a conferma della significatività del loro ruolo) in grado di dare senso all’esperienza poetica, adulti che, certamente, hanno compreso prima di tutto in loro stessi la lezione profonda della poesia.

Consuetudini e tradizioni familiari appaiono come luoghi privilegiati per l’esperienza della poesia. Un rapporto elettivo si sviluppa con più facilità, quando la poesia appartiene al lessico familiare.

Parallelamente, sia i testi di Pavia che della Supsi, ci raccontano che l’interesse per la poesia scaturisce da un particolare vissuto nel quale le parole poetiche si sintonizzano con determinati aspetti esistenziali. Un vissuto che spesso è una sorta di rispecchiamento fra le parole poetiche e le emozioni del soggetto, aspetti della percezione di sé, sentimenti penosi o gioiosi, sguardi sul reale.

Ovviamente, come abbiamo anche visto, non tutto si risolve in un tale rispecchiamento. L’attenzione per i componimenti poetici, è motivata anche da interessi culturali più generali, di tipo letterario o storico. Senza sminuire una tale postura, il sentimento che sembra prevalere, da cui scaturisce un dialogo intenso con la poesia, è la capacità della parola poetica di dare voce, quasi magicamente e comunque in maniera affascinante, a stati d’animo ambigui e sfumature emozionali;

di nominare, focalizzare e rendere riconoscibili sensazioni opache, esperienze contraddittorie, pensieri in movimento. Un dialogo fortemente personale, che fa sì che alcune poesie risuonino al soggetto in questo senso, mentre altre, anche di grandi autori, "non dicano nulla". L'esperienza del rispecchiamento, così come la scoperta della possibilità di raffigurare e dare a voce a sentimenti intimi e complessi può diventare il presupposto per l'esplorazione dell'universo culturale e storico della poesia, ma può anche restare limitato, occupare una nicchia di senso, senza spingersi oltre, ma senza per questo non avere un ruolo o un significato nell'esistenza individuale; in particolare, come abbiamo visto con sentimenti particolarmente gravosi o rispetto ai grandi temi enigmatici della vita: amore, morte, affetti, legami, ricordi.

Quella che appare è una sensazione, una consapevolezza, più o meno embrionale, più o meno sviluppata, del particolare statuto della parola nella forma poetica, che assume un proprio modo di essere. L'essere della parola nella forma poetica è un altro tipo di essere, rispetto ad esempio alla parola nella conversazione, nell'argomentazione, ecc.

La mente, di fronte alla parola poetica, si pone in altro modo. Il soggetto e la sua coscienza si dispongono in uno stato d'essere particolare.

Questo stato d'essere si muove in due direzioni. Verso il mondo interiore – con i suoi magma, ambiguità, caos, desideri di riconoscimento, di prendere voce, ecc. – e, anche simultaneamente, verso il mondo esteriore, la percezione delle cose, la relazione con il tempo, lo spazio, il luogo, l'altro, ecc.

Questa forma di un'attribuzione di significato rivolta al componimento poetico, questo modo di esperire, di *intenzionare* la poesia, si lega saldamente a un'altra tipo di intenzionalità che potremmo chiamare "esperienza poetica del reale". Questo aspetto compare con chiarezza nello scivolamento semantico che dilata il significato del termine poesia e accomuna l'esperienza della lettura, o scrittura, del poema con vissuti più ampi, con esperienze vitali. L'affermazione "tutto è poesia" rivela in realtà che "alcune cose" alcuni vissuti particolarmente intensi o significativi per il soggetto possono essere assimilati ai vissuti della parola poetica. La mente, la coscienza del soggetto, è disposta in uno stato prossimo o paragonabile a quello della lettura o della scrittura poetica. Quei vissuti sono legati a momenti significativi della vita che la parola poetica trattiene e rivela.

Domani dimenticherà gli incontri
 non riconoscerà più le dita che toccavano
 ne dovrà più cercare l'inferno,
 con un solo gesto massaggerà il fianco
 e col sorriso troverà meraviglie
 sul letto pulito,
 si perderà in un raro bacio.

Maddalena Capalbi

8. Il progetto europeo Ethap

In questo capitolo ci soffermeremo sull'esperienza del progetto europeo Ethap, rivolto alla poesia nell'educazione degli adulti. Ethap è l'acronimo di *Educating Training and Healing through Autobiographical Poetry*⁴⁷⁰ ed è il titolo di un percorso di ricerca-formazione partecipata sul potenziale educativo e curativo del linguaggio poetico e autobiografico selezionato e sostenuto dalla Commissione Europea nell'ambito del programma *Grundtvig*.

Dedicata all'innovazione nel campo dell'educazione degli adulti e informale, *Grundtvig* è stata una delle azioni per il sostegno e lo sviluppo dell'educazione e dell'istruzione dell'Unione Europea. Costituiva fino al 2013 uno dei quattro assi portanti dell'ampio programma per l'apprendimento lungo tutta l'arco della vita *Lifelong Learning* (LLP), insieme ai programmi *Leonardo da Vinci*, rivolto alla formazione professionale, *Comenio*, istruzione primaria e secondaria, *Erasmus*, università e alta formazione. Dal 2013 questi quattro assi sono integrati nel programma *Erasmus Plus*.

Il progetto Ethap è stato realizzato grazie a una rete di scambi fra organizzazioni europee impegnate nei settori dell'educazione degli adulti e dell'animazione socioculturale, particolarmente attente alle potenzialità della scrittura autobiografica e creativa. Il partenariato era costituito da realtà di quattro paesi europei: Olanda, Italia, Francia e Svizzera.

Coordinatrice istituzionale di Ethap era la fondazione olandese *School der Poëzie*⁴⁷¹ (In it., Scuola di Poesia), una vivace organizzazione con sede in uno dei bei quartieri del centro di Amsterdam. Nata nel 1994, da un'idea del poeta olandese Huub Oosterhuis⁴⁷² è diventata uno dei più autorevoli centri dei Paesi Bassi nel campo dei progetti sulla poesia rivolti a adulti, giovani e bambini. Da più di vent'anni sviluppa metodi di scrittura creativa per avvicinare giovani, adulti e anziani alla poesia, con particolare attenzione allo sviluppo delle sue attività nei luoghi del disagio e dell'emarginazione.

Gli animatori della *School der Poëzie* impiegano diverse forme di educazione alla letteratura. Le loro metodologie prevedono la lettura e la discussione di poesie, l'incontro con poeti affermati, esercizi creativi per sviluppare con naturalezza e spontaneità la scrittura. Le loro attività sono da sempre rivolte all'inclusione e allo sviluppo sociale, promuovono il cambiamento culturale e pongono particolare attenzione alle persone svantaggiate, ai giovani con bassa scolarizzazione.

Il partner italiano era il *Centro Studi Narrazione Le Città Invisibili*⁴⁷³ di Palermo, associazione culturale che propone progetti di formazione e animazione culturale legati alla narrazione in tutte le sue forme, con particolare attenzione alla scrittura narrativa, autobiografica, poetica, rivolti a insegnanti, operatori socio-sanitari, animatori, studenti, volontari. Il *Centro Studi* era inizialmente

⁴⁷⁰ Codice europeo LLP: 2013-1-IT2-GRU06-5240

⁴⁷¹ Si vedano, le pagine web della fondazione all'Url: <http://www.schoolderpoezie.nl/>

⁴⁷² Hubertus Gerardus Josephus Henricus Oosterhuis, è un poeta e teologo olandese, nato a Amsterdam nel 1933, particolarmente dedito ai temi dell'ecumenismo e del cambiamento sociale. Ha anche scritto inni religiosi e salmi in lingua olandese, che sono stati adottati nelle liturgie protestanti e cattoliche. La regina Beatrice d'Olanda lo incaricò dell'elogio funebre alla cerimonia di sepoltura del principe consorte Claus von Amsberg, nel 2002.

⁴⁷³ Si vedano, le pagine web dell'associazione all'Url: <http://www.lecittainvisibili.com/wp/>

previsto come coordinatore istituzionale, ma ha dovuto limitare la sua partecipazione a causa di un mancato finanziamento da parte dell'agenzia nazionale italiana.

Il terzo partner era francese, si tratta di *Tia Paula*, associazione culturale con sede a Tolosa, molto attiva anche a livello internazionale. *Tia Paula* si dedica in particolare a progetti di sensibilizzazione ecologica e di economia solidale. Molto attenta alle problematiche delle donne sviluppa azioni di accompagnamento all'autonomia. Il suo modo di operare, ispirato dalla cultura della cooperazione e della partecipazione ha consentito che collaborassero attivamente al progetto diverse altre realtà di Tolosa fra cui il *Centre de ressources et de Liason pour les Associations et les Porteurs de projet en Midi-Pyrénées* (CLAP), che ha ospitato nella propria sede gli incontri in Francia del progetto. Il Clap, rivolge la sua opera alla lotta contro le discriminazioni e lavora per l'integrazione e lo sviluppo individuale e sociale. A sua volta collabora con numerose organizzazioni che condividono i suoi intenti, fra i quali rientrano anche vasti progetti per l'alfabetizzazione e per l'insegnamento del francese come lingua seconda. Grazie a *Tia Paula* e *Clap*, ha interagito attivamente con il progetto anche con un gruppo di insegnanti dell'*Office Central de la Coopération à l'Ecole*⁴⁷⁴ (OCCE), un'organizzazione pedagogica diffusa in Francia che si ispira al pensiero di Célestin Freinet.

La *Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana* (Supsi), in cui insegno e faccio ricerca, costituiva il quarto partner. Oltre al compito di condividere le esperienze in materia di scrittura creativa e poetica, alla Supsi era richiesto dal programma di coordinare la valutazione generale del progetto e di implementare un modulo di formazione nei proprio corsi⁴⁷⁵. Io ero coordinatore del gruppo Supsi nel progetto e pertanto responsabile delle relative azioni.

I partner sono stati individuati sulla base delle loro competenze e attività formative in materia e, tramite il progetto, hanno voluto confrontare e sviluppare le pratiche esistenti e promuovere uno scambio sui molteplici strumenti di accompagnamento alla scrittura poetica e narrativa capaci di favorire l'integrazione della persona e il suo benessere.

Il team internazionale era composto da formatori, scrittori e ricercatori provenienti dalla Svizzera (Canton Ticino), dall'Olanda, dalla Francia e dall'Italia e si è incontrato nei differenti paesi per scambiare informazioni sulle attività, svolgere osservazioni, delineare approcci pedagogici, sperimentare metodiche, individuare le problematiche e i campi di applicazione (es. adulti, anziani, oncologia, disabilità, psichiatria, immigrazione, genere).

Fra i principali obiettivi: la costruzione di un network europeo di pratiche di scrittura poetica nei contesti educativi e curativi, la progettazione di un corso di formazione per formatori sulla scrittura poetica e autobiografica nell'educazione e nella cura, l'elaborazione dei relativi documenti e materiali didattici.

Le organizzazioni partner non avevamo mai lavorato assieme e quasi tutti i formatori partecipanti non si conoscevano neppure fra loro. La rete si è formata per una passa parola del partner italiano (la sua responsabile era stata mia allieva in un corso su poesia e autobiografia molti anni prima ad Anghiari) che aveva contattati tramite amicizie e conoscenze dirette e indirette le quattro organizzazioni e promosso il progetto.

Fin dai primi incontri, fu subito chiara la straordinaria sintonia culturale, che a ben pensarci può essere sorprendente, trattandosi di realtà distanti che non avevano contatti fra di loro. Le scelte di fondo, i valori etici, gli stili di lavoro esprimevano una comunanza che evocava filosofie comuni: educazione attiva, pedagogia degli oppressi, principi rogersiani, empowerment, lotta all'emarginazione, pratiche narrative, impegno sociale, tematiche di genere... non sarebbe stato difficile ricostruire la costellazione delle radici epistemologiche e metodologiche condivise che avevano orientato lo storia delle organizzazioni e le pratiche dei partecipanti.

Nel corso dei due anni del progetto si sono susseguiti diversi incontri che avevano lo scopo primario di generare uno scambio di esperienze e pensieri. Sulla base delle conoscenze così

⁴⁷⁴ Si vedano le pagine web dell'Occe all'Url: <http://www2.occe.coop/>

⁴⁷⁵ Il modulo è stato l'oggetto di implementazione nell'esperienza, che presenteremo nel cap. 9 (*Infra*, Formare con poesia).

costruite, i lavori si sono poi indirizzati alla produzione di strumenti e materiali pedagogici, i principali dei quali sono stati messi a disposizione su *Poeticalink.eu* una piattaforma informatica interattiva che raccoglie i documenti testuali e multimediali prodotti e ha permesso la collaborazione anche in questa forma digitale⁴⁷⁶.

Il primo incontro si è tenuto in Svizzera in Canton Ticino, organizzato dai docenti della Supsi, dal 7 al 10 dicembre 2013. Scopi di questo primo incontro sono stati la conoscenza reciproca dei partner e l'organizzazione gestionale del progetto accanto a ciò ci si è anche dedicati a sperimentare in prima persona alcune delle metodiche laboratoriali dei partner.

Personalmente sono stato colpito dalla disponibilità dei colleghi di mettersi in gioco. In fondo non era scontato. Atteggiamento certamente coerente con le premesse di cui abbiamo accennato prima, ma trattandosi di persone diverse, cui si aggiungono diversità di culture e lingue la disponibilità a scrivere e presentare le proprie produzioni a sconosciuti non poteva essere considerata una postura data per assodata. Era rivelatrice in qualche misura di domestichezza, esperienza e sicurezza in materia. Questo confronto più concreto, che entrava, per così dire, nella carne dell'oggetto indagato, metteva in evidenza qualche differenza fra le impostazioni e le pratiche dei partner. Nulla di abissale, ma apparivano le *mèthis* che si erano consolidate nei riferimenti contestuali. Stili di conduzione, tempi, sequenze e priorità, strategie pedagogiche, attribuzione di ruoli, supporti materiali, attività... differenze che rendevano vivo lo scambio e ne alimentavano il senso.

Furono anche coinvolti circa 35 studenti del *bachelor* in lavoro sociale della Supsi, che parteciparono a momenti di scrittura creativa e poetica condotti dagli animatori francesi e olandesi. Ai momenti d'esercitazione seguì una discussione sui metodi e sulle possibilità di queste di sviluppare autostima e consapevolezza, nonché competenze relazioni, riflessive e introspettive.

Nel periodo che intercorse fra il primo e il secondo incontro i partner ebbero il compito di riflettere su quando si andava facendo in materia di scrittura poetica e narrativa nelle varie istituzioni, raccogliere materiali inerenti da condividere nel proseguo degli scambi.

Il secondo incontro si tenne a Amsterdam, dal 28 al 30 maggio 2014, presso la sede della *School der Poëzie* (poche centinaia di metri più in là della casa di Anna Frank, meta di un pellegrinaggio quasi religioso). Nel primo giorno di lavoro i partner furono invitati ad assistere al festival di poesia per le scuole secondarie organizzato dagli animatori olandesi. Il cuore del festival era un teatro di un centro culturale cittadino nel quale giunsero in un'atmosfera di festa centinaia di studentesse e studenti da diverse città dei Paesi Bassi. Gli animatori olandesi raccontarono di come questa fosse la giornata conclusiva di un vasto progetto di educazione alla poesia che aveva coinvolto numerose scuole del paese. Insegnanti e studenti avevano accolto nei loro istituti affermati poeti nazionali e si erano cimentati in produzioni poetiche ispirate da questi incontri, lavorando con la guida degli animatori della *School der Poëzie*. L'evento a cui assistevamo era la conclusione di questo percorso. Una giuria di professionisti composta da critici e poeti aveva selezionato le poesie degli studenti e avrebbe decretato i vincitori finali nell'evento organizzato. In un salone teatrale gremitissimo si alternavano sul palco giovani voci. L'atmosfera era gioiosa. Lo stile della conduzione, molto televisivo. Sul palco, apparivano giovani che proponevano le loro letture, a cui si inframmezzavano brevi sketch teatrali o intermezzi musicali. Infine si procedeva alle premiazioni, organizzate per sezioni d'età e di scuola. I giovani scrittori, prima di iniziare la lettura, dichiaravano il poeta al quale si ispiravano. Personaggio che a volte era presente e contribuiva alle riflessioni della giuria e alle premiazioni. Si percepiva la serietà e l'impegno messo in campo dagli allievi nella realizzazione delle proprie opere, che non erano il frutto di un'improvvisazione estemporanea, ma il risultato di un attento studio e dialogo intellettuale con un poeta riconosciuto.

I giorni successivi a questa esperienza i lavori proseguirono con la conoscenza di diversi poeti e animatori della *School der Poëzie*, che oltre a presentare se stessi, presentavano esempi del loro lavoro. A conclusione di questo capitolo ci soffermeremo sugli esempi raccolti nei Paesi Bassi e in Francia,

⁴⁷⁶ La piattaforma Poeticalink è consultabile all'Url: <http://poeticalink.eu/>

per mostrare la varietà e le possibilità delle pratiche di educazione alla poesia. Ai racconti delle pratiche, si sono alternati momenti laboratoriali, in cui tutti noi abbiamo sperimentato, a titolo di esempio, alcune metodiche proposte dagli animatori olandesi nei loro atelier. Ad Amsterdam si posero anche le basi per la realizzazione della piattaforma internet⁴⁷⁷ che avrebbe accolto i materiali del progetto e facilitato lo scambio fra i partner e la sua conoscenza all'esterno del team.

La bella città di Tolosa accolse il terzo e il quarto incontro del progetto Ethap⁴⁷⁸, che si tennero rispettivamente dal 16 al 17 novembre del 2014 e dal 14 al 16 maggio del 2015. Come nelle precedenti riunioni le attività prevedevano momenti di atelier di scrittura condotti dai diversi colleghi del progetto, attraverso cui il team sperimentava in prima persona le metodiche e le proposte che caratterizzavano gli interventi pedagogici e culturali dei partner. In Francia gli animatori provenivano da contesti diversi: insegnamento secondario, educazione degli adulti, lotta all'illitteratismo, animazione giovanile, accoglienza dei rifugiati, sostegno all'emancipazione femminile... *Tia Paula*, partner del progetto, e il Clap, che ci ospitava, erano nodi di un intenso lavoro collettivo che vedeva in campo organizzazioni dalla natura diversa, associazioni, cooperative, enti pubblici, scuole, che sovente convergevano per realizzare progetti in comune. Uno di questi è *Le pied à l'encrier* un vasto festival della scrittura, che coinvolge l'intera regione di Tolosa, di cui parleremo più approfonditamente in seguito quando descriveremo con maggior dettaglio le pratiche incontrare nel progetto Ethap.

Negli ultimi giorni di Tolosa avemmo anche occasione di partecipare a un'altra importante iniziativa, a cui prendono parte molti insegnanti e animatori che collaborano con Clap e con *Tia Paula*, il festival *Le printemps des poètes*⁴⁷⁹ un'ampia manifestazione (che approfondiremo più sotto), sostenuta dal ministero della Comunicazione e Cultura e dell'Educazione Nazionale, dedicata alla poesia, diffusa in tutta la Francia.

Nelle giornate di Tolosa fu terminata anche la piattaforma Poeticalink.eu. I partner diedero anche vita a un confronto (che ho coordinato insieme alla collega della Supsi, filosofa e esperta di medicina narrativa, Guenda Bernegger) sugli stili e i metodi di conduzione delle attività di scrittura. Divisi in gruppi mettemmo a confronto e discutemmo le varie idee, così come le percezioni e i vissuti provati nelle esperienze di scrittura realizzate nel corso degli incontri. I gruppi stilarono infine una lista di indicazioni, raccomandazioni, avvertenze e consigli, che vennero poi condivise e confrontate fra loro.

Con un costante lavoro di raffronto e discussione siamo arrivati così a elaborare uno strumento metodologico per la conduzione delle attività di scrittura poetica e creativa, uno strumento tradotto in tre lingue (Inglese, italiano, francese) che abbiamo intitolato:

INVENTARIO per realizzare un atelier poetico quasi perfetto: Suggestioni per aspiranti e ispirati animatori.

L'intero gruppo dei partecipanti si è così potuto riconoscere, nonostante le inevitabili differenze culturali, contestuali e esperienziali, in uno strumento pedagogico versatile, dal respiro ampio, che si presta a essere utilizzato in situazioni molto diverse. L'inventario, che presento nella sua applicazione nel capitolo successivo, può essere impiegato come aiuto alla preparazione di attività, come guida per accrescere consapevolezza o come strumento di valutazione finale.

Pratiche incontrate

Di seguito presento in forma sintetica alcune delle pratiche olandesi e francesi che sono state oggetto di scambio e riflessioni negli incontri del progetto Ethap. Pur nella loro singolarità e nel loro legame irriducibile con il contesto in cui hanno preso forma e senso, testimoniano, con la loro

⁴⁷⁷ Si tratta della piattaforma Poeticalink.eu, cui abbiamo già accennato alcune note più sopra.

⁴⁷⁸ Uno dei quattro incontri del progetto avrebbe dovuto tenersi in Italia, ma, come raccontato più sopra, il partner italiano non ottenne i finanziamenti dalla propria agenzia nazionale, e per tanto è stato annullato l'incontro previsto.

⁴⁷⁹ Si veda il sito del festival all'Url: <http://www.printempsdespoetes.com/>

concretezza, le possibilità della parola poetica nei contesti dell'educazione socioculturale e dell'età adulta, e si prestano ad essere fonte di ispirazioni per attività pedagogiche e culturali.

Poesia e autismo nell'esperienza di Dasja Koot.

Dasja, un'animatrice olandese che da anni collabora con la *School der Poëzie*, ha scelto di raccontarci della sua esperienza con il mondo dell'autismo. Lavora con gruppi di giovani di diverse età affetti dalla sindrome autistica, i livelli intellettivi sono molto differenti e a volte i soggetti sono colpiti anche da disabilità fisiche. La sindrome, come è noto, colpisce le capacità di comunicazione e interazione sociale. Le persone che ne sono affette spesso hanno problemi con l'uso astratto della lingua e con gli aspetti di immaginazione legati a questa. Incontrano problemi se l'interlocutore usa giochi di parole, sarcasmo, metacomunicazioni, metafore, ecc.

Dasja racconta che quando ha iniziato a lavorare con l'autismo si atteneva ad alcune precise regole che molti esperti consigliano per non disorientare il soggetto: evitare il contatto visivo, non usare colori o fogli troppo brillanti, esprimersi con termini concreti, evitare giochi di parole, evitare comunicazioni astratte. L'uso di queste regole le creava però grande frustrazione. Aveva l'impressione di non alimentare il potenziale dei giovani. Era più concentrata su queste norme di comportamento che sull'ascolto delle singolarità. Norme che non facilitavano certo l'attività di scrittura poetica.

Ricorda di una volta che ha letto una poesia del poeta turco Orhan Veli Kanik. L'insegnante che accompagnava un gruppo di giovani autistici era turco e si commosse fino alle lacrime. I suoi allievi furono molto colpiti. Si misero al lavoro sulla poesia con un'intensità straordinaria. Col tempo ha lasciato la sua rigidità per concentrarsi sull'ascolto delle persone, per stare con più naturalezza di fronte ai loro limiti, ma attenta alle loro potenzialità.

Fra i suoi metodi propone agli allievi di ascoltare poesie o vedere video con la recitazioni di poesie. Spesso intreccia il suo lavoro con la musica e le canzoni. Inizia invitando a scrivere le parole o le frasi che hanno colpito l'attenzione, quelle ritenute più belle o più strane. Poi lavora sui collage di parole, tagliando poesie e invitando a rimontarle, introducendo altre frasi, descrivendo cose desiderate. A volte i progetti terminano con esibizioni e letture, anche sulla scena intrecciando musica, scenografie e recitazione.

Ci propone la traduzione di un poema scritto da una giovane autistica:

Spiaggia lucente

La luce sulla spiaggia è reale
L'ombrellone c'è ancora
Il mia asciugamano giace in mia attesa
Ho messo gli occhiali da sole
La crema solare protegge la mia pelle delicata
Il mio costume è di un bel color viola
La luce sulla spiaggia è reale

Il suo lavoro, racconta, è animato da una grande passione, ma anche da grande pazienza e sensibilità. Ha visto accadere cose straordinarie, ma confessa che qualche volta ha anche incontrato avversione. Reazioni che rispetta, lontana da lei ogni proposito d'imposizione o obbligo nell'incontro con la poesia.

Non considera la sua attività prettamente una terapia, anche se da alcuni può essere considerata tale trattandosi di soggetti con delle difficoltà; piuttosto lo scopo è mettere a disposizione con la poesia un'opportunità espressiva che la cultura ha creato. Un intento pedagogico culturale, dunque, più che clinico terapeutico.

Interculturalità e felicità nell'esperienza di Ineke Holzhaus

Ineke è una poetessa⁴⁸⁰ che si muove fra Francia, Olanda e Italia (ha tradotto in lingua olandese molte poesie di Franco Loi). Collabora dalla sua nascita con la *School der Poëzie*. Ci racconta della sua esperienza nelle scuole secondarie olandesi.

L'arrivo di un docente di scrittura creativa in una scuola è sempre un po' spiazzante, sostiene. L'Olanda è un paese dal forte multiculturalismo e gli allievi delle scuole secondarie arrivano da ogni parte del mondo. Ricevono un'educazione orientata dalla cultura occidentale e dei Paesi Bassi e al tempo stesso sono influenzati dalle culture del gruppo dei pari. Elaborano un'identità complessa, entro le gerarchie scolastiche e gruppalì. L'incontro con la poesia crea uno spazio di libertà personale.

Nei suoi workshop Ineke inizia leggendo poesie a voce alta, per poi invitare alla scrittura. Negli scritti creativi gli studenti mostrano di utilizzare linguaggi specifici che provengono spesso da storie sentite a casa, testi religiosi, canzoni. Sovente si accorgono di possedere conoscenze dei loro paesi e culture d'origini di cui non erano consapevoli.

A causa del controllo sociale che si produce nelle classi i giovani spesso rimuovono o celano il loro background culturale, per meglio adattarsi al gruppo. Nel lungo periodo ciò causa confusione e frustrazione. Ogni persona, racconta Ineke, nel suo profondo è orgogliosa della propria origine e questi sentimenti possono trasformarsi in atteggiamenti aggressivi. La nuova identità può formarsi solo se l'identità d'origine non è negata. Ineke offre programmi multilinguistici di poesie per contribuire ad abbattere gli schemi rigidi di comportamento. Per capire che il mondo è più grande della classe, che nel mondo ci possono essere diversi modi di agire. Ciò può aiutare a formare le nuove identità di chi vive fra due e forse più culture.

Ineke ha presentato un suo progetto internazionale denominato *Y-Poetry*. Un'iniziativa che presentava poesia tradotta in tre lingue e che incoraggiava gli studenti a scrivere proprie poesie. Tema conduttore era la città. I giovani potevano parlare delle proprie città, condividere storie e immagini delle città che hanno conosciuto. Ad esempio, in una classe di Londra, una ragazza di origini marocchine che aveva vissuto nei Paesi Bassi ha letto una poesia olandese in olandese. A Berlino un ragazzo iracheno ha scritto una poesia che mescolava la città dei suoi genitori con la città in cui ora vive. Si poteva scrivere su qualsiasi paese a patto che si scrivesse di città.

Ecco un esempio di una poesia realizzata per il progetto:

Città dura

Quando la notte dorme, il giorno si sveglia,
la gente aspetta il segno del giorno,
Alza le tende e si copre con tessuti
Il sole giallo lascia dietro di sé la pioggia,
porta un sorriso sul volto della città.
Si guarda intorno e vede far shopping, mangiare, bere e abbracciarsi.
Tiny Tots mangiano panini nel parco
proteggono i loro giovani occhi dai pericolosi raggi solari.
Quando l'orologio, le strisce pedonali e il marciapiede
si stancano di tutto il trambusto, iniziano a chiamare la notte.
Il giorno viene coperto da una macchia nera,
la gente mette il giorno a dormire, tenda scura,
dorme in un letto caldo.

Ineke sostiene che la formazione culturale riceve sempre meno attenzione, soprattutto a causa della recente crisi economica. Gli studenti che provengono da altri paesi sono pressati a imparare la lingua locale il più velocemente possibile. L'insegnamento della storia e della cultura è focalizzato sui Paesi Bassi e sul mondo occidentale. Quando propone poesie provenienti dalla Polonia o dalla Turchia, nota i sorrisi di gioia sui volti dei giovani che provengono da quei paesi. È un modo per

⁴⁸⁰ Sulle sue opere e attività si veda il sito personale all'Url: http://www.azulpress.com/ineke_holzhaus/index.htm

mostrare che non esiste solo l'Europa occidentale; che esiste una grande cultura anche fuori dai suoi confini.

Per il Festival Internazionale di poesia di Rotterdam ha raccolto una collezione di registrazioni di letture di poeti provenienti da tutto il mondo. La collezione sonora è accompagnata dai testi originali con la traduzione in olandese.

Ineke fa notare come la poesia moderna si stia molto concentrando sul linguaggio e a volte vorrebbe negare i grandi temi che invece in giovani invocano: amore, lutto, rabbia, speranza, attesa, dolore... Questi temi universali compaiono spesso nei workshop.

Lo scopo dei suoi lavori è di promuovere l'apprezzamento per la poesia di culture diverse e di promuovere la fierezza della poesia della propria lingua d'origine. Tramite la poesie, è possibile includere nella nuova lingua che devono imparare le influenze di altre culture, è possibile costruire una nuova identità senza rinnegare quella vecchia.

Lavorare con pazienti oncologici, nell'esperienza di Mieke Vermeulen

Mieke Vermeulen è un'animatrice che collabora con la *Toon Hermans Huis* (THH)⁴⁸¹, una fondazione dedita all'accompagnamento psicologico e sociale per i pazienti oncologico. La THH propone incontri tematici, gruppi di auto aiuto, attività espressive, pratiche di meditazione e yoga, colloqui psicologici individuali e di gruppo, formazione e sensibilizzazione.

All'interno di queste proposte, è stata inserita, fra le ultime arrivate, la poesia. Personale e pazienti, alcuni anche in fase di chemio o radio terapia, si sono confrontati per la prima volta con la complessità di questo linguaggio. Mieke fu colpita dal fatto che i partecipanti fossero poco interessati a lavorare sul tema della malattia ma accoglievano con entusiasmo gli aspetti vitali e grandi argomenti esistenziali che emergevano nella lettura e della scrittura.

Mieke racconta che le sue proposte vogliono far riconoscere attraverso la lettura e l'ascolto la potenza e la bellezza della poesia. Desidera offrire il piacere della parola e della lingua, consentire di esprimere i propri pensieri profondi attraverso nuove strade. Lavora con i simboli, con le immagini, con le metafore le cui sensazioni e evocazioni diventano fonte di ispirazioni per la scrittura creativa.

Mieke ci ha illustrato nel dettaglio il suo metodo di lavoro. Pone sempre una grande attenzione all'ambiente, allestendo lei stessa i locali dove lavora, collocando le sedie e i materiali con cura. Porta antologie e riproduzione d'arte. Dispone i partecipanti intorno a un tavolo. Introduce i suoi atelier con la lettura di alcune poesie e cura molto l'atmosfera. Di solito dona ai partecipanti due strisce di carta vuote e chiede: "A cosa si rivolge con più attenzione la tua mente, o il tuo cuore, o il tuo pensiero in questo momento? Scrivilo su una delle strisce.". Poi si dà lettura delle strisce, ascoltando con attenzione, ma senza porre domande.

Segue poi un lavoro sui vari libri di poesia, ognuno sfoglia i libri, si leggono alcune poesie scelte, si riflette sul significato e sulla densità della parola poetica. Ogni partecipante sceglie una poesia che ha attirato la sua attenzione o che ha evocato qualcosa. Poi ognuno scrive su una striscia di carta un verso della poesia scelta.

A partire da queste strisce di carta, tutti insieme, elaborano un testo poetico che prende in prestito le varie frasi. Attingendo, dice Mieke, alle fonti del linguaggio.

Propone poi altri percorsi che partono da un'opera d'arte, attraverso riproduzioni di quadri. Ogni partecipante sceglie un'immagine che gli piace e attraverso una serie di domande che si soffermano sulle sensazioni, sulle evocazioni, sulle metafore, sui simboli, sullo sviluppo di brevi narrazioni si creano testi.

È un processo intenso, che libera energie, circolano forti emozioni, racconta Mieke. Costa anche fatica, ma il processo creativo offre sempre benefici. Si crea rispetto, ascolto, meditazione, benessere interiore.

⁴⁸¹ Si veda, il sito della fondazione all'Url: <http://www.thha.nl/>

È un processo che favorisce uno sguardo autentico, non di facciata. Fornisce una visione profonda del passato (chiede di venire a patti con la comparsa della malattia), del presente (cosa sto facendo ora?), del futuro (cosa mi può accadere). I partecipanti si sentono attivi, si frequentano anche oltre l'atelier, proseguono lo scambio di comunicazioni e poesie. Mieke nota come il suo ruolo sia quello di intermediario. Offre opportunità di bellezza e piacere che portano a migliorare la fiducia in se stessi. Si genera riconoscimento, di sé e dell'altro. Spesso anche i membri dello staff dei medici e dei curanti partecipano all'atelier. Ognuno è una storia, che si confronta con il dolore e la pena, e tutti vengono toccati da questa esperienza.

L'esperienza di Jacques Brooijmans con gli anziani e i bambini

Jacques Brooijmans, poeta e insegnante di scrittura creativa che collabora con la *School der Poëzie*, ci racconta del suo progetto *Uno sguardo nei miei occhi*, che vede insieme bambini delle scuole elementari e anziani provenienti da casa di cura. Gli anziani superano tutti gli ottant'anni e alcuni di loro anche i novanta, hanno condizioni fisiche e mentali diverse, spesso sono disturbati da sordità o difficoltà visive, come da limiti motori, alcuni sono affetti da lieve demenza, gli allievi delle scuole appartengono alle ultime classi della primaria (sono entusiasti e curiosi, racconta Jacques) e hanno diverse provenienze sociali come anche culturali.

A causa di questa complessità e varietà di condizioni, l'approccio è sempre flessibile e si adatta al contesto. Si adatta a ogni ambiente, nei luoghi più piccoli come in quelli grandi, si può immergere nel verde come in una città, può agire nei quartieri ricchi, come in quelli più poveri.

Uno sguardo nei miei occhi è un progetto nazionale e si sta valutando di estenderlo anche al Belgio. Di norma il progetto si rivolge a una scuola e una casa per anziani che devono essere relativamente vicine. Jacques fa visita alle due istituzioni e poi lavora con entrambe per tre giorni interi.

Sotto la sua supervisione il primo giorno i partecipanti scrivono testi e poesie su temi quali sentirsi a casa o non sentirsi a casa, sicurezza e protezione, stare insieme o stare da soli e altri argomenti che svolgono un ruolo importante sia per i bambini che per gli anziani. L'obiettivo principale del progetto è creare legami. Il secondo giorno si reca nelle due istituzioni con un regista teatrale, completano i testi e creano delle presentazioni, organizzando anche i vari set. Il terzo giorno bambini e anziani si ritrovano tutti insieme in una delle due sedi per realizzare una performance di letture di poesie, accompagnata spesso da musiche e da diverse soluzioni sceniche.

Attualmente, nota Jacques, gli anziani rimangono nelle loro case più a lungo aiutati dalle famiglie e dal personale assistenziale. Nelle case per anziani sono presenti persone con importanti difficoltà, che non possono essere seguiti a domicilio, spesso con gravi condizioni fisiche o mentali.

Al progetto gli anziani partecipano in maniera spontanea e solo se lo desiderano, questo crea inevitabilmente una selezione, giungono persone con discrete abilità e con aperture culturali. Sono spesso donne, liete di parlare delle loro vite, del loro passato come del loro presente. Non desiderano imparare a scrivere una poesia, secondo i criteri della letteratura colta, ma amano ritrovarsi insieme agli altri e divertirsi. L'atteggiamento di conduzione è sempre molto rilassato, i testi emergono in maniera discreta, quasi inosservata, naturalmente.

Jacques, inizia dalla lettura di poesie legate ai temi scelti e poi pone domande sulle parole che attirano, sui sentimenti evocati, sui ricordi che nascono. I partecipanti si sciolgono, iniziano a raccontare le loro storie. In seguito Jacques chiede di annotare qualche pensiero e qualche parola chiave. Il passo successivo prevede di sviluppare le parole in qualche breve frase, prendendo anche poesie famose come esempio.

Molti partecipanti riescono a seguire questi passaggi molto bene, altri incontrano più difficoltà. Spesso i partecipanti si aiutano fra loro. Jacques, riporta l'esempio di una persona che ha scritto il testo per un'altra che colpita da infarto cerebrale non riusciva a scrivere. Il clima di pazienza e attenzione reciproca è molto importante e molto apprezzato. Appaiono momenti di grande commozione, i partecipanti raccontano e scrivono delle loro pene, parlano della perdita delle loro capacità, dell'amore verso la loro casa e verso i loro famigliari.

Un metodo collaudato per lavorare con persone che non scrivono o che scrivono poco, o affette da demenza, è quello di annotare rapidamente quello che raccontano e poi fare un poema insieme al partecipante. Molto belli, dice Jacques, sono i poemi in prosa o le poesie narrative, che riprendono le storie o i ricordi raccontati dalle persone.

Questo modo di creare poesie si adatta molto agli anziani. Si percepisce la loro felicità quando le storie si strutturano in modo riconoscibile e curato. Il partecipante deve approvare ogni parola e formulazione che devono rispettare ciò che è stato detto e pensato e sono spesso molto critici a questo proposito.

Il lavoro con i bambini ha caratteristiche ovviamente diverse. Per quanto bello e piacevole per loro possa essere, si configura come un laboratorio scolastico. L'atmosfera è però molto libera e si affrontano apertamente anche argomenti molto personali come ad esempio il tema della famiglia o quello delle amicizie.

Jacques racconta l'episodio di una classe in cui un compagno era deceduto in maniera tragica, era stato ucciso dal padre pochi mesi prima. Si era accordato con la scuola di non menzionare l'argomento, accogliendo però la spontaneità degli allievi. Poi tre bambini hanno evocato quanto accaduto negli scritti, la cosa è emersa ed è stata affrontata in maniera molto naturale.

I migliori risultati di *Uno sguardo nei miei occhi*, sostiene Jacques, sono stati realizzati senza pressioni e obblighi. Egli dedica molta attenzione alle particolarità della situazione e delle persone e offre una supervisione dell'esperienza che definisce "lucida" rispetto ai contenuti e alla creatività.

Le performance finali, dopo i tre giorni di lavoro, sono sempre un'esperienza gratificante per tutti. C'è un clima di ascolto e collaborazione, se qualcuno ha dei limiti viene aiutato dagli altri. Gli anziani restano impressionati da ciò che i bambini riescono a esprimere con la loro onestà poetica e a loro volta i bambini sono colpiti dalla vitalità degli anziani al di là della loro veneranda età e dai limiti fisici e mentali. Si genera comprensione e rispetto reciproci.

Racconta Jacques di un'anziana signora di 95 anni con difficoltà di vista che disse: "Se i bambini sono in grado di scrivere in modo così bello non dobbiamo temere il futuro".

Gerard Beentjes e la sua esperienza con soggetti affetti da gravi deficit

Gerard Beentjes, si definisce "poeta residenziale", e ci racconta delle attività che svolge in una residenza per persone con gravi disabilità visive. Per sei mesi si è recato due giorni la settimana, proponendo un progetto che ha denominato *Scrivi col cuore*. L'obiettivo del progetto era comprendere che cosa la poesia può offrire in ambito sanitario residenziale, che cosa può aggiungere alla vita dei residenti e del personale e, contemporaneamente, capire le potenzialità della figura di un "poeta residenziale".

I residenti del centro Bartiméus, dove ha lavorato, sono soggetti affetti da gravi disabilità visive ma anche da deficit mentali. Inizialmente il progetto si proponeva di lavorare sulla scrittura, ma molte persone non potevano né sapevano scrivere a causa della doppia deprivazione. Gerard si è così mosso con un atteggiamento aperto e flessibile, ha portato con sé delle poesie, un quaderno e una penna. Non aveva idea su come la gente avrebbe reagito.

L'accoglienza è stata fantastica, al primo incontro c'erano cinque residenti due membri del personale, oltre al caffè e al dolce. Ha cominciato a leggere poesie, proponendo in apertura poesie sonore con un effetto molto divertente. Poi ha realizzato poesie di undici parole⁴⁸².

Gerard, racconta delle piacevoli conversazioni che ne sono seguite, si è parlato di tatuaggi, di parate militari, ma anche di un ospite gravemente malato la cui morte sembrava imminente, sono comparsi ricordi, aneddoti. Gerard prendeva note di tutto quanto veniva detto, cercando di fissare le parole esatte che veniva usate.

A casa, al suo computer, ha lavorato sulle parole componendo poesie che ha portato nella seconda visita. I partecipanti hanno riconosciuto le loro parole e hanno sentito come proprie quelle

⁴⁸² Si tratta dei *petit onze*, componimenti di undici parole molto usati nella scrittura creativa.

poesie. Anche i membri dello staff erano entusiasti, ritenevano che le poesie aiutavano a conoscersi meglio, a comprendere più a fondo gli ospiti.

Gerard si interroga su quando le parole diventano poesia. Non sa se si possa usare davvero la denominazione di poesie per le parole che lui ha composto, però è quello che riconoscono i residenti, ciò che hanno detto viene sentito come poesia.

Gerard si vive come un intermediario che opera fra parola e scrittura, "il segretario della lingua". Il lavoro col tempo è progredito, è diventato sempre più sottile. Le poesie sono state poi raccolte in un libro e registrate su cassetta per consentire ai residenti di riascoltarle. È stato anche realizzato un libro in caratteri *braille*. Gerard mi ha mostrato con orgoglio questo libro. Fa una certa impressione sfogliare quelle pagine che contengono poesie che solo chi conosce il *braille* può leggere. Le poesie sono state anche lette in eventi pubblici e diffuse in varie pubblicazioni specializzate.

L'esperienza di Gerard ci mostra che non c'è bisogno di saper scrivere per partecipare a un progetto di poesia. L'animatore può diventare un mediatore che introduce al piacere della poesia e fa nascere componimenti di cui le persone si sentono orgogliose.

Gerard ha raccontato anche delle sue attività con bambini disabili. Lavora per un centro di attività per bambini affetti da deficit mentali o fisici. Ricorda con emozione la lettura un bambino, dell'età di suo figlio, attaccato al tubo per l'alimentazione, che ha partecipato con entusiasmo al progetto. Racconta di come, coi bambini, abbia quasi abbandonato la lettura di poesia in cerchio. Preferisce ricostruire posture naturali, famigliari, letture faccia a faccia, come a casa. Soprattutto con bambini gravi bisogna creare un contatto molto prossimo e personale, anche nella lettura. Ricorda episodi molto toccanti, con bambini colpiti da gravi deficit, con i quali si stabilivano straordinarie relazioni tramite la poesia.

Anche il personale che assiste i bambini riconosce una particolare importanza alla lettura, che crea un ambiente piacevole e rilassato, genera attenzione e ascolto.

Il festival Printemps des Poètes

Le Printemps des Poètes, cui abbiamo in precedenza accennato, è un vasto festival, denso di iniziative rivolte alla diffusione della poesia e alla promozione della cultura poetica nei più diversi settori. È una grande mobilitazione nazionale che si svolge, dal 1999, ogni anno nel mese di marzo (il 21 marzo è la giornata internazionale della poesia). Promossa da Jack Lang e de Emmanuel Hoog è realizzata e coordinata dall'associazione *Centre de ressources pour la poésie*, con il sostegno dal Ministero della Comunicazione e della Cultura, del Ministero dell'Educazione Nazionale e del Centro Nazionale del Libro. Vede in campo diversi attori culturali: scuole, librerie, case editrici, media... chiunque può promuovere un'iniziativa rivolta alla poesia e inserirsi nel programma del festival che ogni anno riscuote sempre più successo.

Ogni anno viene scelto un tema che fa da filo conduttore a tutte le iniziative. Il tema del 2015 (anno in cui il team Ethap si è ritrovato a Tolosa) era "L'insurrezione poetica", proposto all'insegna dell'invito di Vladimir Maiakowski "Dobbiamo strappare la gioia ai giorni che sfrecciano". Sulla scelta del tema, Jean-Pierre Siméon, direttore artistico del festival afferma:

Fait de langue, la poésie est aussi, et peut-être d'abord, «une manière d'être, d'habiter, de s'habiter» comme le disait Georges Perros. Parole levée, vent debout ou chant intérieur, elle manifeste dans la cité une objection radicale et obstinée à tout ce qui diminue l'homme, elle oppose aux vains prestiges du paraître, de l'avoir et du pouvoir, le vœu d'une vie intense et insoumise. Elle est une insurrection de la conscience contre tout ce qui enjoint, simplifie, limite et décourage. Même rebelle, son principe, disait Julien Gracq, est le « sentiment du oui ». Elle invite à prendre feu.⁴⁸³

⁴⁸³ *L'INSURRECTION POÉTIQUE - OCCE Haute-Marne* (no date) Disponibile all'URL: <http://www.occe.coop/~ad52/spip.php?article137>

La regione di Tolosa è la culla della tradizione trobadorica e della relativa cultura poetica che si è diffusa per il Mediterraneo e l'Europa, per tanto è particolarmente attenta e motivata alla partecipazione al festival.

Il team di *Ethap* nell'ultimo incontro in Francia è stato coinvolto nelle conclusioni delle iniziative organizzate dalle scuole per il festival, realizzate in collaborazione con l'*Office Central de la Coopération à l'Ecole*⁴⁸⁴ (di seguito Occe). L'Occe è stato creato nel 1928 sulla spinta di insegnanti e militanti ispirati dalla pedagogia cooperativa di Freinet e promuove i valori di cooperazione educativa, opera in convenzione con il Ministero dell'Educazione Nazionale per far crescere i valori della solidarietà, del rispetto delle identità, della condivisione dei saperi, della democrazia nelle scuole e nell'educazione. Insieme a insegnanti e colleghi dell'Occe (membri del team francese del progetto Ethap) siamo stati coinvolti negli eventi finali delle attività scolastiche realizzate per il festival.

Presso le scuole della regione sono state organizzate "Brigate d'intervento poetico". La proposta è un adattamento tratto dalla lista d'azioni diffusa dagli organizzatori del festival. In questa lista si trovano diverse idee che ogni attore culturale che partecipa al festival può sviluppare. Come ad esempio:

Apéropoésie: écouter et lire des poèmes dans une ambiance conviviale à l'heure de l'apéro.

Arbre à poèmes : arbre réel ou fabriqué sur lequel on peut accrocher des poèmes.

Bouteille-poème à la mer

Club de poésie : Création de 100 clubs de poésie dans les lycées à l'initiative du Printemps des Poètes : 10 lycéens par club parrainé par un poète. L'objectif du club est de lire et faire lire de la poésie publiée et d'assurer l'organisation du Printemps des Poètes dans l'établissement scolaire.

Fontaine à poèmes : dans des lieux publics, il est proposé que soit lu dans leur intégralité des œuvres de poètes (marathon Hugo, Odyssée d'Homère...).

Parapluie poétique : écouter des poèmes dans l'obscurité sous un parapluie prévu à cet effet (concept inventé par l'association Lire dans le noir)

Poèmes sur panneaux lumineux des villes : prendre contact avec le service communication de votre municipalité pour diffuser de courts poèmes.

Un poète au bout du fil : en composant un numéro de téléphone, un poète vous répond en disant un poème (expérience réalisée par Marc Delouze, les Parvis poétiques)

Vitrine poétique : mettre en valeur des ouvrages de poésie dans la vitrine de sa boutique⁴⁸⁵.

Proposte, come si vede molto diverse, che mirano all'originalità e alla mobilitazione "poetica", per creare una diffusione della poesia che vada oltre i canoni consueti e facilitare l'avvicinamento di pubblici non abituali e non specializzati.

Le "Brigate d'intervento poetico" si propongono di far ascoltare una poesia in un'occasione imprevista. Nelle scuole della regione di Tolosa, le brigate erano composte da piccoli gruppi di allievi preparati dagli insegnanti a recitare poesie. I gruppi potevano entrare nelle classi senza avvertire per declamare il poema e poi andarsene. Per evitare problemi, gli insegnanti delle classi erano al corrente della possibilità che nella giornata comparisse una brigata d'intervento poetico, ma non gli allievi.

Ho partecipato insieme ai colleghi di Ethap alla premiazione delle brigate poetiche al *Collège*⁴⁸⁶ *Augustin-Malroux de Blaye-les-Mines*, in un'atmosfera di festa e di grande attenzione. Sono state anche premiate poesie scritte dagli allievi, che sono stati accompagnati dai docenti in un percorso di educazione alla poesia. Per valorizzare la nostra presenza ci è stato chiesto di tradurre e leggere nelle nostre lingue materne alcune poesie scelte per la premiazione. Ecco la poesia, un sonetto, che mi è stata attribuita, scritta da Marc B., allievo della classe 4, di 14 anni:

Les temps du changement

⁴⁸⁴ Si vedano, le pagine web dell'OCCe all'Url: <http://www2.occe.coop/>

⁴⁸⁵ Si veda, all'Url: http://www.printempsdespoetes.com/pjs/PJ28_repertoire-d-actions.pdf

⁴⁸⁶ Il Collège in Francia è una scuola di tipo secondario e ospita allievi fra gli 11 e i 16 anni

Paris , 1789 , le règne de la révolution
ne fait que commencer , le malheur , la peur
présent , le pain n'est plus , la population meurt .
Le temps est calme comme la résolution

Un homme dirige , un homme est détruit .
Un destin minable de même que sa fin .
Un matin , tout se termine , un seul matin .
Une douce lame sur la nuque , pour lui .

Quelque chose à changé , on rit , on danse
on écrit , on chante , on mange , on pense .
Les jours heureux finissent , le temp avance .

La démocratie ne durera pas longtemps
L'espoir de nombreux gens est gravé dans le temps .
Elle reviendra , l'histoire aura un sens.

Oltre a queste esperienze, che mi ha colpito per la vivacità ma anche per l'impegno posto in atto dagli allievi che hanno partecipato al progetto, siamo stati coinvolti in un altro rituale di premiazione. Sempre con i colleghi dell'Occidente siamo andati nei giardini di Albi per incontrare gli allievi della scuola elementare di Garric che, organizzati in grandi brigate di intervento poetico, si aggiravano nel parco pubblico. Il nostro compito era consegnare una targa celebrativa di partecipazione ad ogni gruppo. I gruppi recitavano a memoria una poesia di una poesia di Maram al Masri, di fronte a ignari passanti che incontravano nel parco. Mi colpiva la gioia con cui questi gruppi di piccolissimi attori (vi erano anche partecipanti della 2a e 3a elementare) declamavano in coro il poema, e mi tornavano alla mente i tormenti scolastici che avevo letto nelle biografie poetiche che ho presentato nel capitolo 7. Gli insegnanti francesi avevano realizzato un'esperienza in cui imparare a memoria dei versi prendeva senso e dava piacere. Un'esperienza che si basava sulla socialità e la partecipazione, che in fondo sono la fonte arcaica da cui sono scaturiti il canto e la poesia stessa.

A questo sentimento, si aggiungeva la commozione nell'udire il contenuto del poema, che era stato scelto dagli insegnanti in relazione agli avvenimenti della strage di Parigi al giornale satirico *Charlie Hebdo*, avvenuta nel gennaio dello stesso anno. I versi della poesia, che riporto di seguito, sono le parole di una madre araba che si rivolgeva al proprio figlio.

LETTRE D'UNE MERE ARABE A SON FILS⁴⁸⁷

La liberté
est un cri
l'explosion d'une corde
dans une poitrine qui n'en peut plus.

La liberté
est la maîtresse de la force
la Belle des belles
déesse de la sagesse
car le monde devient sourd
aux cris des mères
car le monde
ne prend plus dans ses bras
la gazelle blessée
qui a fui la balle du chasseur
car il y a

⁴⁸⁷ Della raccolta, Maram al-Masri, *La robe froissée*, Éditions Bruno Doucey, 2012

entre nous, mon fils,
des montagnes
des mers
des vents
et des nuits sans couleurs
rythmées
de peur et d'espoir

Mon fils, sois
la goutte d'eau
qui formera la vague
avec les autres gouttes
qui nettoiera la côte du monde
et adoucira le rocher pointu.

Mon fils, sois le souffle
qui s'unira à l'air
pour que la tempête arrache
les racines de l'injustice

Sois l'étincelle
dans la lumière,
que le soleil de la liberté
illumine ton pays.

Ta vie m'est chère...
comme celle des enfants de toutes les mères
je te dédie,
mon fils,
à la liberté.

Come si vede, una poesia dalla forma complessa, che grazie a una scelta pedagogia riuscita è stata imparata a memoria, in un clima di festosa socialità, da gruppi di bambini che, all'improvviso, hanno proclamato, a passanti ancora toccati dagli eventi del terrore, la fiducia nell'umanità e il credo nella libertà. Fu un onore, per me, consegnare alle piccole brigate d'insurrezione poetica di Albi la meritatissima premiazione.

La festa "Le pied à l'encrier"

I colleghi di Tolosa del Clap ci hanno presentato il progetto *Le pied à l'encrier*, gioco di parole che unisce l'immagine piede, che evoca le cose "fatte con i piedi", cioè con diletterismo e senza esperienza, ma al tempo stesso contiene altri richiami semantici come il cammino, la fatica, l'umiltà, con quella del calamaio, icona della scrittura e al tempo stesso dell'insegnamento elementare.

Il progetto, che si svolge ogni anno, all'interno della festa regionale per la scrittura e l'espressione, ed è ormai giunto alla sua quindicesima lezione, è promossa dal Clap, in tutta regione dei Pirenei Meridionali e vuole valorizzare gli apprendimenti di chi si avvicina alla lingua francese in un vasto impegno di insegnamento e di lotta all'analfabetismo e all'illitteratismo.

L'invito alla partecipazione è lanciato a tutti i formatori, che sono sollecitati a creare percorsi di scrittura e d'inclusione sociale e culturale e a elaborare tecniche innovative per animare l'apprendimento della lingua francese, tenendo anche conto delle possibilità offerte dalle nuove tecnologie.

Aderiscono al progetto più di cinquanta strutture fra scuole, centri culturali, associazioni, luoghi che sono al tempo stesso sedi di apprendimento ma anche di costruzione di legami umani e di esercizio di cittadinanza attiva.

La festa è un'occasione per valorizzare i soggetti che apprendono la lingua francese, siano essi giovani o adulti, studenti delle scuole o allievi dei corsi di formazione, frequentanti biblioteche o

centri culturali o centri per l'aiuto alla migrazione, così come il lavoro delle organizzazioni che propongono corsi di apprendimento e scrittura.

Il Clap non gestisce direttamente atelier, ma coordina le attività che si diffondono sul territorio. Un comitato di lettura composto da professionisti della lingua scritta, editori, giornalisti, scrittori prende visione dei testi il cui volume aumenta ogni anno e ne indirizza la pubblicazione. I testi vengono raccolti in un unico libro e sono occasione di attività di incontro e letture pubbliche, per confluire in una grande spettacolo finale di letture.

Ogni anno viene individuato un tema conduttore che fa da sfondo alla produzione dei contenuti dei testi, il tema del 2013, anno dei materiali che ci sono stati presentati⁴⁸⁸ era "Dalla matita alla tastiera, dalla carta allo schermo", dedicato alla presenza delle tecnologie digitali nelle pratiche di scrittura.

I testi pubblicati hanno sovente le caratteristiche di breve racconto, spesso autobiografico, ma sono tantissimi i brani in cui la parola prende la forma poetica. Eccone alcuni esempi,

Dans Odense (Danemark)

Dans Odense, il y a une rue
 Dans cette rue, il y a une maison
 avec H. C. Andersen c'est un grand poète.
 Dans cette maison, il y a un escalier
 Dans cet escalier, il y a une porte
 Dans cette porte, il y a une histoire
 Dans cette histoire, il y a une vie
 Dans cette vie, il y a un homme:
 Hans Christian Andersen
 Né le 2 avril 1805
 Mort le 4 août 1875.
 Cette histoire fait partie de mon enfance et de ma scolarité, je suis née et j'ai grandi à Odense.

Baek Lauridsen

Come si evince, un testo semplice, dove la struttura della frase breve e dell'a capo che caratterizza la poesia, si prestano per mettere in campo, e valorizzare nel progetto della festa, i primi apprendimenti di scrittura dell'allievo di origine danese. Con questo schema, che fa un uso didattico e estetico dell'anafora, si presentano molti testi.

Mon ordinateurur

Depuis 2010 j'ai un ordinateurur
 J'aime regarder des matchs de rugby
 J'aime regarder des concerts, écouter les bandes
 J'aime regarder si j'ai des messages.
 Les messages que je reçois, c'est surtout sur les voyages.
 J'ai reçu des informations sur l'île de La Réunion.
 Là, je vais aux Baléares, visiter des musées, un château aller à la plage.
 Je vais regarder où se trouvent les Baléares.

Consul Patrick

Le produzioni, raccontano anche di attività di creazione collettiva. Ecco un esempio di scrittura a tre:

Le bonheur

C'est être heureux
 Partager les idées avec les amis

⁴⁸⁸ Charles F., Gril P., Maurage C., (a cura di), *Le pied à l'encrier: textes*, Toulouse, Clap Midi-Pyrénées, 2013.

Etre ensemble, en famille, avec les enfants
 Vivre dans l'amour et la paix Avoir un coeur généreux
 Etre en bonne santé
 Avoir le moral
 Etre charitable, aider les autres
 Savoir regarder autour de soi
 Etre heureux pour les autres
 Partager un repas, un goûter une fête
 Danser, jouer d'un instrument
 Et aussi réussir sa vie professionnelle.

Chakour Djamilia Malika e Tire Halima, Ecoute Solidarité

Gli esercizi sono anche occasione di incontro con la grande cultura della lingua francese. Ecco un testo che si ispira uno dei padri del surrealismo, Paul Eluard:

Ma fille

Sur le tableau noir de l'enfance
 Sur les cartables et sur les cahiers de couleurs
 Avec les larmes des enfants
 J'écris ton nom

Aux crayons de couleur,
 je dessine ta beauté
 Sur les murs et les planchers
 Sur tes yeux, sur tes cheveux
 Sur ton visage
 J'écris ton nom

Sur ton dos, sur tes bras
 A l'encre bleue
 Sur une photo et sur les arbres
 Ma chère enfant
 Je sculpte ton nom.

Daspet Jean Louis

Storie di vita, di lavoro, di migrazione, d'affetti, d'amore... la festa *Le pied à l'encrier* è una occasione per mettere sulla carta sentimenti di un vasto coro di persone che prendono forma nel francese. Una moltitudine che attraverso la scrittura non riconosce solo i risultati dell'apprendere e la bellezza di una lingua, ma anche i tratti comuni di un'umanità, che al di là delle differenze, è accomunata da emozioni, ansie, gioie, desideri.

Il progetto collettivo della festa promossa dal Clap ci mostra dunque la poesia, e la scrittura creativa, come occasione di apprendimento della lingua, incontro con la cultura letteraria, riflessione sui propri sentimenti e affetti, espressioni autobiografica e al tempo stesso occasione di incontro empatico con l'altro e riconoscimento della propria e altrui umanità.

L'atelier di scrittura presso l'Ymca

L'Ymca di Colomiers⁴⁸⁹ è un'associazione che offre impiego, accompagnamento all'inserimento lavorativo, accompagnamento sociale e sanitario, formazione e strutture per la residenzialità a persone con disabilità. Nata nel 1959 si è sviluppata nel tempo diventando un'importante realtà che oggi segue più di 600 persone.

⁴⁸⁹ <http://www.ymca-colomiers.asso.fr/>

Il principio generale è quello di accompagnare la persona nella realizzazione della sua vita. Valore che viene perseguito tramite la differenziazione delle pratiche di accompagnamento finalizzate all'autonomia e organizzate intorno alla persona, alla sua disabilità, alle sue potenzialità, al suo benessere, alla sua sicurezza e alla sua evoluzione, pratiche che si rivolgono all'individuo come alla collettività.

Fra le tante iniziative l'Ymca offre attività culturali, diversificate in base alle esigenze e agli interessi dei soggetti che partecipano. Con il gruppo Ethap abbiamo visitato l'atelier di scrittura a cui partecipano adulti e giovani adulti con difficoltà cognitive.

Anche l'atelier dell'Ymca partecipa alla festa *Le pied à l'encrier* e nel volume del progetto sono pubblicati diversi scritti dei suoi partecipanti. Ecco un esempio, che si appoggia sulla struttura testuale della poesia:

Liberté retrouvée...

Mémoire utile de mes pensées,
 Voyage au travers de mes souvenirs
 Je trouve la paix après une rude journée
 En retrouvant la liberté d'écrire.
 Cette nouvelle passion sage
 Me procure au travers de chaque page,
 La sensation d'un voyage
 Vers la sérénité retrouvée.

Isabelle (Ymca Colomiers)

Nella visita abbiamo incontrato i partecipanti dell'atelier felici e orgogliosi di poterci mostrare i loro lavori. La sala di scrittura è addobbata con i lavori dei partecipanti e i testi si intrecciano con attività pittoriche e di produzione grafica che fanno spesso uso delle tecnologie informatiche. Ci hanno presentato diverse tecniche e prodotti. L'atelier produce un notiziario, *La gazette du soutien*, in cui convergono diverse produzioni legate alle pratiche di apprendimento e di creatività. In una pagina che contiene i risultati di un intervento di un animatore del Clap, ho trovato l'uso di una tecnica molto diffusa nelle pratiche di scrittura creativa: l'acrostico. Che ho trascritto:

Bateau solitaire, perdu au fond de l'océan
Oublié de tous, derivant au large de 40èmes rugissants
Un message, un SOS
Sud, nord, est, ouest, ou êtes vous?
Sauvez nous, sommes en détresse
Organisez notre rapatriement
Le sextant ne répond plus,
Egarés nous sommes, perdus!

I testi sono molto semplici, adatti alle capacità e agli interessi degli autori. Le tante creazioni sono finalizzate a valorizzare anche attraverso la diffusione, come nel caso del notiziario, i prodotti dell'atelier, fra tanto materiale mi soffermo su dei libricini che vengono generati con semplicità (viene fatto uso di un programma preimpostato) e in grande quantità che valorizzano testi semplici, grazie allo stile grafico, attraverso un buon impatto visivo. La proposta è semplice e di rapida esecuzione; permette al soggetto un discreto controllo del processo, consente di acquisire dimestichezza con il computer e un riconoscimento personale e collettivo nel prodotto finale, che può essere stampato in molte copie e distribuito.

Nel progetto c'era molto altro ancora, ma quanto detto fin qui penso abbia restituito a sufficienza il senso del lavoro e le ricche potenzialità pedagogiche della parola quando si avvicina alla forma

della poesia. Certamente non tutte le produzioni possono ricevere il nobile titolo di poesia, ma poco importa, tutte sono mosse da un'energia che la parola accoglie e restituisce, un'energia che si fa più vibrante laddove chi scrive si trova in condizione di smarrimento, emarginazione, fragilità. La parola, in un contesto sensibile e attento, contribuisce al cammino del percorso esistenziale, alla costruzione e ricostruzione del legame umano, relazione e sociale. Un contributo possibile poiché: "Alla base della poesia sta il processo esistenziale di attribuzione di senso, che mette in gioco la nostra relazione con gli oggetti, gli altri, gli esseri viventi, noi stessi, processo che viene messo in crisi dalle angosce e dalle sofferenze. La poesia non consola, ma offre aperture di senso, occasioni di crescita, condivisione di significati."⁴⁹⁰.

⁴⁹⁰ Mustacchi C., "Un progetto di ricerca internazionale: Poesia e educazione degli adulti", in, *Apertamente: L'attualità nelle scienze sociali*, n. 21, Novembre, 2014, p. 4.

Ora, acqua, restituisci
la malcelata smania di riflessi
a Sole Narciso.

Ilaria Ceppi

9. Formare con poesia

Di seguito racconto l'esperienza pedagogica realizzata nel corso di laurea *Bachelor* per operatori sociali della Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana (di seg. Supsi). Fondata sul diritto federale, la Supsi⁴⁹¹ è una delle nove Scuole Universitarie Professionali riconosciute dalla Confederazione Elvetica; istituti universitari caratterizzati da un'istruzione teorico-scientifica e da un marcato orientamento professionale. La Supsi dedica grande attenzione alla ricerca, svolta nei settori chiave delle professioni di riferimento. La popolazione studentesca totale fra laurea *Bachelor*, laurea *Master* e Diploma⁴⁹² ha raggiunto nell'anno accademico 2015/16 i 4'412 iscritti, quadruplicando in quasi un decennio rispetto alle 1'090 unità del 2003/04.⁴⁹³

Il corso di laurea per operatori sociali è proposto dal Dipartimento di Economia Aziendale Sanità e Sociale. La sua durata è di sei semestri (180 Ects), quattro di lezioni teoriche e due di pratica professionale (*Stage*). Prevede due indirizzi di specializzazione che caratterizzano gli ultimi due semestri di corso: *educazione sociale* e *servizio sociale*, che corrispondono alle professioni di educatore sociale e assistente sociale. Per tutti, il titolo di studio conseguito è *Bachelor of Science Supsi in Social Work* con relativa specializzazione.

L'esperienza che presentiamo è stata realizzata nel modulo "Progetti e tecniche di animazione per l'operatore sociale", previsto nel secondo semestre del primo anno. Uno spazio formativo in cui è possibile proporre attività laboratoriali legate ai linguaggi artistici e creativi, finalizzate o applicabili ai contesti del lavoro sociale e dell'animazione socioculturale.

A partire dai vincoli di questo quadro istituzionale è stato possibile proporre un atelier di scrittura poetica della durata di ventiquattro ore a cui hanno partecipato 18 studenti, esprimendo una relativa scelta verso la proposta. La procedura di partecipazione agli atelier prevedeva di indicare tre preferenze in ordine di priorità sulla base di quattro offerte parallele: scrittura poetica, tecniche video, espressione teatrale, attività manuale. Non tutti i partecipanti hanno dunque espresso una preferenza prioritaria all'atelier di scrittura.

Come ulteriore precisazione è opportuno segnalare che quasi tutti gli studenti mi avevano già conosciuto in veste di docente in un insegnamento del primo semestre dedicato al tema dell'identità, a impostazione prevalentemente cattedratica, e alcuni di loro hanno lavorato con me in un seminario, sempre del primo semestre, di scrittura autobiografica.

La frequenza dell'atelier è obbligatoria e il suo percorso non prevede, istituzionalmente, una valutazione con voto finale. L'unità viene certificata come acquisita o non acquisita; in caso di manifeste difficoltà dello studente, o di gravi mancanze, il docente ha la facoltà di considerare non acquisito il percorso e non rilasciare la certificazione anche se le presenze sono regolari.

Le proposte dell'atelier sono state elaborate nel quadro del progetto europeo Ethap, presentato nel precedente capitolo e i contenuti dell'attività formativa, seppur sviluppati in piena autonomia e adattati al pubblico coinvolto, sono uno dei risultati di quel progetto, che è un riferimento puntuale

⁴⁹¹ Si veda, il sito istituzionale della Supsi all'Url: <http://www.supsi.ch>

⁴⁹² La denominazione Diploma identifica percorsi formativi post-bachelor e post-master inferiori ai 90 ECTS.

⁴⁹³ Supsi, (2015), *Geografie conosciute e nuove rotte da esplorare. Rapporto annuale 2015*. Supsi: Manno. Consultabile all'Url: www.supsi.ch/home/dms/supsi/docs/supsi/pubblicazioni/RapportoAnnuale_15.pdf

non solo per molti materiali utilizzati, compresa la piattaforma *Poeticalink.eu*⁴⁹⁴, ma soprattutto perché offre una comunità internazionale a cui gli studenti possono guardare per cogliere il senso più ampio delle pratiche sperimentate e apprese.

Finalità e dispositivo pedagogico

Gli atelier inseriti nel modulo generale di "Progetti e tecniche di animazione per l'operatore sociale", fanno proprie le relative finalità generali e si propongono di consentire agli studenti, persone adulte, di sperimentarsi in una situazione di animazione di gruppo, esercitare la propria creatività, acquisire metodi e strumenti legati ai linguaggi delle arti e all'animazione socioculturale che possono trovare applicazione nei contesti del lavoro sociale.

L'atelier che presentiamo porta il titolo "Per un'animazione poetica fra identità narrativa e capacità d'immaginazione". Sulla base dei concetti teorici di "identità narrativa", proposti dal pensiero fenomenologico di Paul Ricoeur e di "capacità di immaginazione" proposti dal pensiero neoaristotelico di Martha Nussbaum, approfonditi nel corso del primo semestre, ha voluto invitare i partecipanti a un percorso attivo di ricerca-formazione, secondo le metodologie dell'animazione socioculturale, sulle potenzialità della parola poetica e sulla loro applicazione nei diversi contesti del lavoro sociale. Le studentesse e gli studenti sono stati accompagnati in un cammino condiviso di produzioni poetiche e costruzione di metodiche di animazione alla scrittura creativa, nonché di riflessione formativa.

In 24 ore non si diventa poeti, non basta neppure una vita, se quella non è la propria strada. Lungi dal perseguire un obiettivo così ambizioso, l'atelier ha voluto in primo luogo fare scoprire (o riscoprire) le potenzialità della parola poetica, riflettere poi sulle sue caratteristiche di veicolo di comunicazione intrapsichico, coglierne gli aspetti di pensiero creativo e di partecipazione emozionale per mostrare infine come la scrittura poetica possa favorire la consapevolezza individuale, la conoscenza personale, la costruzione di legami interpersonali positivi, lo sviluppo di competenze relazionali e emotive. Accanto a ciò si è voluto indicare, anche attraverso esempi, come tutto questo trovi un senso nelle pratiche del lavoro sociale e, parallelamente, insegnare le basi metodologiche per ideare e proporre attività educative e socioculturali fondate sulla parola poetica.

Come abbiamo anticipato, l'atelier disponeva di 24 ore lezione⁴⁹⁵, che sono state distribuite in cinque incontri pomeridiani (4 di 5 ore e 1 da 4) dalle 13,30 in poi. Lo spazio a disposizione era un'aula di circa 20 mq, dotata di banchi e sedie mobili, computer e videoproiezione. L'atelier disponeva anche di uno spazio virtuale dedicato, sulla piattaforma informatica universitaria, attraverso cui era possibile mettere a disposizione documenti, produzioni e scambiarsi messaggi collettivi. I 18 partecipanti erano 14 donne e 4 uomini. La maggioranza di loro aveva un'età compresa fra i 20 e i 30 anni, con l'eccezione di due donne, che seguivano un percorso formativo flessibile⁴⁹⁶ e avevano rispettivamente 39 e 48 anni.

Come detto sopra, quasi tutti i partecipanti mi conoscevano e alcuni fra loro avevano già lavorato con me nel seminario del primo semestre sulla scrittura autobiografica.

La proposta didattica si articolava in alcuni elementi chiave che sintetizzo di seguito,

- esercizi di scrittura individuali
- approfondimenti di esperienze di animazione poetica sia locali che internazionali
- lettura e conoscenza di testi letterari e poesie

⁴⁹⁴ Si veda all'URL: www.poeticalink.eu

⁴⁹⁵ L'ora lezione, in Svizzera, corrisponde a 45 minuti.

⁴⁹⁶ Il percorso flessibile (Flex) consente a persone con particolari esigenze che vanno da quelle lavorative a quelle familiari di distribuire i 6 semestri necessari per conseguire il bachelor in più di tre annualità.

- riflessioni di tipo teorico a partire dai vissuti e dagli accadimenti (contenuti: processo creativo, identità narrativa, ruolo dell'immaginazione, influenza degli stili di conduzioni, allestimento dell'ambiente, elementi di storia delle arti, ecc.)
- condivisione e partecipazione alla valutazione dell'esperienza dell'atelier, come momento formativo

Il percorso

Come abbiamo visto nelle autobiografie poetiche (*Supra*, Cap. 7) una parte dei partecipanti giungeva con vissuti dell'istruzione primaria e secondaria non sempre positivi nei confronti della poesia. Il tema, in sé, e certamente anche la metodologia pedagogica dell'atelier erano però dotati di un loro fascino. Alcuni partecipanti coltivavano un discreto interesse, anche se per molti sporadico, con la poesia. In ogni caso esisteva, una consapevolezza diffusa della possibile qualità dell'esperienza poetica e della proprietà di questa di dare voce alle emozioni e della sua componente di introspezione. Non mancavano lievi diffidenze, soprattutto in chi non aveva espresso una prima o una seconda preferenza verso l'atelier.

La sfida dell'atelier era quella di recuperare, restaurare, consolidare il rapporto personale verso la parola poetica per rileggerla in chiave educativa, esperienziale e trasformativa. Sfida che andava inserita nel quadro della professione dell'operatore sociale; di conseguenza la rilettura educativa dell'esperienza d'atelier era chiamata a fornire indicazioni culturali e teoretiche, profilare strade d'azione, condividere esperienze di pratiche per alimentare la cassetta professionale degli attrezzi strumentali e concettuali.

Il compito era facilitato dal progetto europeo Ethap, recentemente concluso dedicato alla poesia nell'educazione degli adulti. Come detto, l'atelier disponeva dei materiali creati durante quel progetto di ricerca e ne costituiva di fatto una suo prolungamento empirico. Per rendere ancora più visibile il rapporto con la comunità del progetto europeo e mostrare con concretezza il potenziale sociopedagogico della parola poetica attraverso esempi, oltre a mettere a disposizione i documenti presenti nel sito di Ethap, l'atelier prevedeva la partecipazione, tramite *webconference*, di una animatrice francese e una olandese che si sono gentilmente messe a disposizione per interagire e essere intervistate dagli studenti.

Elemento di contesto storico non trascurabile: il periodo era stata funestato dalle stragi degli attentati terroristici di Parigi e Bruxelles. Tragedie che risuonavano in ogni evocazione della cultura dell'umano e della voce di speranza che la parola poetica porta con sé.

Per riportare l'esperienza ho scelto uno stile narrativo. Racconterò in prima persona gli avvenimenti, cercando di fornire una sintesi del cammino, rendendo così anche evidenti lo sguardo soggettivo e parziale. Il mio punto di vista troverò un confronto con le riflessioni dei partecipanti raccolte con il dispositivo di valutazione che presento in conclusione del capitolo.

Il primo incontro, 25 febbraio 2016

Il primo incontro ha avuto carattere di presa di contatto⁴⁹⁷, di conseguenza le attività sono state di tipo introduttivo e con le finalità primarie di creare un clima positivo al lavoro e di favorire la

⁴⁹⁷ *Presa di contatto, avvio, svolgimento, conclusione e congedo*, sono termini della temporalità dell'incontro formativo che fanno parte di una metodica didattica elaborata sulla base degli insegnamenti di Anne Marie Wille, sviluppata in maniera personale. Contengono la consapevolezza fenomenologica della diversa posizione intenzionale degli interlocutori nella naturale temporalità dell'incontro. Li applico con flessibilità e in maniera ormai quasi automatica. Non è questa la sede per entrare nel merito dello schema, per altro noto a molti formatori. Alla fase di *presa di contatto* corrisponde una posizione del docente o dell'animatore che cerca di percepire il clima di gruppo e lo stato emotivo degli interlocutori. Le domande implicite sono rivolte agli affetti e all'ambiente: *Chi siamo? Dove siamo? Come stiamo?* Si passa, sovente senza soluzione di continuità, alla fase successiva di *avvio* che implica domande rivolte all'attività *Perché siamo qui? Cosa facciamo-*

conoscenza reciproca dei partecipanti. L'aula mi appare un poco stretta per un lavoro attivo di diciannove persone (aspetto che mi sarà confermato dalle valutazioni degli studenti). Insieme ai partecipanti sposto i tavoli verso le pareti e creo un cerchio di sedie al centro della stanza. Inizio la conversazione presentando molto sinteticamente l'atelier e rispondendo alle loro prime domande. Cerco di creare un clima sciolto e naturale, per quel che è possibile nel contesto di formazione istituzionale, mi sforzo di allentare l'inevitabile tensione del primo sguardo lasciando spazio a umorismo e sorrisi. Chiedo del loro rapporto con la scrittura creativa e la poesia e li invito a raccontarmi con tranquillità la loro voglia di essere qui. Non tutti sono soddisfatti dell'attribuzione all'atelier.

L'attività introduttiva che ho scelto s'ispira alla metodologia di Marie Therese Schins⁴⁹⁸ e propone come primo passo di disegnare il proprio nome su un foglio di cartoncino. Il materiale che ho scelto è particolarmente curato: fogli tipo *Bristol* di buona grammatura e di un'ampia gamma di colore e pastelli *Rembrandt*. Il proposito è di offrire un'attività leggermente regressiva (i colori, l'evocazione della posizione infantile del disegno spontaneo, l'uso della mano a diretto contatto con il colore della tecnica del pastello) e particolarmente sensoriale.

Introduco l'attività mostrando alcune slide di quadri dell'espressionismo astratto: Kandinsky, Miro, Klee... Questo allo scopo di mostrare la potenza comunicativa del colore. Mostro anche come si usano i pastelli e la straordinaria gamma di sfumature che si possono creare.

L'adesione è diffusamente entusiasta. I partecipanti scelgono i fogli e i colori in un clima di evidente piacere e condivisione. Si dispongono poi nell'aula e poco dopo l'inizio delle attività di disegno si genera spontaneamente un silenzio di concentrazione.

Il disegno del nome vuole essere un punto di contatto fra il pensiero tramite immagini e quello per parole, vuole evocare quel momento di passaggio in cui il bambino passa dal disegno, dall'immagine, alla scrittura; quasi sempre la prima parola è il proprio nome. L'attività propone di creare un segno che è al tempo stesso disegno e scrittura, immagine, colore e parola.

Dopo circa 45 minuti, terminati i disegni di tutti, chiedo ai partecipanti di mettersi a coppie e di osservare il disegno del proprio compagno, di scrivere su un foglio le impressioni e le sensazioni che quell'immagine genera e di condividere poi lo scritto con il proprio partner.

Tramite la dimensione estetica è possibile condividere universi simbolici, dare avvio a una conoscenza che accoglie e integra parti diverse e profonde degli individui⁴⁹⁹. I partecipanti sono sorpresi di riuscire spesso a cogliere tramite lo scritto, aspetti della personalità del compagno. Colore e forme, lasciano trasparire, quasi sempre in maniera non prevista e involontaria, frammenti di sé, che un'interpretazione estetica, aperta e attenta all'ascolto riesce a evocare. Questo risultato si basa sulle doti empatiche di ciascuno, su una modalità di pensiero sensibile analogico e sensoriale che viene messa in gioco spontaneamente.

In seguito riuniti tutti in cerchio, discutiamo di quanto emerso. Riflettiamo su questa dote naturale di cogliere l'altro. Capacità che è preziosa per chi svolge un lavoro rivolto all'umano come l'operatore sociale, ma che è anche alla base del processo di comprensione e godimento della poesia. Gli studenti raccontano di sensazioni di forte emozione. Sono rimasti sorpresi della qualità della comunicazione con l'altro. Lo scambio è stato intenso, coinvolgente.

faremo? È bene notare che lo schema si applica sia al singolo incontro che alla sequenza generale del corso. Così ogni incontro prevede di tener conto delle caratteristiche temporali e iniziare con un'attività di tipo di *presa di contatto* e finire con un'attività di *congedo*, il primo incontro vedrà prevalere attività ispirata alle logiche della *presa di contatto* e dell'*avvio* e l'ultimo incontro sarà ispirato dalle logiche della *conclusione* e del *congedo*.

⁴⁹⁸ Marie Thérèse Schins scrittrice, pittrice e critica di letteratura per l'infanzia è docente di scrittura creativa alla facoltà di pedagogia sociale dell'Università di Amburgo. Propone atelier di scrittura creativa nelle scuole e nei contesti dell'educazione sociale. Con lei ho realizzato un progetto di ricerca negli anni novanta e abbiamo mantenuto nel tempo un contatto personale e intellettuale. Il suo metodo intreccia sovente la scrittura con il disegno creativo. Si veda all'Url: <http://www.marie-therese-schins.de/>

⁴⁹⁹ Su questo tema si veda, Dallari M., *La dimensione estetica della paideia*, Erikson, Trento, 2005.

Consegno fotocopie di testi legati all'esperienza, due esempi di pratiche creative nei contesti dell'educazione sociale, si tratta di *Gioventù Sbarrata*⁵⁰⁰ di Marie Thérèse Schins, scrittrice e formatrice, che narra di un laboratorio di scrittura poetica in un carcere minorile tedesco e *Scambi di colore*⁵⁰¹ di Maria Grazia Galuzzi, educatrice professionale, che presenta una atelier di pittura in un centro socioeducativo per persone con disabilità. Introduco anche il sito del progetto Ethap, da cui potranno scaricare ulteriore documentazione e incontrare esperienze europee.

Prsento la mia richiesta di riceve per il prossimo incontro le loro autobiografie poetiche, illustrando per sommi casi il mio lavoro di dottorato.

Ho scelto per il *congedo*⁵⁰² un'attività di lettura. Faccio ritornare centrale la parola creativa e poetica. Mostro la potenza relazionale contenuta in un semplice esercizio, quello di leggere insieme. Mostro anche la forza di autori che si dedicano con successo alla cultura della narrazione e della poesia. Lascio i partecipanti liberi di aderire alla proposta, chi non desidera ascoltare, può abbandonare anzitempo la lezioni. Seduti in cerchio leggo loro brani di David Grossman e Chandra Candiani, entrambi parlano di abbraccio⁵⁰³.

Secondo incontro, 3 marzo 2016

Come la scorsa volta iniziamo col disporre le sedie in cerchio. L'attività iniziale che ho scelto è una lettura. Si tratta della prima pagina del capitolo *Il sasso nello stagno*, della *Grammatica della fantasia* di Gianni Rodari.

Un sasso gettato in uno stagno suscita onde concentriche che si allargano sulla sua superficie, coinvolgendo nel loro moto, a distanze diverse, con diversi effetti, la ninfea e la canna, la barchetta di carta e il galleggiante del pescatore. Oggetti che se ne stavano ciascuno per conto proprio, nella sua pace o nel suo sonno, sono come richiamati in vita, obbligati a reagire, a entrare in rapporto tra loro. Altri movimenti invisibili si propagano in profondità, in tutte le direzioni, mentre il sasso precipita smuovendo alghe, spaventando pesci, causando sempre nuove agitazioni molecolari. Quando poi tocca il fondo, sommuove la fanghiglia, urta gli oggetti che vi giacevano dimenticati, alcuni dei quali ora vengono dissepoliti, altri ricoperti a turno dalla sabbia. Innumerevoli eventi, o micro eventi, si succedono in un tempo brevissimo. Forse nemmeno ad aver tempo e voglia si potrebbero registrare tutti, senza omissioni. Non diversamente una parola, gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie infinita di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi, significati e sogni in un movimento che interessa l'esperienza e la memoria, la fantasia e l'inconscio e che è complicato dal fatto che la stessa mente non assiste passiva alla rappresentazione, ma vi interviene continuamente, per accettare e respingere, collegare e censurare, costruire e distruggere⁵⁰⁴.

Un testo che, con leggerezza e maestria, mostra una semplice ma profonda verità, quella che è anche alla base del concetto di *linguaggio in festa* in Ricœur. Discutiamo insieme del testo, riflettendo sul suo significato e sulla vita che si agita nella mente di ognuno. Una vita che spesso teniamo a freno, ma che costituisce la fonte del pensiero creativo e poetico.

⁵⁰⁰ Schins M. T., "Gioventù sbarrata", in, Mustacchi C., *Nel corpo e nello sguardo*, Op. cit.

⁵⁰¹ Galuzzi M. G., "Scambi di colore", in, Mustacchi C., *Nel corpo e nello sguardo*, Op. cit.

⁵⁰² Sempre in riferimento alla fenomenologia temporale dell'incontro, vista precedentemente, il *congedo* è l'ultima attività che accompagna la separazione e lo scioglimento del gruppo alla fine dell'incontro di formazione. Immediatamente dopo l'attività di *conclusione*. Mentre le attività di *conclusione* sono di norma dedicate agli ultimi chiarimenti e alle indicazioni pratiche di chiusura, nel congedo (speculare alla *presa di contatto*) tornano prevalenti gli aspetti affettivi e relazionali e si elabora la separazione.

⁵⁰³ Grossman D., *L'abbraccio*, Milano Mondari, 2010; Candiani, C., *La bambina pugile, ovvero La precisione dell'amore*, Torino, Einaudi, 2014.

⁵⁰⁴ Rodari G., *Grammatica della fantasia: introduzione all'arte di inventare storie*, Torino, Einaudi, 1973, p. 7.

Distribuisco poi le fotocopie della poesia di Chandra Candiani letta la scorsa volta e anche il testo di un'intervista a Franco Loi⁵⁰⁵. Il testo è accompagnato da una simpatica foto di Loi sorridente con in testa un cartello a sua firma che recita "La bellezza è nel nostro sguardo. Più riconosciamo noi stessi, più vediamo la bellezza. Se non guardiamo la bellezza come possiamo vederla? Dunque la bellezza è un rapporto con noi stessi e col mondo. Guardate e guardatevi la bellezza ci aspetta"⁵⁰⁶.

Il testo contiene anche una poesia di Loi (*Mè mader bella, süperba là nel vent*). Mi soffermo su Loi, sul suo rapporto con la lingua, sulla sua scelta del dialetto milanese, usato per sottrarsi alla retorica dell'italianità fascista e per immergersi nella vita di una lingua franca che veniva usata dalle diverse genti che giungevano a Milano nella prima metà del secolo Novecento. Il testo di Loi si apre anche con una preziosa riflessione sulla poesia, che riporto:

Parlare di poesia è come parlare d'amore o dell'aria che respiriamo. Si confonde spesso la poesia con l'ingegno che produce cultura – è una, nemmeno troppo vecchia, malattia del neoclassicismo. In pratica si tratta di due vie e due culture: quella creativa e quella erudita e intellettuale. La creatività è in atto nell'uomo: non si impara né si trasmette; la conoscenza è invece materia di studio e di insegnamento. Non che una escluda l'altra ma, più semplicemente, una non garantisce l'altra⁵⁰⁷.

Racconto anche della mia intervista a Loi, della sua straordinaria umanità.

Uno scopo di queste proposte è quello di indicare che l'atelier, per dirla con Loi, prenderà la via della creatività, non escludendo anzi dialogando con la via della cultura e della conoscenza, ma facendo delle creatività il cuore pulsante del lavoro. Le produzioni che andremo a realizzare partiranno da quella verità della vita della mente, espressa così bene da Rodari, dallo sguardo rivolto verso di sé, sguardo verso la bellezza, come ci ha proposto, nel suo cartello, Loi.

Presento poi l'esperienza della scuola di poesia di Amsterdam e chiedo ad alcuni studenti, in grado di leggere la lingua inglese, di visitare il sito della scuola di poesia di Amsterdam e di leggere i documenti sulle loro attività presenti nel sito del progetto Ethap⁵⁰⁸, per presentare al gruppo, nel prossimo incontro, le diverse attività. Comunico anche le date delle due interviste in *webconference* alle colleghe olandese e francese.

Prima di iniziare l'attività di produzione scritta che avevo in programma per la giornata, mostro la piattaforma informatica Supsi, *Icorsi*, che diventerà il prolungamento virtuale della nostra aula. In questa, oltre a trovare tutti i documenti distribuiti nel corso, potranno "postare" le loro produzioni; un'area dedicata le attende e nel momento in cui saranno caricate saranno anche condivise via mail con tutto il gruppo⁵⁰⁹. Nessuno è obbligato a caricare in piattaforma le composizioni poetiche. Insisto su questo aspetto per rafforzare la dimensione di autorialità dei propri testi, che a ciascuno deve essere garantita. È invece obbligatorio caricare in piattaforma le sintesi dell'attività di studio sulle esperienze della scuola di poesia olandese e degli altri esempi di percorsi poetici in contesti socioeducativi che proporrò nei prossimi incontri.

Queste presentazioni (del sito di Amsterdam e della piattaforma) si tengono mostrando sullo schermo della parete, tramite il videoproiettore le pagine web prese in considerazione. In seguito,

⁵⁰⁵ Loi F., (2014), Ci presenteremo alla morte con le nostre parole e i nostri sogni, in, *Lieto Colle*. Disponibile all'URL: <http://www.lietocolle.com/2014/07/21612/>

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ Buona parte dei documenti provengono dalle esperienze di animazione poetica francesi e olandesi che ho presentato nel capitolo precedente.

⁵⁰⁹ È la prima volta che organizzo la piattaforma in questo modo. Confesso di essere stato un poco titubante. Erano possibili molte scelte. La piattaforma tende ad essere un luogo usato solo in maniera passiva. Cercavo un via per un uso più creativo e attivo dello strumento. I risultati, mi hanno discretamente confortato. Il fatto che nella casella elettronica, asfissata da notizie burocratiche e organizzative, comparisse ogni tanto un poemetto inaspettato, da parte dei compagni, è stato molto apprezzato.

ricreo l'atmosfera di concentrazione e ci mettiamo tutti di nuovo seduti in cerchio, dove presento la prima attività di scrittura.

Ho scelto un'attività semplice, basta su allitterazioni immediate, che introduce con leggerezza, ma chiarezza, il potere del suono in rapporto alla scrittura e pone la mente in uno stato ricettivo nel quale suoni, immagini e parole si rincorrono a vicenda.

Si tratta del *Tautogramma*, una tecnica di scrittura creativa che prevede di scrivere frasi in cui tutte le parole iniziano con la stessa lettera. Non offro molte indicazioni di contorno, spiego l'esercizio nel modo più semplice possibile e invito ad abbandonarsi al piacere e al divertimento della scrittura, cercando una scrittura quasi automatica. Quando manca l'ispirazione con una lettera da cui si parte a caso, si prende un'altra lettera e si continuano nuove frasi. Dopo qualche domanda, il gruppo si dispone liberamente nell'aula, chi vuole esce per cercare ispirazione, e inizia la scrittura.

Dopo circa una trentina di minuti di scritti, ci ritroviamo per condividere esperienze e risultati. Qualcuno ha incontrato difficoltà nell'iniziare, ma trovata la lettera giusta le frasi sembravano prendere vita propria e uscire da sé. Anche in questo caso emergono racconti di sorpresa per la particolarità del risultato, che dà vita a immagini fantastiche, divertenti e imprevedibili. Nessuno è obbligato a leggere, solo chi decide di condividere il suo scritto con gli altri, in tutto o in parte. Ecco alcuni testi:

Senza suoni, solo silenzio. Sono solo.
Sta suonando: svegliati! Stavi solo sognando...
"Stai sereno, sarà stupendo."
Segui semplicemente il sentiero del tuo sospiro...

Nicola

Fragili frasi frullano fresche,
fischiando flautate.
Finora facilmente fioriscono, floride,
fiancheggiando fiumi, festeggiando farfalle.
Fanno felici facce furiose, flotte furibonde,
finché forse, fiammanti,
fuggiranno fra fiabe, furbescamente.

Claudia E.

Scrivendo storie senza senso,
scoprii sentieri silenziosi,
sopra sospiri segreti.
Gessica

Anna e Antonella.. Amiche! Andiamo ad arruolarci ad Ancona con Alice ed Andrea ad aprile,
arriva anche Alberto che ammette che arruolarsi è avvincente!

Gaia

Combatti così,
con cieca caparbieta,
che con calma, compassione
– conoscendoli –
Certamente ci caccerebbero come cani cattivi.
Così ci confrontiamo con costoro.
Conformati!

Ilaria C.

Pace
 Potresti pensare parole più pure?
 Potresti produrre pensieri più profondi?
 Potresti provocare passioni più perfette?
 Potresti, però?

Vasco

Discutiamo del pensiero che abita sulle soglie della coscienza, delle associazioni libere, riprendendo l'immagine del sasso nello stagno di Rodari. Racconto che qualcosa di simile si trova accennato nel manifesto della poesia surrealista dove André Breton scrive,

Se il silenzio minaccia di stabilirsi, per uno sbaglio anche piccolo che abbiate commesso, una mancanza, possiamo dire, di disattenzione, cancellate il foglio senza esitare. Dopo la parola di cui sospettate l'origine, ponete una lettera qualsiasi, la lettera *l* per esempio, sempre la lettera *l*, e ritornate all'arbitrio imponendo questa lettera come iniziale alla parola seguente.⁵¹⁰

Parliamo a questo punto del surrealismo e del dadaismo. Leggo i relativi manifesti dove vengono dati consigli radicali, paradossali e provocatori per fare una poesia⁵¹¹. Li invito ad approfondire la conoscenza di questi due movimenti artistici e le loro ragioni, sottolineando il legame con i contesti delle guerre mondiali, rimandando per una riflessione pedagogica e per comprendere i loro legami con l'animazione socioculturale al mio testo⁵¹².

L'esercizio seguente prosegue il tema delle lettere iniziali allo scopo di sviluppare l'abbassamento delle censure mentali e creare fiducia nel flusso del pensiero. Si tratta dell'*Acrostico*, un testo scritto partendo da un termine che viene sviluppato in una frase, le parole della frase iniziano con le lettere del termine scelto e ne rispettano la sequenza.

Ne propongo una versione ludica. Siamo al secondo incontro, e dunque, in termini di temporalità nella fase dell'avvio. Le scelte devono avvicinare e motivare, non risultare troppo complesse, far pregustare le possibilità che gli apprendimenti in gioco possono implicare. L'acrostico è fatto usando il proprio nome e formulando una domanda, in seguito si distribuisce a caso il componimento e chi lo riceve deve rispondere alla domanda con un acrostico generato dallo stesso nome.

È un esercizio che trovo divertente che, nelle mie intenzioni, alimenta la relazione fra le persone. L'uso del nome evoca una certa intimità, che trova rassicurazione nel carattere ludico della proposta e nella dimensione surreale delle produzioni. Ecco qualche esempio dei testi realizzati:

Con
 L'
 Auto
 Unta
 Dove
 Intendi
 Andare?

Credo
 L'
 Autolavaggio

⁵¹⁰ Breton A., "Composizione surrealista scritta" (1924), in, De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 344.

⁵¹¹ Si veda, Tzara T., "Per fare una poesia dadaista" (1918), e, Breton A., "Composizione surrealista scritta", (1924), in, De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Op. cit., pp. 299 e sgg.

⁵¹² Mustacchi C., *Ogni uomo è un artista*, Op. cit.

Ultrarapido
Dia
Indicazioni
Appropriate.

Gli
Inutili
Usi
Senza
Essenza
Possono
Paradossalmente
Esistere?

Giuseppe
Io
Umilmente
Spero
Essere
Proprio
Pura
Eresia

L'esercizio si svolge in un clima ilare e gioioso – alcune produzioni sono accolte da leggere ovazioni. Quando concludiamo il giro di letture, il gruppo è particolarmente comunicativo e sereno. Continuiamo in questa atmosfera giocosa. Desiderano cimentarsi ancora nella scrittura di un acrostico. Decidono di usare il nome dell'università e tutti fanno perciò l'acrostico del nome "Supsi". Ecco alcuni risultati:

Solo
Una
Proposta:
Siate
Instancabili.

Solo
Un
Paracadute
Sociale
Incasinato

Siamo
Uniti
Per
Superarla
Insieme

L'acrostico sul tema Supsi, è un'occasione per far notare come la parola scelta guidi poi le altre. Esattamente come nell'immagine del sasso dello stagno di Rodari, ogni parola mette in risonanza altre a lei contigue per suono e significato. Ogni parola richiama altre parole alla soglia della coscienza, la scrittura ne accoglie alcune, altre restano oltre la soglia. Questo atto di accoglienza è guidato dalla relazioni che significati e suoni hanno con la nostra memoria, la nostra personale storia passata, storia agita nel presente e aperta verso il futuro, verso il desiderio.

Su questa base di riflessione propongo l'ultimo esercizio, l'*Abbecedario*. Il tema è ancora legato al rapporto fra suono dell'iniziale e la parola, come nell'acrostico. Si tratta di partire dalle lettere dell'alfabeto e scrivere parole con le stesse lettere come iniziali, legate da un tema. Il tema scelto è "La mia vita", propongo dunque di scrivere un abbecedario con parole significative per la propria

vita. Più precisamente si tratta di cogliere la parola – in relazione alla propria vita – che ciascuna lettera evoca.

Compito dalla facile esecuzione tecnica, ma complicato e reso prezioso dalle implicazioni esistenziali. Li invito a eseguire l'esercizio a casa, con calma e nei luoghi e nei tempi che pensano adatti per la concentrazione. Mi porteranno i componimenti la prossima volta.

Ci congediamo con un momento di lettura. Leggo due racconti dello scrittore israeliano Etgar Keret, “Che cosa abbiamo in tasca” e “Scegli un colore”⁵¹³.

Terzo incontro, 10 marzo 2016

Nel terzo incontro, propongo di iniziare con la lettura dell'abecedario della vita, che hanno redatto a casa. Introduco le loro presentazioni con *Novecento*, un abecedario del poeta italo-romeno Mihai Butcovan – che nel componimento usa anche dei tautogramma – per mostrare le possibilità e gli sviluppi di quello che appare come un esercizio semplicissimo, ma denso di forza simbolica nascosta (evoco anche brevemente il misticismo linguistico contenuto nella cabala ebraica, che attribuisce valore spirituale ad ogni lettera).

NOVECENTO

Accademie accentate
 Bocche in brindisi
 Costellazioni di casi grammaticali
 Denti digerenti
 Encefalo erbivoro
 Finimento fobico
 Gemme greche
 Hacker hegeliani
 Insetti ionici
 Jung jazzato
 Logos latino
 Mulini musicali
 Nervi nuvolosi
 Ormoni omarini
 Paramenti poetici
 Ricami romitani
 Stampe sanguivore
 Terapie tropologiche
 Uccelli ugrici
 Violini vulturi
 Watussi wagneriani
 Xenografie xenofobe
 Yeti yogico/yuppista
 Zecche zaffirine

E guardo il duemila
 Con un occhio di vetro

Leggono poi i loro componimenti. C'è spesso ilarità, manifestazione di divertimento ma anche d'imbarazzo nell'espore parole che comunque provengono dall'intimo della propria storia. Qualcuno si commuove leggermente, e l'atmosfera cambia, si fa silenziosa e accogliente. Questi alcuni fra quelli presentati:

⁵¹³ Keret, E., *All'improvviso bussano alla porta*, Milano Feltrinelli, 2012, pp. 82-4 e pp. 92-3.

Aiolo
 Bambino
 Computer
 Divano
 Eros
 Forni
 Giocare
 Honda
 Immaginazione
 Jason
 Kiwi
 Lombroso
 Milena
 Nord
 Operatore sociale
 Pantaloni
 Quando?
 Ragni
 Sigarette
 Tabacco
 Universo
 Vita
 Zero

Amicizia
 Bellezza
 Compagnia
 Dubbio
 Entusiasmo
 Famiglia
 Guida
 H
 Immaginazione
 Lungimirare
 Milano
 Nociva
 Occasione
 Professore
 Quasi
 Rimuginare
 Scuola
 Tentativo
 Uscita
 Volontà
 Zar

A: amicizia e animali
 B: baci
 C: cani
 D: dolore
 E: estate
 F: famiglia
 G: Gea
 H: –
 I: Inghilterra
 J: Jacopo
 L: lavoro
 M: Mia
 N: nonna
 O: orto
 P: parto

Q: quattro
 R: rispetto
 S: Seth
 T: Trasferimento
 U: unione
 V: vacanze
 Z: zia

Dopo queste attività, che fungono da apertura, propongo di lavorare sui *Petite Onze*. Sono un componimento molto noto e diffuso nelle tecniche d'animazione alla scrittura poetica. Si tratta di un testo composto da cinque righe (o versi). La prima riga è di una parola, la seconda di due, la terza di tre, la quarta di quattro ma l'ultima di nuovo di una. In tutto undici parole. Si parte dalla prima parola che può essere scelta o trovata per caso. La sequenza crescente facilita la scrittura spontanea. L'ultima parola, nella versione che propongo, non va scelta deliberatamente, ma va in qualche modo lasciata apparire nella lettura delle precedenti. È quella parola che si trova "alla soglia della coscienza" e richiede solo di esser solo ascoltata. La proposta piace molto. Ecco alcuni risultati:

Sole che splende mentre il calore brucia sulla mia pelle nuda.	Trampolino di lancio sulla vetta celeste che spinge verso terra buio	TRENO Sconosciuti. Posso? Vi ascolto sapete? Il viaggio da sola Insopportabile
Gessica	Giuseppe	Iliaria C.

Durante le letture c'è un'atmosfera di eccitazione. Raccontano di essere sorpresi per le produzioni. Oggi è il giorno in cui abbiamo previsto il collegamento via web con Amsterdam, per dialogare con Dasja Koot, animatrice della scuola di poesia. Prima del collegamento ascoltiamo le presentazioni dei partecipanti che hanno approfondito le esperienze sociali della scuola di poesia Amsterdam. Invito gli studenti a preparare qualche domanda per Dasja.

Ci colleghiamo via web, tramite l'immagine proiettata sul muro dell'aula.

Dasja parla italiano, è molto affabile e racconta del suo lavoro, trasmettendo passione e competenza. Ci sorprende perché inizia con la lettura di una poesia in dialetto milanese di Franco Loi. La conversazione prosegue rispondendo a domande degli studenti. Racconta che da piccola era già molto interessata alla poesia e anche appassionata dell'opera lirica. Più imparava a leggere, più leggeva poesie. All'università ha dedicato la laurea alla musicologia con una ricerca sull'incontro fra parola e suono, in cui ha preso in considerazione anche i dialetti italiani. Ha lavorato in teatro, ma sempre con poesia e musica.

Parlando del suo lavoro, racconta che nella settimana è andata in una scuola. C'era un ragazzo autistico molto chiuso, con cui era difficile comunicare. Hanno chiesto di scrivere diverse parole, partendo da una parola sola. Questo ragazzo ha scritto tantissime parole. L'autismo ha molte forme. Ogni tanto la poesia riesce a aprire porte impreviste, per questo diventa una terapia. Sottolinea che le sue proposte spesso ottengono buoni risultati, ma queste non vale per tutte le volte. Con qualcuno non funziona. Bisogna accettare questo fatto.

Sa che ho da poco intervistato Franco Loi e mi chiede di ascoltare la sua voce. Ascoltiamo un piccolo brano della registrazione, tutti immersi in un grande silenzio.

Nella seconda parte dell'incontro distribuisco diverse poesie. In cerchio, chiedo loro di leggerle a turno. Sono di autori e epoche molto diverse. Chiedo loro di riconoscere che cosa abbiano in comune. Non la rima, non la metrica, non il tema, non il luogo di provenienza... al primo giro nessuno scioglie l'enigma. Facciamo una nuova lettura di alcuni brani e qualcuno finalmente indovina: la ripetizione dell'inizio di alcuni versi, cioè l'*anafora*. Mi soffermo sull'*anafora*, sulla sua

forza, sul suo uso che travalica le epoche. Parlo del legame con la litania, la preghiera, evoco la recitazione del rosario. La ripetizione ha un effetto quasi ipnotico, richiama formule di magia, riti scaramantici. Dopo aver letto insieme tutti i componimenti che ho distribuito, li invito a scrivere a casa un componimento con anafora.

Agli studenti che non hanno presentato le esperienze olandesi, distribuisco testi e documenti che provengono da altre esperienze di animazione: una silloge scritta dalle madri di Plaza de Mayo in Argentina⁵¹⁴, una classe elementare di Pavia che ha messo in versi la costituzione italiana⁵¹⁵, un libro sulla poesia di strada di un giovane poeta urbano⁵¹⁶, la raccolta del festival *Le pieds à l'encrier* che ho conosciuto a Tolosa⁵¹⁷, una raccolta di testi degli allievi di Franco Lorenzoni⁵¹⁸, documenti sul laboratorio di poesia del Carcere di Bollate condotto da Maddalena Capalbi, le esperienze di scrittura del dolore e del lutto proposte con adolescenti di Marie Thérèse Schins⁵¹⁹, una raccolta di poesie e racconti realizzata da uno scrittore con un'esperienza di ricovero e assistenza presso l'Organizzazione Psichiatrica Cantonale del Ticino⁵²⁰.

Esperienze sociali e educative molto diverse che mostrano le molteplici possibilità della parola poetica in ambito pedagogico. Esperienze che gli studenti dovranno approfondire tramite documenti che ho distribuito e anche raccogliendo informazioni sul web, per poi raccontare a tutti i compagni nell'ultimo incontro. Hanno dunque due settimane di tempo per preparare tutto.

Il prossimo incontro di terrà *en plein air*. L'appuntamento è sul *Sentiero di Gandria*. Un percorso che costeggia il lago, in uno splendido ambiente naturale fra rocce, giardini e villaggi.

Per la lettura del congedo, ho scelto *La rondine dell'anima*, di Snunit Michal,⁵²¹ un testo per l'infanzia con contenuti profondi espressi in maniera straordinariamente delicati.

Quarto incontro, 17 marzo 2016

L'appuntamento è in un piccolo giardino pubblico sul Sentiero di Gandria. Un balconcino di verde curato che si affaccia sul lago di Lugano. La giornata è splendida. La primavera dà il meglio di sé. Non calda, non fredda. Il cielo è di un azzurro intenso interrotto da rare nuvole. Una leggera brezza increspa le acque e muove lievemente le foglie e i primi fiori. Ogni cosa è illuminata. Mi presento agli studenti con uno *Yukata*, un kimono giapponese di uso domestico, che indosso fra le loro risa e gli sguardi di stupore. In una scatola di legno ho dei biglietti arrotolati che distribuisco. Li invito a leggere a turno la frase contenuta nei foglietti. La lettura avviene nel silenzio. Si ode il vento passare leggero fra foglie e arbusti. Sono componimenti brevi, con richiami alla natura. Chiedo se sappiano di cosa si tratta. Una partecipante indovina. Sono degli *haiku*, una tradizionale forma di poesia giapponese, l'argomento dell'incontro di oggi. Parlo degli *haiku* e della loro tradizione. Evoco anche l'impossibilità per noi di capire appieno la cultura da cui scaturiscono. Come nel mio caso, indossato un kimono non mi trasformo in un giapponese (e faccio sorridere i presenti) così per gli occidentali diventa difficile, se non impossibile, scrivere un *haiku*, intriso di sensibilità buddista e

⁵¹⁴ Madri de Plaza de Mayo, *Il Cuore nella scrittura: Poesie e racconti del Laboratorio delle Madri di Plaza de Mayo*, Milano, Sima, 2003.

⁵¹⁵ Marconi C., a cura di, *La classe 5. A della Scuola Primaria Vallone 3. circolo Pavia presenta Lo Stato cantato: la Costituzione in rima* (S.c), Pavia, 2010.

⁵¹⁶ Perfetti I., a cura di, *Ivan: poesia viva*, (Catalogo mostra Spazio Oberdan Milano, 13 febbraio-15 marzo 2009), Milano, Skira, 2009.

⁵¹⁷ Charles F., Gril P., Maurage C., (a cura di), *Le pied à l'encrier: texyes*, Toulouse, Clap Midi-Pyrénées, 2013

⁵¹⁸ Lorenzoni F., *Una verità, non sicura, però*, Cenci, Casa Laboratorio - Serigrafia Else, 2013.

⁵¹⁹ Schins M.T. *Und wenn ich falle? Vom Mut, traurig zu sein*, München, dtv, 2001.

⁵²⁰ Viscardi E., *Gocce di Cristallo*, (Club Andromeda Perseo del Centro diurno OSC di Bellinzona), Bellinzona: Tipografia Novaprint, 2006.

⁵²¹ Snunit M., *La rondine dell'anima*, Milano, Rizzoli, 1998.

saperi profondi. Quella che propongo dunque non sarà la scrittura degli *haiku*, ma di quelli che chiamo “*quasi-haiku*” per marcare la differenza e la distanza dall’originale. Racconto poi degli *haiku* della loro struttura a 3 versi 17 sillabe, del loro legame con le stagioni e con il silenzio. Ne rileggiamo alcuni per indovinare la stagione a cui fanno riferimento. Parlo della loro presenza nella poesia occidentale, Pound, Ungaretti. Anche Kerouac ne è stato affascinato insieme a molti altri. Pare siano un mezzo molto efficace per “esprimere l’emozione e l’angoscia di chi si accinge a intraprendere un’avventura dell’anima”⁵²². Confesso che, anche se scriveremo dei *quasi-haiku*, posso dare poche indicazioni per la scrittura, proprio per la distanza culturale che mi separa da quella tradizione. Per facilitare il compito propongo di sostituire il conteggio delle sillabe (che fra l’altro in giapponese prevede il conteggio di strutture particolari, definite *more*) e invito a scrivere componimenti di 3 versi di circa 11 parole: il primo verso di 3 parole, il secondo di 5 e il terzo di 3; facendo propria la lezione sui *petite onze* e semplificando l’esecuzione, anche nel caso volessero impiegarlo loro stessi con altri soggetti in futuro. L’invito è a incamminarsi da soli in silenzio, lungo il sentiero. Godere della primavera. Osservare la natura. Stare dentro le proprie percezioni invece che dentro i pensieri, e quando una sensazione merita di essere fermata, cercare di scrivere un *quasi-haiku*, con l’idea di lasciare che si scriva un po’ da sé.

La passeggiata sul sentiero, che corre tutta al fianco del lago, dura circa 45–60 minuti. Calcolando le tante soste possibili per scrivere, ci ritroveremo tutti, al più tardi, due ore dopo al villaggio di Gandria che chiude il sentiero. Dopo poche domande, a turno, si incamminano uno per uno sul sentiero, in silenzio, senza parlare fra loro; regola che rispetteranno, quasi tutti, fino alla fine del percorso.

Per ultimo, riposto il kimono, percorro anche io lo stretto cammino sterrato, osservando il meraviglioso paesaggio del lago e superando qua e là solitari scrittori di *quasi-haiku*.

Ci ritroviamo dapprima in una locanda, per riunirci intorno a un caffè. I volti di chi arriva sono sorridenti, distesi, a volte ancora concentrati. I commenti sono entusiasti. Si loda l’esperienza della scrittura, come la passeggiata immersa nello splendido ambiente. Scendiamo nel porticciolo di Gandria. La brezza si è fatta più sostenuta, in alcuni angoli sibila e si fa pungente sulla pelle. Troviamo un angolo riparato, sotto un portico, ai piedi di una lunga scala di pietra, che dalla strada porta agli ormeggi. Seduti in cerchio sul selciato, leggiamo i componimenti raccolti sulla via. La lettura è accolta con grande attenzione, partecipazione, silenzio e *pathos*. I *quasi-haiku* lasciano trasparire una delicata bellezza. Al termine delle letture, dico che non ho molto da aggiungere per concludere, le loro parole hanno già detto tutto. Li invito a meditare sul senso dell’esperienza, a interrogarsi sul contributo che può offrire alla loro professionalità di operatori sociali e, perché no, alle loro esistenze. Chiedo loro di terminare ancora con un rituale del silenzio. Ad uno si alzeranno per lasciare il cerchio e percorre da soli la lunga scalinata. Si conclude così il quarto incontro.

Nella settimana giungono, nella mia e in tutte le caselle mail dei partecipanti, *quasi-haiku* postati sulla piattaforma comune. Eccone alcuni:

Mi trovo solo,
solo ora ritrovo me stesso,
lontano dal sentiero.

Vasco

Gemme color giallo
su alberi senza alcuna foglia
come pepite d'oro.

Gaia

Profumo d'alloro aleggia
sui riverberi di luce dell'increspar del lago
i pensieri proseguono silenziosi

Claudia E.

Lascia al vento
il suo peso di silenzio:
donerà salvifiche sospensioni.

Ilaria

⁵²² Starace I., *Il grande libro degli haiku*, Roma, Castelveccchi, 2005, p. 7.

Suoni di sassi,
la curiosità mi è amica
aspetto con ansia

Sara

Quinto incontro, 24 marzo 2016

L'incontro inizia con la condivisione delle sensazioni della giornata sul sentiero. Gli interventi sono entusiasti. Molti riportano che qualcosa cambia in meglio nelle relazioni e nella concentrazione, quando si fa "lezione" in un paesaggio del genere". Nascono riflessioni sull'influenza dell'ambiente sulla formazione. Anche gli *haiku* hanno lasciato il segno. I partecipanti sono sorpresi della qualità e dell'intensità dei risultati. Via posta elettronica sono arrivati diversi *haiku*, che hanno dato un tocco di delicatezza alle giornate. Sono arrivate anche i componimenti con le anafore e ne leggiamo alcuni.

Di seguito una selezione:

Dimenticare di ricordare e ricordare di dimenticare.
Ricordo la mano di mio padre che accarezza il viso di mia madre,
e i loro sorrisi complici.
Ricordo le volte che dicevo "mamma pendi Luna?"
Ricordo l'odore dell'Africa,
e i colori vivi, come la terra rossa.
Ricordo la volta che ho stretto a me il mio cane,
e mi è crollato il mondo addosso,
perché sapevo che quella sarebbe stata l'ultima volta,
sapevo che non l'avrei più rivisto,
ricordo di essergli restata accanto fino alla fine,
fino all'ultimo battito del suo cuore.
E poi ricordo lui, che mi ha distrutta.
Ricordo ancora di ricordarmi di non smettere di credere nella vita,
negli attimi che mi hanno fatta sentire viva.
Ricordo gli errori, le gioie e i sorrisi.

Ricordo.
Ricordo il passato.
Ricordo la vita.

Nessuno può negarmi di ricordare,
sappiate però che la vita è fatta anche di ricordi dimenticati.
Ricordi dimenticati per sempre,
rimasti chiusi dentro un cassetto dell'anima,
che non riesco più ad aprire.

Dimenticare il passato è come rinnegare ciò che sono,
ma in certi momenti, dimenticare diventa l'unico modo di andare avanti
e superare il dolore diventato ormai insopportabile.
Scelgo quello che voglio dimenticare,
ma non dimentico come si sogna,
come si vive,
come si ama.
Non fuggo dalla vita, perché la vita sfugge ai mortali.
Forse un giorno la felicità potrà dimenticarsi di me, ma io non mi dimenticherò di lei.

Dimentico.
A volte dimenticare è vantaggioso quanto ricordare.

Gessica

E sia

E sia
del più folle sentire
il più grande successo
questo fremer di versi
in un tempo sospeso.

E sia,
al muto sfumare
di un giorno inerte,
la brama smaniosa
che di vita s'accende.

E sia,
al soccombere tacito
di un sogno sgraziato,
il ridestarsi di un futuro
da sempre avuto in grembo.

E sia allora
la più fiera speranza,
che sia torto o ragione,
a confortare il mio Poi
con un'altra promessa.

Ilaria C.

Ho voluto credere
alle tue parole,
dolci pillole d'amore

Ho voluto credere
nei tuoi sguardi
per sentire le e mozioni

Ho voluto credere
nell'amore
che dolce illusione

Ho voluto credere
in te, ma aimè
pensavi solo a te

Gaia

Continua
silenziosa la foglia
a galleggiar sulla corrente
sospinta dal vento.

Continua
vanitoso il salice

a specchiarsi nell'acqua
spettinato dall' aria.

Continua
laboriosa la gente
a parlar nelle strade
indaffarata di faccende.

Continua
sorniona la gatta
a dormire sull'uscio
scaldato dal sole.

Continua
imprevedibile la vita
a organizzar sorprese
illuminata dall'Alto.

Claudia E.

Sogni d'oro Tommy

Sono le ventuno, fra 30 minuti inizia il turno di lavoro. Karin sistema le ultime cose in cucina, poi si dirige spedita in bagno dove, senza prestare troppa attenzione, si veste e si trucca. Infine, si spruzza un po' di profumo.

È pronta. Da un bacio a Tommy che sta giocando alle macchinine in camera sua, ed esce da casa.

Arrivata al primo incrocio della Kreupelsteeg, saluta le sue colleghe di lavoro e poi entra nel suo acquario. Ore ventuno e ventiquattro minuti. "Bene, ho ancora tempo per fumarmi una sigaretta". Estrae dal suo pacchetto giallo l'ultima sigaretta. "Merda, stasera sono senza!" Accende la sigaretta. Pensa a Tommy. Sono le ventuno e trentadue minuti. Comincia un'altra serata di lavoro.

Karin si sistema i capelli, apre le tende e inizia a battere con il dito indice sul vetro.

Di fronte al suo viso, una marea di persone, guardando prima a destra poi a sinistra. La fissano un attimo, sorridono, poi vanno avanti.

Dopo una decina di minuti Karin vede passare un gruppo di amici ben vestiti. "Questi non posso farmeli scappare, sono pesci grossi" pensa. Inizia, quindi, a cercare un contatto visivo con uno dei tre. Abbocca. L'uomo sembra interessato. Si ferma un attimo di fronte alla vetrina, la guarda dall'alto al basso, dopodiché saluta gli amici ed entra. Sono le ventuno e cinquantatré. Karin chiude le tende.

"Ti do al massimo 60 euro, non un centesimo di più" dice l'uomo con tono molto arrogante. "Sotto gli 80 euro non posso scendere. Se il prezzo non ti va bene cambia compagna!" risponde seccata Karin. Ormai è abituata a questo genere di conversazione. "Va bene, te ne darò 80. Ma se mi deludi giuro che ti carico di botte. Io li ho sudati quegli ottanta euro!!" Ribatte l'uomo con il solito tono.

Terminato il lavoro, l'uomo se ne andò senza nemmeno salutare. Li conosceva bene i tipi come lui. Uomini d'affari che approfittano di essere in trasferta per colmare la monotonia dei rapporti con la moglie.

Karin si sistema i capelli, apre le tende e inizia a battere con il dito indice sul vetro.

Siamo agli inizi del mese di gennaio. La gente sulle strade è poca. Non è periodo di grandi guadagni. Sono le ventidue e trentadue minuti.

Fra poco dovrebbe arrivare Paolo, l'abituale cliente del lunedì sera. Di solito arriva alla mezza. È strano questo suo ritardo. Forse avrà avuto un qualche imprevisto, magari si è trasferito, o più semplicemente ha trovato un'altra con cui passare la serata.

Eccolo che arriva. Solita camicia rossa a righe, il berretto grigio, e un paio di jeans strappati. I due incrociano lo sguardo, un accenno, poi entra. Che freddo! Scusa il ritardo piccola, ho finito adesso il turno al bar” racconta Paolo, mentre si sfrega le mani.

Karin lo conosce da circa sei mesi. Puntualmente, il primo giorno della settimana, lui si presenta. Il loro rapporto è diventato abitudinale, si sentono per messaggio durante la settimana. Paolo è un tipo molto gentile, la rispetta. Finito il rapporto, i due parlano spesso di ciò che hanno fatto durante la settimana. “Bene, ora vado. Ci vediamo lunedì prossimo.”

Karin si sistema i capelli, apre le tende e inizia a battere con il dito indice sul vetro.

Avevano conversato per un bel po’. Karin guarda il cellulare. Sono le ventiquattro.

Rimane in piedi per circa due ore e mezzo, ma nessuno entra più dalla porta. Non è un buon periodo.

Karin esce dalla camera, chiude a chiave e si dirige verso casa. A quell’ora Amsterdam è completamente deserta. Si sentono solamente delle voci in lontananza, sono dei ragazzi fuori da una bar. Incontra una sola persona durante il tragitto fino a casa. Riesce a farsi dare una sigaretta. È un turista, italiano o spagnolo. Ha un accento molto strano, poco famigliare.

Aspira a pieni polmoni. Karin sente il fumo che le scorre dentro. Dopodiché lo vede uscire e dissolversi. Poi entra nel suo appartamento. Tommy a quest’ora della notte sta dormendo. Chissà cosa sta sognando, forse un’altra madre. Una madre migliore.

Rimane un attimo in piedi a fissarlo. È il bambino più bello del mondo. Lo bacia sulla fronte e poi si siede affianco a lui. Non è questa la vita che sognava da piccola.

Mentre fissa la sua piccola creatura le scende una lacrima sul viso. Poi sussurra: “Sogni d’oro Tommy.”

Nicola

Sono testi più complessi dei precedenti. Emergono sentimenti intimi e personali che prendono forma grazie al contenitore dell’anafora. Al di là della qualità estetica, hanno una qualità esistenziale, che si traduce anche nel silenzio commosso o nelle espressioni di approvazione con cui sono accolti durante la lettura. L’ultimo scritto sembra abbandonare l’anafora e il linguaggio poetico, per espandersi nella prosa. L’anafora però è fragilmente presente, affidata al nome della protagonista “Karin”, che s’impone nella sua vulnerabilità, frammentariamente e sommessamente, all’inizio di alcune frasi e nel ritorno dell’immagine “Karin si sistema i capelli”, presentandosi come richiamo al soggetto, testimonianza della propria umanità violata.

Il testo si sposta in direzione prosaica, allenta cioè l’ambito ritmico e fonetico della poesia per enfatizzare la dimensione del racconto. Cosa largamente concessa nel verso contemporaneo e nella tendenza a contaminare gli stili di tutta l’arte di oggi. Nel leggerla mi è apparsa alla mente un’altra poesia prosaica, dove compare similmente il richiamo sottilmente anaforico del nome. Sorprendentemente il tema è simile. Si tratta dei pensieri di Deola di Cesare Pavese, che condivido con tutti.

Deola passa il mattino seduta al caffè
e nessuno la guarda. A quest’ora in città corron tutti
sotto il sole ancor fresco dell’alba. Non cerca nessuno
neanche Deola, ma fuma pacata e respira il mattino.
Fin che è stata in pensione, ha dovuto dormire a quest’ora
per rifarsi le forze: la stuoia sul letto
la sporcavano con le scarpacce soldati e operai,
i clienti che fiaccan la schiena. Ma, sole, è diverso:
si può fare un lavoro più fine, con poca fatica.

Il signore di ieri, svegliandola presto,
l'ha baciata e condotta (mi fermerei, cara,
a Torino con te, se potessi) con sè alla stazione
a augurarli buon viaggio.

È intontita ma fresca stavolta,
e le piace esser libera, Deola, e bere il suo latte
e mangiare brioches. Stamattina è una mezza signora
e, se guarda i passanti, lo fa solo per non annoiarsi.
A quest'ora in pensione si dorme e c'è puzzo di chiuso
– la padrona va a spasso – è da stupide stare lì dentro.
Per girare la sera i locali, ci vuole presenza
e in pensione, a trent'anni, quel po' che ne resta, si è perso.

Deola siede mostrando il profilo a uno specchio
e si guarda nel fresco del vetro. Un po' pallida in faccia:
non è il fumo che stagni. Corruga le ciglia.
Ci vorrebbe la voglia che aveva Mari, per durare
in pensione (perchè, cara donna, gli uomini
vengon qui per cavarsi capricci che non glieli toglie
nè la moglie nè l'innamorata) e Mari lavorava
instancabile, piena di brio e godeva salute.
I passanti davanti al caffè non distraggono Deola
che lavora soltanto la sera, con lente conquiste
nella musica del suo locale. Gettando le occhiate
a un cliente o cercandogli il piede, le piaccion le orchestre
che la fanno parere un'attrice alla scena d'amore
con un giovane ricco. Le basta un cliente
ogni sera e ha da vivere. (Forse il signore di ieri
mi portava davvero con sè). Stare sola, se vuole,
al mattino, e sedere al caffè. Non cercare nessuno.

Pensieri di Deola di Cesare Pavese
(da "Lavorare stanca", Einaudi, 1943)

È toccante veder rivivere, entro generazioni distanti, queste comuni sensibilità umane.

L'incontro prosegue con le presentazioni degli approfondimenti che alcuni partecipanti hanno svolto a casa su diverse esperienze di animazione e scrittura poetica. Ognuno presenta il proprio breve studio e li commentiamo insieme, notando la diversità e le molteplici possibilità educative della scrittura creativa e poetica.

Colpisce molto l'esperienza delle madri di Plaza de Mayo. Gli scritti poetici di quelle donne sono un commovente coro di affetti, un canto collettivo contro la barbarie e di speranza nell'umanità. Anche il racconto del lavoro di Marie Thérèse Schins sul lutto negli adolescenti viene seguito con commozione. Insieme a tutte le altre esperienze, ne esce un quadro multiforme e multicolore, pieno di possibilità, dove leggerezza, allegria e condivisione si intrecciano in modo armonioso con le fatiche del vivere, coi grandi dolori umani, senza entrare in collisione, scorrendo sui binari comuni della scrittura espressiva. Lasciamo per ultima l'esperienza del festival *Le pied à l'encrier*, poiché oggi è anche prevista l'intervista via web a Rose-Marie Souler, animatrice francese dell'associazione *Tia Paula* di Tolosa. Dopo aver preparato alcune domande ci colleghiamo con Rose-Marie.

Rose-Marie presenta le sue attività di scrittura. Parla del suo atelier di calligrafia, disegno e scrittura. Ne presenta i principi pedagogici. Lavora sulla grafia dei caratteri latini, ebraici, arabi, cinesi, tibetani. La regola è cercare un piacere nel posare la mano e il pennino o il pennello sul foglio. Si lavora sul respiro, sul corpo. Il segno si traccia sul foglio nell'inspirazione. Negli atelier le persone coltivano il piacere di incontrarsi e di comunicare. *Tia Paula* si dedica soprattutto a quest'attività, propone un percorso di conoscenza e di lavoro su di sé tramite il disegno del carattere calligrafico. Sono attività diffuse in tutta la Francia. Collabora anche con altre associazioni che

fanno altre attività di scrittura. Esiste un principio comune: la scrittura permette a tutti, a bambini e adulti, di esprimere ciò che è importante nella loro testa e nel loro cuore. Gli atelier sono realizzati anche nel quadro dell'alfabetizzazione e nella formazione professionale dove le persone vogliono seguire dei corsi per migliorare la scrittura. I pubblici delle attività di scrittura sono tantissimi: bambini, adulti, immigrati, giovani in situazione di disagio, ecc.

Rose-Marie parla poi del festival *Le printemps de poètes*, che permette agli allievi di scrivere poesie. Tutte le forme di scrittura sono possibili. Ha visto i giovani implicarsi molto nei progetti. Ha sentito nel periodo di violenze terroristiche in Francia come la scrittura canalizzasse sentimenti speranza e la lotta per la pace. Ci parla poi di *Le pied à l'encrier*, che consente a ogni tipo di popolazione di scrivere e di vedere valorizzati i propri scritti. È molto bella la festa finale, racconta, dove i testi vengono letti in pubblico, sono presenti anche traduttori in lingua dei segni. È un approccio solidale, intergenerazionale. È un approccio federatore di tutti gli atelier e le attività che favoriscono la scrittura.

Domando a Rose-Marie di approfondire quel legame da lei evocato fra scrittura e cultura della pace, legame importante in questi terribili momenti di violenza. Tutte le azioni che fanno, racconta Rose-Marie, anche le più piccole sono portatrici di speranza. A suo parere, di fronte alla violenza non possiamo rispondere con la violenza. Serve un altro approccio. Ognuno si deve impegnare. L'impegno sociale e umanitario consente di riconoscere nell'altro la sua ricchezza e rinvia e consente di riconoscere anche la nostra ricchezza; ricchezze che non abbiamo facilmente occasione di incontrare. Questo – continua Rose-Marie – è il contributo che offrono questi atelier di scrittura: riconoscersi mentre riconosciamo l'altro. Permettono di “osare essere”, di “osare comunicare”. Permettono al lavoro sociale di progredire nell'uguaglianza e nel rispetto della persona che incontriamo. Permettono un cammino in cui ci si può esprimere in maniera positiva, sincera, serena. La vita ci propone momenti oscuri e duri da vivere, ma dentro di noi ci sono delle forze e delle capacità che sono da risvegliare di fronte a questi avvenimenti drammatici. Questi avvenimenti che accadono a livello planetario, come in Francia e in Belgio, fanno toccare con mano la solidarietà che può essere messa in campo. La scritta “Io sono Bruxelles”, prosegue, è un “portatore di senso”, è una scrittura di solidarietà che va al di là delle nostre azioni individuali e personali.

Rose-Marie, rispondendo a una domanda di un partecipante, ci parla della sua storia. È nata in una famiglia di agricoltori, dove le donne era tutte impegnate in azioni umanitarie. Azioni silenziose. Portavano consigli e beni alimentari a persone in difficoltà. Sua madre era molto dinamica e il giorno in cui Rose-Marie ha voluto creare un'associazione per l'aiuto alle donne è stata da lei sostenuta. Fondata nel 2009 *Tia Paula* è nata accompagnando in Asia un gruppo di donne per creare iniziative di lavoro e di microcredito rivolto al mondo femminile; per creare contesti di rispetto e emancipazione della donna tramite il lavoro. In seguito Rose-Marie si è impegnata nella progettazione europea diventando un importante riferimento per molte organizzazioni. Nel corso di queste esperienze, ha scoperto la calligrafia che ha risuonato in lei. Ha capito che il gesto e la respirazione sono essenziali per la comprensione di sé. Da qui ha sviluppato il suo approccio di conoscenza di sé tramite il gesto calligrafico. Ogni atelier è per lei un'occasione di nuovi apprendimenti.

Un partecipante le chiede di approfondire il legame fra respirazione e scrittura. Rose-Marie risponde che si tratta di una delle regole del gioco. Ha lavorato con grandi calligrafi, ci sono strumenti per la calligrafia ma anche dei metodi, ma i metodi e gli strumenti non sono niente se il calligrafo stesso non ha rispetto del suo corpo e del suo gesto. C'è un principio fondamentale alla base di tutte le calligrafie, ed è che tracciamo il segno durante l'espiazione. Perché nell'espiazione lasciamo le tensioni ed è questo rilassamento che si produce anche nella mano che permette una traccia morbida. L'inspirazione è una contrazione, l'espiazione un rilassamento. Principio che ci avvicina allo yoga. La calligrafia permette dunque di centrarci su quello che facciamo per ricevere il gesto che va a tradurre il proprio pensiero.

Rose-Marie ci parla anche dell'esperienza coi bambini dove ogni lettera genera storie e accompagna un apprendimento alla scrittura manuale che si carica di interesse. Rose-Marie risponde poi a una domanda sulle sue esperienze con bambini con disabilità. È un pubblico con cui ama particolarmente lavorare. Ci sono degli ostacoli ma c'è anche molta spontaneità. Pedagogicamente bisogna cogliere l'istante. Non bisogna assolutamente cercare di riprodurre. Nel progetto *Le Pied a l'encrier* lavora con programmi per l'inserimento professionale di giovani con disabilità; con persone con disabilità fisica o con disabilità psichica.

La conversazione finisce ancora con qualche battuta e con le lodi di Rose-Marie verso il progetto europeo Ethap. Molto arricchente perché ha permesso lo scambio e la conoscenza di nuove esperienze, invita a continuare le relazioni e ideare nuovi progetti. L'intervista a Rose-Marie ha preso più del dovuto. Ma l'intensità della comunicazione e l'attenzione dei partecipanti meritavano la deviazione dal previsto.

Concludo l'incontro presentando una bibliografia di testi di scrittura creativa e poetica che possono essere utili per chi volesse proseguire il cammino è trasformare questa esperienza in un strumento di lavoro.

La chiusura del percorso prevede un momento di valutazione dell'atelier. A questo proposito ho preparato diversi strumenti. Divisi in gruppi discutono l'*Inventario per un atelier quasi perfetto* realizzato dal progetto Ethap, cercando insieme di leggere il processo e i vari elementi del nostro atelier. Una valutazione che restituiranno nelle linee essenziali verbalmente in aula e poi sintetizzeranno per iscritto. Ogni partecipante è poi invitato a compilare un semplice scheda di rilevazione (che presento di seguito) tramite un questionario su alcune aree di interesse. Oltre a questo strumento di valutazione più tradizionale, introduco una strumento narrativo. Chiedo loro di lasciare passar del tempo, almeno una settimana dalla conclusione dell'atelier per concentrarsi su quello che rimane alla mente, sui ricordi più nitidi e le cose che ancora risuonano nella memoria per inviarmi un testo che racconti il loro punto di vista sul corso.

Tutte queste operazioni conclusive prendono diverso tempo e ci congediamo quindi un po' di fretta. Una pecca che avverto nel percorso, a cui non è possibile, in quella situazione, porre rimedio.

Gli strumenti di valutazione

Il contesto sperimentale dell'atelier ha richiesto un dispositivo di valutazione in grado di metterne in evidenza il senso e l'efficacia, nonché cogliere gli elementi di forza e quelli critici per una programmazione futura. L'attribuzione di valore a un percorso formativo è sempre cosa molta delicata, spesso trattata con superficialità o piegata alle mode imperanti. Logiche che sovente non si fanno reale carico della crescita degli attori coinvolti, ma agiscono più o meno consapevolmente ossessioni competitive, dominate da visioni iperaziendalistiche.

Tralasciando questa seppur importante questione, e facendo propria una visione di "valutazione riconoscente"⁵²³ che si propone di produrre un discorso in grado di orientare i percorsi di apprendimento attraverso il valore attribuito alle cose, si pone il problema, non secondario, della definizione della "cosa" valutata e della comprensione del punto di vista attraverso cui quella "cosa" viene colta e quindi conseguentemente definita. Tema che non può essere sottovalutato quando ci si trova immersi in un oggetto complesso quale un percorso d'apprendimento.

Come accennato in apertura, il percorso non prevedeva una valutazione scolastica numerica. Una scelta condivisa da tutti gli atelier, per consentire ai partecipanti di sperimentarsi con serenità. Le implicazioni legate all'espressione di sé, alla dimensione emozionale, alla condivisione di sentimenti e vissuti personali motivano questa scelta. Resta però un'attribuzione di valore alla qualità della partecipazione, che si traduce nell'attribuzione della certificazione dell'atelier che può non essere ottenuta. Un evento che nel nostro atelier non si è presentato. Nel caso avvenga, prevede

⁵²³ Si veda, Fontana A., Varchetta G., *La valutazione riconoscente*, Milano: Guerini Associati, 2005.

un dialogo fra docente e partecipante volto ad approfondire evidenti difficoltà nell'apprendimento e si mantiene nella logica riflessiva, formativa, riconoscente.

Il fine ultimo del nostro atelier è certamente quello di ampliare le conoscenze e le competenze dei partecipanti e di consentire agli stessi, singolarmente, di agire professionalmente interpretando quanto appreso nei contesti del lavoro sociale e educativo in cui si trovano o si troveranno a lavorare, facendo interagire quanto appreso nell'atelier con quanto appreso in altri momenti formativi e nell'esperienza.

Un oggetto, come si vede, complesso dotato di elementi in continua relazione dinamica fra loro, che contiene aspetti metabolici in cui il fattore tempo è fondamentale, che incrina logiche di causali, denso di elementi simbolici e la cui valutazione supera evidentemente ogni portata.

Consapevoli di ciò, lo sguardo si sposta sul percorso formativo, sul qui e ora dell'apprendimento. Sui cambiamenti e sui valori in gioco nei momenti, sempre fuggenti, in cui il percorso è agito.

La "cosa" da valutare era, in questo caso, l'esperienza dell'atelier, colta attraverso diverse sfaccettature e lo sguardo è stato quello dei partecipanti, anche se condizionato da ottiche proposte dal docenti attraverso gli strumenti che di seguito presento.

Per valutare l'atelier ho adottato, come anticipato, tre strumenti differenti:

1. *Un questionario tradizionale* che ha sondato singolarmente diversi aspetti dell'esperienza
2. *L'inventario ideato nel corso del progetto Ethap*, che, in questo caso, si è prestato ad una valutazione collettiva dell'atelier articolata in diversi elementi: stile di conduzione, gruppo, prodotto, processo, ecc.
3. *La scrittura dei ricordi dell'atelier a distanza temporale* (almeno una settimana), che ha consentito una valutazione qualitativa più in profondità.

Il questionario

Si tratta di un questionario, strumento molto diffuso per la rilevazione della qualità della formazione, adattato alle esigenze dell'atelier, con due domande chiuse con scala *Likert* a cinque item e quattro domande aperte. È uno strumento che ha il pregio della comparabilità, si presta anche a grandi numeri e consente una fotografia rapida e sintetica. Questi ultimi pregi sono anche fra i suoi difetti. La rapidità di compilazione, in genere, dati anche i tempi a disposizione, è guidata da un'impressione intuitiva, certamente legittima e dotata di una sua validità, ma non è il migliore servizio per la riflessività. Anche la sintesi, obbliga a tralasciare sfumature e complessità. Per cui non sempre riesce a fornire gli elementi sufficienti per orientare la consapevolezza e la programmazione. Raramente è in sé uno strumento anche formativo.

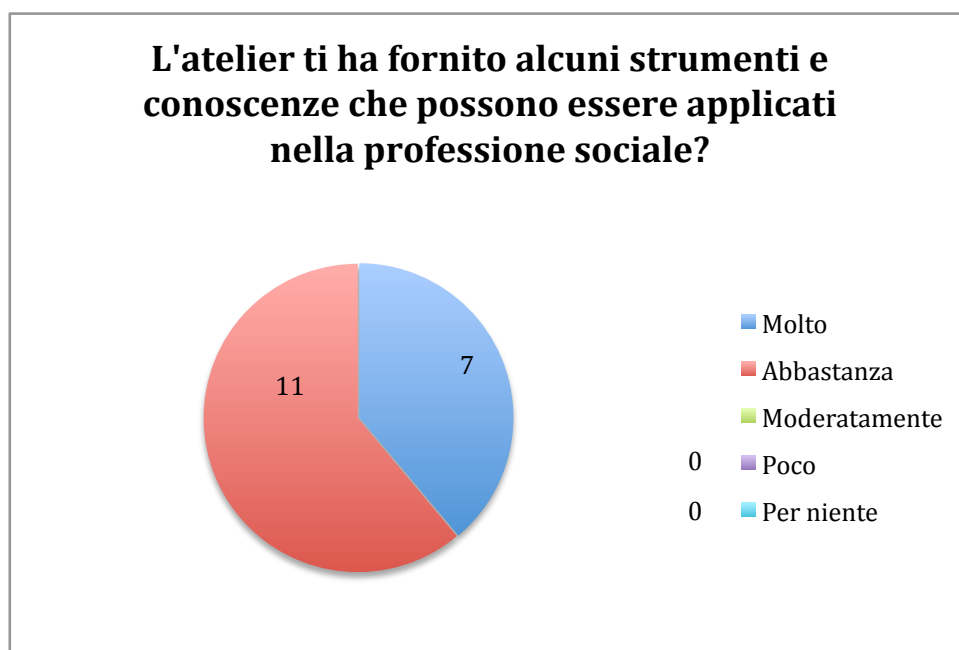
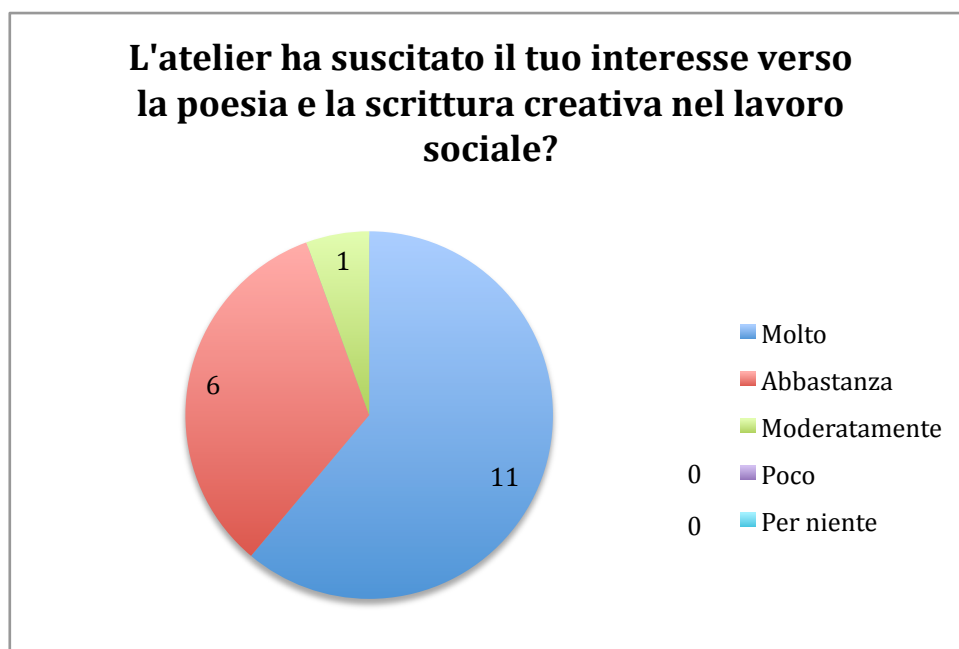
Di seguito le domande del questionario:

1) L'atelier ha suscitato il tuo interesse verso la poesia e la scrittura creativa nel lavoro sociale? (cerchia o barra la scelta)				
<i>Molto</i>	<i>Abbastanza</i>	<i>Moderatamente</i>	<i>Poco</i>	<i>Per niente</i>
2) L'atelier ti ha fornito alcuni strumenti e conoscenze che possono essere applicati nella professione sociale? (cerchia o barra la scelta)				
<i>Molto</i>	<i>Abbastanza</i>	<i>Moderatamente</i>	<i>Poco</i>	<i>Per niente</i>
3a) Elenca uno o più elementi positivi dell'atelier				
3b) Elenca uno o più elementi insoddisfacenti dell'atelier (con eventuali suggerimenti)				

4) Scrivi tre parole che descrivano l'atelier

5) Spazio libero per commenti, segnalazioni, richieste... (compreso retro del foglio)

Questi i risultati delle due domande chiuse:



Risposte che non lasciano dubbi sull'interesse globale verso l'esperienza e sulle aspettative, seppure diversificate, che gli studenti nutrono verso le potenzialità professionali di questa. Colpisce certo quel solitario "moderato" interesse verso l'esperienza (che interroga sempre il docente che non è un funzionario della "soddisfazione della clientela" e dà valore alla singolarità), che sparisce nella seconda domanda. Moderato interesse dunque, ma che riconosce l'applicabilità di quanto appreso nel proprio futuro professionale.

Le risposte alle domande aperte ci danno maggiori indicazioni

3a) Elenca uno o più elementi positivi dell'atelier.

L'uscita a Gandria
Apprendimento nuove tecniche; Conoscere gli altri in modo più approfondito
Potersi esprimere liberamente; Conoscere nuove tecniche; Incontri con persone esterne
esprimere le proprie emozioni; usare la scrittura come terapia (biblioterapia)
creatività; libertà d'espressione
Spazio che ha consentito di avviare percorsi – più che di acquisizione – di scoperta delle proprie capacità: gratificante e motivante; Atmosfera non giudicante e spazio protetto di condivisione, Tempi e spazi per la riflessione finalmente garantiti anche a scuola
Libertà di comunicare tramite gli strumenti appresi in classe nel corso del seminario
Rispetto verso ciò che si scrive e verso gli altri; Condivisione; Ascolto senza giudicare
Si recupera e si sottolinea la dimensione del tempo interiore e il piacere di esprimere le emozioni
Interazione con scambi di opinioni e di vissuti; Scoperta di metodi di lavoro utilizzati in contesti lavorativi
Scoperta di varie tecniche, esercizi poetici con risultati molto efficaci da poter riutilizzare in molteplici contesti, lavorativo e non; Lezione a Gandria è stata piacevolissima
L'attività esterna, al sentiero, molto nutriente; La scoperta di strumenti applicabili con più tipologie d'utenza
Uscita a Gandria; Diversa visione della poesia
Possibilità di raccontarsi; Possibilità di condividere emozioni e pensieri liberamente
Stare in gruppo, conoscersi con un metodo diverso dal solito, lasciar parlare qualche parte di noi che spesso non ascoltiamo neppure
Nuovi metodi per utilizzare la scrittura che posso utilizzare per future attività; Rispetto e condivisione; Assenza di giudizio; Scoperta di libri/autori/poesie
Libertà d'espressione; Assenza di giudizio; Ascolto attivo

3b) Elenca uno o più elementi insoddisfacenti

Siamo stati poco all'aperto
Aule troppo piccole
Poche lezioni a disposizione
Lunghezza degli incontri giornalieri
Sarebbe meglio spostare l'atelier la mattina
Per quanto riguarda la stimolazione della creatività credo che le aule scolastiche siano un limite perché asettiche
Sarebbe stato meglio se ci fosse stato più tempo a disposizione per leggere ciò che scrivevano gli altri, perché cambia tutto se si sente ciò che si scrive piuttosto che leggere
Dopo aver assaporato la lezione all'aperto a Gandria, l'aula Supsi appariva così anonima e insignificante
Essendo il pomeriggio, dopo 4 ore di laboratorio, spesso la stanchezza rende difficile l'attenzione
I partecipanti dovrebbero osare di più
L'ubicazione, un'aula non è idonea a questo tipo di percorso
Lezioni lunghe e corso corto
La durata, sarebbe meglio fare più lezioni ma di due ore

Si tratta di risposte individuali, quindi l'interpretazione deve fare attenzione a non generalizzare troppo nel cogliere le ricorrenze.

Gli aspetti positivi ci dicono del valore attribuito alla libertà espressiva, alla sospensione del giudizio, alla scoperta di metodologie di produzione e creazione.

Le affermazioni sulla giornata all'aperto (Gandria), ci ricordano il valore della formazione "out box".

Gli aspetti negativi ci danno indicazioni per il miglioramento futuro: lo spazio scolastico sentito come angusto (il numero dei partecipanti era certo elevato, per il tipo d'aula attribuita, e le aule in sé asettiche), la lunghezza temporale del singolo incontro che affatica alcuni (dopo anche un mattino di quattro ore di lezione), l'invito a prolungare il numero di incontri dell'atelier.

4) **Scrivi tre parole chiave che descrivano l'atelier**

Questa richiesta ci restituisce l'atmosfera del contesto e le attribuzioni di senso attraverso un elenco di parole che si richiamano semanticamente. Questi i risultati con le ricorrenze dei termini:

libertà 4, creatività 3, espressione 3, piacevole 3, profondo 3, rispetto 3, allegro 2, ascolto 2, emozione 2, ricerca 2, scoperta 2, sensibile 2, rilassante 1, armonioso 1, artistico 1, coinvolgente 1, conoscenza 1, cultura 1, dialogo 1, formativo 1, gratificante 1, innovativo 1, intenso 1, interazione 1, intrigante 1, introspettivo 1, legittimante 1, pensieri 1, poesia 1, risveglio 1, rivelatore 1, significativo 1, spazio 1, stimolante 1, tenacia 1, tranquillità 1, utile 1,

Le ricorrenze ci possono dire molto poco, dato il numero limitato di soggetti e il carattere aperto. Diventa più interessante l'osservazione generale delle isotopie

Troviamo termini che rimandano alla *creazione* e ci parlano di un clima di apertura e di scoperta, ribadendo quando emerso nelle domande aperte.

libertà 4, creatività 3, espressione 3, ricerca 2, scoperta 2, sensibile 2, rilassante 1, armonioso 1, artistico 1, coinvolgente 1, conoscenza 1, cultura 1, formativo 1, innovativo 1, pensieri 1, poesia 1, rivelat, ore 1, significativo 1, spazio 1, stimolante 1, tenacia 1, utile 1.

I termini che rimandano alla *relazione* ci parlano di coinvolgimento e profondità.

libertà 4, profondo 3, rispetto 3, ascolto 2, emozione 2, sensibile 2, rilassante 1, armonioso 1, coinvolgente 1, dialogo 1, gratificante 1, intenso 1, interazione 1, intrigante 1, introspettivo 1, legittimante 1.

I termini che evocano apprendimenti ci parlano del significato attribuito ai *contenuti*.

scoperta 2, artistico 1, coinvolgente 1, conoscenza 1, cultura 1, formativo 1, innovativo 1, poesia 1, significativo 1, stimolante 1, tenacia 1, utile 1, rivelatore 1.

E infine, i termini che rimandano all'*emozione* ci restituiscono un clima intenso e gradevole.

piacevole 3, allegro 2, ascolto 2, emozione 2, sensibile 2, rilassante 1, armonioso 1, coinvolgente 1, gratificante 1, intenso 1, intrigante 1, introspettivo 1, legittimante 1, risveglio 1, significativo 1, stimolante 1, tranquillità 1,

5) **Spazio libero**

Le note inserite liberamente ci parlano dello spazio e della motivazione legata all'attività all'aperto e di nuovo invitano al prolungamento degli incontri.

Andava bene così, in particolare l'uscita.
Avere più lezioni a disposizione; visitare degli atelier di scrittura
L'atelier meriterebbe uno spazio più adeguato; magari anche più uscite o uno spazio all'esterno.
L'attività a Gandria mi è piaciuta molto
Più lezioni all'aperto se il sole c'è.
Secondo me andrebbero svolte all'aperto queste lezioni

Dà da pensare il tema della lezione all'aperto e comunque fuori dall'aula formativa, alla ricerca di un luogo "più adeguato". *Uscendo dalla scuola...* possiamo certo incontrare:

il mare vagabondo
 con le sue conchiglie
 le isole profumate
 e poi i bei naufragi
 e i salmoni affumicati.

come recita Jacques Prèvert nella poesia che porta quel titolo. Ma forse, sarebbe cosa bella e giusta, e non certo utopica, trovare anche negli spazi della formazione qualche luogo “adeguato” alla poesia.

L'inventario per un atelier quasi perfetto

Il secondo strumento impiegato nella valutazione è basato sul documento creato nel progetto Ethap per progettare e valutare esperienze di animazione alla poesia (e non solo), dal titolo:

*INVENTARIO per realizzare un atelier poetico quasi perfetto: Suggestioni per aspiranti e ispirati animatori*⁵²⁴.

L'*inventario* è uno strumento di valutazione dalla forte caratteristica formativa. Esso consente di smontare gli aspetti dell'atelier e ne mostra ai partecipanti la composizione rivelando quindi aspetti che non appaiono ma che ne costituiscono lo scheletro e il senso pedagogico. Gli studenti entrano così in una sorta di stanza dei bottoni, assumo lo sguardo della sala di regia, per cogliere, oltre la propria singola esperienza, elementi più ampi di processo, di relazione, di stile pedagogico, nella condivisione con i propri compagni.

L'*inventario* ha la forma di una lunga lista di domande, che servono per soffermarsi e generare consapevolezza sui diversi aspetti implicati nell'atelier. Non si tratta di indicazioni da seguire alla lettera, abbiamo infatti cercato di evitare le tendenze normative o procedurali che rischiano di mortificare la complessità dell'esperienza e la creatività dei conduttori. Recita la premessa del documento:

La funzione dell'inventario è quella di orientare gli animatori degli atelier poetici, sia nella fase di progettazione sia nella fase di bilancio. Nella forma in cui si presenta, è pensato per un'autoanalisi a posteriori da parte del formatore; declinato al futuro, si presta invece a supportare l'ideazione; messo in terza persona, può fungere da base per una valutazione da parte dei partecipanti degli atelier.

Si è cercato di fare un elenco il più possibile ricco degli aspetti di valore, senza gerarchia. Questo non implica che tutti i punti debbano essere presenti per realizzare un atelier di successo. L'elenco può essere ulteriormente allungato.

La scelta di proporre domande aperte mira a favorire la forma riflessiva e autovalutativa, sia individuale che collettiva. Le domande possono essere ampliate, approfondite, tralasciate, continuate.

L'inventario è il frutto di un percorso di scambio condiviso, realizzato dal collettivo di esperti animatori di atelier poetici e di scrittura creativa provenienti da diversi paesi europei, all'interno del progetto Ethap – *Educating Teaching Healing with Autobiographical Poetry*.

Le domande sono state suddivise in capitoli, ottenuti raggruppando i contenuti emersi dal confronto delle liste elaborate nelle discussioni dei gruppi. Di seguito i capitoli con estratti esempi di alcune domande:

Atteggiamento del formatore

ho curato la qualità della mia presenza durante l'incontro? Ero davvero lì?
 ho prestato attenzione al mio modo di esprimermi e al tono della mia voce?
 ho saputo praticare un ascolto attivo?

Formazione del gruppo

⁵²⁴ Progetto Ethap, *INVENTARIO per realizzare un atelier poetico quasi perfetto: Suggestioni per aspiranti e ispirati animatori*, (Documento pedagogico), 2015.

sono state create le condizioni affinché i partecipanti si sentissero liberi di aderire ai contenuti dell'atelier o di trovare delle alternative, negoziandole?

il numero dei partecipanti era adeguato ai contenuti proposti e al contesto?

il contesto ha consentito che ci fosse scambio fra i partecipanti?

Risorse: tempi, materiali, spazi

ho allestito lo spazio prima dell'arrivo dei partecipanti?

il luogo era accogliente?

la disposizione dello spazio favoriva lo scambio? (ad es. ci si poteva vedere tutti)

Rapporto con il territorio

sono stati invitati ospiti esterni?

quanto prodotto nell'atelier è stato valorizzato nei confronti di persone terze?

l'atelier ha permesso di entrare in contatto con i luoghi in cui si è svolto, l'edificio, la città? (la loro storia, la loro atmosfera, la loro cultura...)

Qualità del processo

le persone hanno avuto modo di sentirsi coinvolte?

le informazioni che consentono un'adesione informata e libera sono state fornite per tempo?

vi è stata condivisione del senso ed esplicitazione?

Qualità del prodotto

Il prodotto...

... "funziona"?

... dà emozione?

... ha un valore anche per terzi, che non hanno partecipato alla sua creazione?

Cambiamenti

I cambiamenti sono metabolici, hanno bisogno di tempo, ma possono essere intravisti alcuni segnali precoci (nell'animatore e nei partecipanti).

Nel corso dell'atelier ho visto (o sentito)...

trasformazioni dello sguardo?

cambiamenti nella percezione di quello che si fa abitualmente?

influenze fra le attività?

Il documento con le domande è stato distribuito agli studenti suddivisi in quattro gruppi che ne hanno discusso gli elementi soffermandosi su quelli ritenuti più significativi, per farne poi una restituzione scritta a cura di un portavoce. Di seguito gli estratti dei passi più rappresentativi degli scritti collettivi degli studenti:

Atteggiamento del formatore

Ha saputo appassionare tutti, anche quelli che di poesia non ne sapevano molto,

Ci è parso evidente che la poesia è la letteratura sia per lui una passione che va oltre tenere un corso in sé. Il quarto d'ora di lettura finale, ha fatto sì che si creasse un momento più intimo e rilassante, è stato un po' come tornare bambini quando ci venivano raccontate le favole, permettendoci di averne un attimo, autorizzato, di evadere con la fantasia.

La preparazione sull'argomento, il suo interesse, ha influito molto sull'andamento del programma.

La preparazione dell'aula prima del nostro arrivo, con sedie disposte in cerchio, ci ha fatto sicuramente sentire attesi e sempre ben accolti.

Il relatore ci ha dato la possibilità di scegliere se rimanere fino alla fine della lezione per poter ascoltare un piccolo brano

...sono state create le condizioni affinché i partecipanti si sentissero liberi di aderire ai contenuti

Formazione del gruppo

Eravamo un piccolo gruppo, e questo ha permesso ad ogni partecipante di potersi esprimere liberamente, senza timore.

La formazione delle sedie, a cerchio, ci ha permesso di guardarci tutti negli occhi e di poterci confrontare e scambiare piccoli componimenti o idee, creando così un'atmosfera non giudicante e rilassata ... è una forma che porta fluidità nella comunicazione e mette tutti allo stesso livello

Il gruppo ha potuto condividere i risultati dei lavori fatti, grazie anche ad una assenza di giudizio per la quale ci si è potuti far trasportare dalla personale vena poetica, facendo scoprire parti più introspettive della propria persona.

L'atmosfera del gruppo era molto positiva e con il passare degli incontri, conoscendoci sempre di più, si è formato un gruppo affiatato

Lo scambio tra i partecipanti ha permesso il rispetto e l'ascolto reciproco, siccome l'atmosfera non era giudicante, quindi ha permesso e favorito il coinvolgimento di tutti.

... le varie diversità del gruppo alla fine si sono rilevate delle risorse

Risorse, tempi, materiali, spazi

Complessivamente la valutazione per questo punto è positiva, anche se l'aula rimane sempre un'aula, è stato simpatico sistemarci in cerchio con le sedie.

Il luogo diveniva accogliente proprio per questa piccola attenzione, era silenzioso e tranquillo, anche se alla fine era una misera aula decisamente poco stimolante e spoglia.

Il setting è stato curato bene, allestendo lo spazio a noi dedicato prima del nostro arrivo.

Strumenti e attività molto inerenti al curriculum di studio

È stato molto bello poter fare lezione all'aperto,

La parola e la scrittura era la principale risorsa del gruppo.

Il luogo, le aule erano d'impedimento all'immaginazione e all'ispirazione degli scritti, in più le pause erano poche

Rapporto con il territorio

I collegamenti su Skype che ci sono stati con Amsterdam e Tolosa sono risultati al gruppo molto interessanti, è stato come un aprire un link e assaporare spezzoni di vite ed esperienze che parallelamente alla nostra creano e sperimentano creatività.

L'uscita a Gandria è stato un momento intenso e introspettivo,

Gli interventi da parte di ospiti esterni (letterari e in "video-conferenza"), sono stati molto graditi e ci hanno aperto gli occhi su quanto sia possibile interagire con terzi tramite la letteratura. Le ricerche svolte dai compagni, sono state un piacevole ed interessante momento condiviso che ci ha permesso di metterci in gioco.

Secondo noi, un po' mancato un legame con il nostro territorio, la sua storia,

Qualità del processo

Tutte le persone, dal mio punto di vista, si sono sentite coinvolte, c'è stata una grande condivisione, e confronto.

Il formatore... ha saputo rispettare i momenti di silenzio e a valorizzarli, non vedendoli come qualcosa di imbarazzante

Ha saputo darci la libertà di esporci o di rimanere in disparte, rispettando la volontà di ognuno

Sono state attivate le potenzialità poetiche aprendo possibilità nuove di espressione e di interessi

È stato rispettato il silenzio

Tramite le attività proposte, si sono create le condizioni affinché ognuno di noi potesse estrarre tutte quelle risorse necessarie per apprendere e, allo stesso tempo, auto-osservarsi. Grazie alla valorizzazione di risorse individuali e delle abilità specifiche, abbiamo avuto la possibilità di conoscerci meglio e di sentirci coinvolti in modo attivo.

Gli incontri hanno permesso, a chi più a chi meno, di trovare una propria/nuova forma espressiva

Un laboratorio di poesia non potrà mai essere perfetto, in quanto i punti da seguire sono molti, e molto spesso è impossibile seguirli tutti.

Ognuno ha trovato la propria forma espressiva adeguata, grazie anche alla possibilità di avere i propri spazi individuali

... c'è stato rispetto reciproco anche nei momenti di silenzio e questo ha anche favorito un progresso personale e interiore.

ad ogni lezione c'è stato uno stupore personale, in cui è stato condiviso l'immaginario

Qualità del prodotto

È difficile valutare la qualità del prodotto perché di valore personale per ognuno di noi.

Il prodotto ha sicuramente funzionato, ci ha emozionato e ci ha fatto riscoprire dei lati di noi che non sapevamo neanche l'esistenza.

Parlando con i compagni è emerso lo stupore riguardo a ciò che abbiamo prodotto, nessuno pensava di essere così poetico, di riuscire a comporre qualcosa di bello

Gli scritti emozionavano sempre in maniera diversa e davano un valore aggiunto perché erano impensati prima, dato che in questi momenti danno la possibilità di essere riconosciuti come qualcosa di bello

Cambiamenti

Nel corso dell'atelier, si è percepito un grande entusiasmo, sempre crescente, un'energia positiva, mai pesante.

Inizialmente c'era un po' di timore nell'espone le proprie creazioni, ma poi c'è stato un cambiamento nel gruppo, creando una coesione e un'appartenenza, che ci ha lasciato il desiderio di condividere, di ascoltare e di rispettare sempre l'altro.

C'è sicuramente una grande voglia... di voler approfondire l'argomento, e di mantenere comunque un contatto con la poesia.

Da questo atelier siamo usciti tutti un po' cambiati, sicuramente abbiamo appreso delle cose interessanti e scoperto dei nuovi esercizi / giochi. Il più grande cambiamento però penso che è avvenuto all'interno di tutti noi, nel modo di pensare, ma anche di porci, come pure il nostro approccio alla poesia e alla scrittura non sarà più lo stesso di prima.

Ha lasciato qualcosa di nuovo e di diverso in noi; emozioni, così come nozioni culturali legate alla letteratura, stesura di poesie (di ampio genere), ed idee che potremo realmente proporre un domani quando saremo professionisti.

Il cambiamento è stato nello sguardo e nella percezione di quello che facciamo abitualmente. È nato l'entusiasmo e la voglia di raccontare o raccontarci le nostre emozioni, senza assolutamente forzature.

Molti apprendimenti pedagogici avvengono per osmosi, per imitazione – spesso inconsapevole – di un modello cui si aderisce. Dagli estratti si percepisce, a mio parere, come i partecipanti si siano addentrati nelle pieghe dell'esperienza, acquisendo consapevolezza degli aspetti pedagogici che guidano le proposte. Non scordiamo che i testi sono frutto di una discussione collettiva. Gli studenti hanno così avuto modo di confrontarsi e dividerne i molteplici aspetti.

Nei testi appare un processo di presa di coscienza del “perché” le cose hanno funzionato in certo modo. Quella che era un'adesione sulla base di una esperienza percepita come piacevole e significativa, acquisisce riflessività, profondità, comprensione del processo.

Certamente integra efficacemente lo strumento precedente: il questionario. Quello è uno strumento di derivazione aziendale, appartenete alle metodologie della “*Customer satisfaction*”, entrato nell'uso corrente anche nel mondo pedagogico. Fra i tanti pregi, quali ad esempio quelli della trasparenza, della comparazione e della rapidità d'impiego, il questionario non ha quello di entrare negli aspetti complessi del processo esperienziale. Sovente resta a un aspetto superficiale e frettoloso di gradimento, a un “mi piace, non mi piace”, “son d'accordo, non son d'accordo” con qualche gradazione intermedia. Lo strumento messo a punto con l'*Inventario*, certamente perfettibile, integra i limiti del questionario e offre un'analisi per cogliere la complessità dell'esperienza e trasformare la valutazione in un momento di formazione.

Il valore delle reminescenze

Per approfondire altri aspetti e sperimentare nuove strade per l'analisi dell'esperienza ho introdotto uno strumento ad approccio marcatamente narrativo.

Volutamente è stato chiesto di lasciare passare del tempo, di far lavorare i metabolismi della memoria, di scrivere dopo non meno di una settimana dall'ultimo incontro una riflessione che partisse dai ricordi rimasti in maniera più marcata nella mente. Consapevoli che non è solo nella coscienza che si muove il processo di consolidamento dell'apprendimento, possiamo ritenere che ciò che emerge nella memoria a distanza di tempo sia segni di un investimento avvenuto, di segno emotivo, cognitivo o simbolico, apici di movimenti di assestamento e consolidamento degli apprendimenti, che a sua volta l'attività di scrittura del ricordo consente di alimentare. Diventa interessante anche mettere a confronto quanto colto con il questionario con quanto riportato nei racconti.

Nel giro di un mese mi giungono tutti gli scritti. Sono stili diversi. In tutti però si sente una maggiore presenza riflessiva rispetto al questionario.

I contenuti confermano le interpretazioni emerse dalla lettura dei due strumenti precedenti. A parte le sensazioni, che ritornano delle atmosfere viste in precedenza (scoperta, rispetto, libertà, interiorità) diventa interessante raccogliere i ricordi e i significati ad essi legati. Gli scritti, visto il tempo a disposizione e la tranquillità per redigerli, appaiono – rispetto alle domande aperte del questionario – più meditati, più riflessivi. Questi racconti, permettono di scavare maggiormente nell'esperienza e danno informazioni preziosissime per il docente e al tempo stesso consolidano il processo formativo nel discente.

Compaiono ad esempio i timori rispetto all'esperienza e il cambiamento di questi.

Ecco le preoccupazioni di Vanessa e Giuseppe:

Vanessa: Il primo giorno di corso mi è rimasto impresso, anche se è passato più di un mese. Mi sono presentata insieme alle mie paure e ai miei dubbi. Il mio timore più grande era quello di dover esternare ciò che sentivo dentro, ciò che ero, per forza, anche quando magari non ne avevo voglia o non ne sentivo il bisogno.

Giuseppe: Ricordo lo scetticismo iniziale, mi domandavo che cosa mai si sarebbe potuto imparare, a livello di animazione, dalla scrittura.

Entrambi confermano la scelta dell'attività di avvio, con del disegno del nome.

Vanessa: Vedere gessetti colorati e cartoncini in bella mostra sul banco, mi ha molto rassicurata e rincuorata. Scrivere il mio nome, esprimendo la mia creatività, raccontare ciò che sono in un modo nuovo, senza parole profonde, né esternazioni inutili, mi ha permesso di lasciarmi andare e di mollare il freno che tenevo premuto sulle mie emozioni.

Giuseppe: Già la prima lezione sono stato subito smentito nei miei dubbi. L'esercitazione dello scrivere–disegnare il proprio nome ha portato con sé dei significati che a primo impatto non sono stati così evidenti. Mettersi fuori in terrazza, in un bel pomeriggio soleggiato, tornare ad impugnare dei pastelli e sbizzarrirsi con i giochi di forme e colori è stato parecchio divertente, ha dato proprio animo alla situazione. Per di più l'idea di interpretare il nome di un compagno in base a come l'aveva disegnato e colorato ha dato degli ottimi feedback sia a me sia alla compagna Claudia che si era prestata alla mia interpretazione.

Anche Vasco e Martina ricordano i loro timori, che si allentano di fronte alla concreta esperienza.

Vasco: Dopo aver scoperto che avrei frequentato il seminario non ero molto contento e dentro di me protestavo. Credo che questi sentimenti oppositivi derivassero principalmente dalla seconda parola che ho proposto per definire questo corso, ovvero sconosciuto. Penso che il seminario di scrittura creativa, non conoscendolo, m'ispirasse meno degli altri proposti, dei quali più facilmente ero riuscito a farmi un'idea. Già dalle prime lezioni però, e qui entra in gioco la terza parola, sono rimasto sorpreso. Come ci è stato presentato il seminario ha catturato il mio interesse.

Marina: Inizialmente sono partita un po' prevenuta su questo corso, in quanto non mi ritengo una persona molto creativa e fare un atelier sulla scrittura creativa mi spaventava parecchio. Durante queste cinque lezioni però mi sono ricreduta, ho capito che non serve essere degli artisti con chissà che doti per poterci esprimere attraverso la scrittura,

Il primo giorno di corso, caratterizzato dall'attività di disegno, è per tutti attraversato da curiosità e ansia è presente in moltissimi testi. Elemento che ci ricorda l'importanza di curare i dettagli dell'incontro, momento in cui si gioca molto per la costruzione della relazione pedagogica.

Gessica: Il primo lavoro che abbiamo fatto è stato quello di scrivere il nostro nome e lasciarci andare nel decorarlo, senza troppi pensieri. Quello che ne è uscito è stato straordinario, perché ogni lettera conteneva una parte della mia vita. Il mio nome mi rappresenta.

Joana: Esco in terrazza, ho in mano un foglio colorato e un compito: scrivere il mio nome con i pastelli. Mi siedo insieme ai miei compagni e inizio a colorare. In quell'istante torno bambina perché in quel foglio non esistono regole, posso disegnare un albero blu e un sole rosso.

Vanessa: Mi ricordo la sensazione di sentire le mie mani scorrere veloci sul foglio, di scavare dolcemente dentro di me, di trovare ciò che sono e di esprimerlo su di un foglio. Quel momento per me è stato magico, un momento tutto per me.

Nicola: Il percorso è iniziato da noi stessi: dal nostro nome. Nonostante tutti fossero molto sorpresi dalla prima consegna, scrivere il proprio nome con i pastelli su dei fogli colorati, i risultati sono stati sorprendenti! Quella che inizialmente poteva sembrare un'attività banale e infantile si è trasformata in un divertente e rilassante viaggio dentro di noi.

Sara G.: Materiale: gessetti colorati, cartoncini colorati, fantasia, creatività. Consegna: usarli per scrivere il proprio nome. Cominciammo così il nostro breve percorso di scrittura creativa, con il nostro nome. L'ambiente divenne subito giocoso, allegro e qualcuno aveva gli occhi illuminati per aver visto la scatola con i colori. Chi aveva il mal di testa si rilassò; gli passò senza nemmeno dover prendere un antidolorifico.

Diana: il momento in cui abbiamo dovuto scrivere il nostro nome con i gessetti. È stato un momento per me molto rilassante, quasi meditativo, dove i pensieri sono fuggiti via, insieme al mal di testa che mi affliggeva, lasciando una leggerezza mentale che non provavo da parecchio.

Gaia: La prima esperienza che porto come ricordo è il disegno del mio nome, lasciarsi andare con la musica è stato bellissimo la mano passava con naturalezza sul foglio, ma la cosa che più mi ha sorpresa è stata l'interpretazione del mio disegno da parte di Diana. Mi ha davvero colpito.

Claudia V.: Quando ci ha dato il compito di scrivere il nostro nome con i pastelli, inizialmente non avevo idee e mi sembrava qualcosa di banale. Alla fine si è rivelata un'esperienza molto divertente! Mi è quasi sembrato di tornar bambina. Anche se, a dir la verità, non ho mai abbandonato il mio piacere nel disegnare.

I testi ci parlano della piacevole regressione in atto, di serenità e fiducia che costruiscono un fondo sui cui poggiare gli apprendimenti. L'altro grande protagonista dei ricordi è l'universo di sensazioni che ha accompagnato il cammino sul sentiero di Gandria: la giornata all'aperto, gli *haiku*, la concentrazione, il *kimono*.

Gessica: quello che mi ha emozionato moltissimo è stata l'uscita fatta al sentiero di Gandria, è stato bellissimo vedere il professore farci assaporare un po' della cultura giapponese, con i suoi *haiku* e il suo modo di vestirsi. Durante il percorso del sentiero, in cui non potevo parlare con i miei compagni è stato fantastico assaporare il silenzio e sentire i rumori della natura, i rumori della vita, il sole.

Giuseppe: Infine, ma personalmente il ricordo più sereno e più importante di questa esperienza viene dall'attività al sentiero di Gandria. [...] L'armonia di quel posto, la meditazione, il camminare coi propri pensieri e qui e là buttare giù su un foglio i "quasi haiku", prendere il caffè in terrazza e condividere ciò che si era scritto tutti insieme al porticciolo, è stato semplicemente fantastico.

Joana: Ricorderò il sentiero di Gandria e il suo silenzio, così difficile da mantenere per una persona come me. [...] Mi sono presa un momento per ascoltare ciò che mi circondava, il rumore dell'acqua, il cinguettio degli uccelli, i miei passi.

Vanessa: Un'ultima cosa che mi ha lasciato un piacevole ricordo, è l'uscita che abbiamo fatto sul sentiero di Gandria. Il paesaggio, il sole, l'entusiasmo del nostro professore, così contagioso, mi ha permesso di godere delle bellezze e della pace di questo posto, passando un pomeriggio all'insegna della poesia.

Nicola: Tornando alla strada che stavamo percorrendo, il nostro gruppo ha fatto una breve sosta, un pomeriggio, in Giappone, più precisamente a Gandria, paesino in riva al lago poco distante da Tokio. In questa magnifica località, sotto un sole primaverile, [...] ci ha consegnato dei doni: gli Haiku. Dopodiché abbiamo avuto un'ora per entrare in contatto con la natura e scrivere alcuni versi.

Jason: Abbiamo inoltre avuto l'occasione di sperimentare all'aperto alcune forme di poesia, potendoci così immergere a pieno nel silenzio e nella natura. Si è trattato di un momento che difficilmente si sperimenta nella vita di tutti i giorni. A me personalmente non è mai capitato di fermarmi ed osservare ciò che mi circonda, cercando di descriverlo con parole rappresentative. Questo momento mi ha inoltre permesso di conoscere, se pur in piccolissima parte, un aspetto della cultura giapponese che non conoscevo, cioè la realtà degli Haiku. Questo momento passato a Gandria mi ha veramente colpito per la sua profondità e mi lascerà senza dubbio uno splendido ricordo dell'atelier.

Sara G.: Quando i raggi del sole sfioravano il suolo, quando sentivo i miei passi sui sassolini e quando con me portavo il mio zaino con i miei pensieri ho sentito una grande pace. Per una parte del pomeriggio il resto dei problemi era sparito e io ero dentro il sentiero di Gandria, pensando agli odori, ai colori e al vento che passava in quel luogo. Nel frattempo contavo le parole per i miei quasi Haiku, che sembravano arrivare uno dopo l'altro senza troppa fatica, stimolata dall'ambiente che mi circondava.

Diana: L'uscita a Gandria è stata l'esperienza che mi ha segnato maggiormente, in quanto quella passeggiata meditativa alla ricerca di elementi per formare i quasi haiku, è stata rivelatrice di tante piccole meraviglie. Un fiore che sta per sbocciare, il passaggio di una piccola farfalla blu, un riflesso di luce sul lago, un sorriso di un passante, il ronzio di un'ape, sono tutti attimi, che se saputi osservare con la giusta attenzione, si dilatano nel tempo fino ad arrivare nitidi al mio presente con la medesima forza vitale.

Martina: Una cosa che mi è piaciuta molto di questo seminario è stata la gita a Gandria, premetto che non ci ero mai stata, ma il paesaggio incantevole e la consegna di non parlare, ma solo camminare a osservare mi ha fatto travolgere in pieno dalla bellezza di questi luoghi e della sua natura.

Gaia: Ma la lezione che davvero mi ha aperto il cuore è stata quella svolta sul sentiero di Gandria. Una giornata bellissima con una vista mozzafiato che ci ha permesso durante una camminata silenziosa di far nascere sui nostri pezzi di foglio dei "quasi Haiku", così come abbiamo deciso di definirli, piccoli componimenti poetici di tre versi composti da tre, cinque e ancora tre parole. Abbiamo poi potuto leggerli tutti assieme in un secondo momento. Ed è impressionante come ognuno di noi dentro in realtà porti un piccolo poeta nel cuore.

Vasco: La passeggiata di Gandria la ricordo come il momento più significativo del seminario, un momento dove poter approfittare del bel tempo, in buona compagnia, ma comunque guidando la nostra mente, oltre ai nostri passi, in un percorso che ricordo con piacere.

Claudia: Il ricordo più bello, però, di questi incontri è stato il giorno che siamo andati a Gandria. Siamo stati fortunati perché faceva caldo e il sole splendeva. A me piace molto camminare e scoprire posti nuovi. È stata una bella occasione anche per fare qualcosa di diverso dal solito. Trascorrete troppo tempo a scuola, nelle stesse aule, al chiuso, mi è difficile. La possibilità di andare a godere di una bella giornata all'aria aperta con i miei compagni è stato un bel momento per tutti quanti.

Nelle riflessioni, che confermano e approfondiscono quanto emerso nei precedenti strumenti di valutazione, compare un'esperienza, di cui viene colta l'importanza, che diventa spazio di consapevolezza e apprendimento: il silenzio⁵²⁵.

Eccolo ben rappresentato negli alterni vissuti di Monica:

Monica: Ricordo bene le sensazioni che provai durante la passeggiata a Gandria, quel giorno non avevo voglia di rimanere sola con i miei pensieri e speravo quindi di poter fare come ogni volta che sento di dovermi distrarre, speravo di poter passare del tempo con i miei compagni a parlare di argomenti futili per poter fuggire. La consegna, invece, prevedeva che il percorso venisse fatto in silenzio, iniziai ad incamminarmi, cercando di appropriarmi di qualsiasi cosa mi passasse davanti agli occhi e di immergermi nel paesaggio per annullarmi in esso. Per un lasso di tempo incalcolabile camminai come una macchina, come il vento, come per inerzia. Mi passò davanti agli occhi una piccola farfalla viola e provai invidia, per la grazia con cui sbatteva le ali, per la facilità con cui lo faceva. Poi si posò su un sasso per riposare e lì mi sembrò di poterla capire, aveva bisogno di respirare almeno tanto quanto ne avevo bisogno io. Proseguì il percorso lungo una scalinata in salita, quando arrivai in cima, riuscii a sentire la fatica. Mi sono fermata a guardare il lago, ad ispirare, poi, alzando gli occhi, mi sono accorta che la nuvola che mi faceva ombra fino a qualche momento prima adesso era ormai lontana "ti affido le mie preoccupazioni, per favore, portale via", ho pensato. Poter credere che ciò fosse possibile, per quanto folle o ingenuo, mi ha fatto del bene. Proseguì, sentendo un peso in meno. Quella giornata, che tanto avevo temuto, si è rivelata essere un trampolino di lancio; avevo iniziato a camminare, ad andare avanti, perché ero io a volere che così fosse.

Questo lungo estratto, denso di immagini e simboli, ci mostra quanto si muova nell'animo del soggetto che ci troviamo di fronte in formazione, e come questi turbamenti si intreccino con gli accadimenti pedagogici; possono essere soffocati oppure ricevere respiro, prendere fiato e farsi ossigeno di cambiamento grazie anche a una esperienza di silenzio che prende senso.

Consapevolezza del silenzio che appare anche in altri momenti del percorso.

Giuseppe: in quei pochi secondi di silenzio tra un'esposizione e l'altra si percepiva un significato profondo di quello che la persona aveva esposto.

Joana: Mi sono sentita accolta, rispettata: come se il professore e i miei compagni, fossero riusciti a far rifiorire il mondo della poesia dentro me in punta di piedi, in silenzio, a piccole dosi [...] Uno degli

⁵²⁵ Il tema del silenzio è ormai oggetto di approfonditi studi in chiave pedagogica, si vedano a questo proposito le pubblicazioni e le pratiche proposte dall'Accademia del Silenzio, all'Url, <http://www.lua.it/accademiasilenzio>.

insegnamenti importanti che mi ha trasmesso quest'esperienza è proprio il rispetto dell'altro, dei suoi tempi, dei suoi silenzi. [...]

Sara: Grazie a questo corso ho trovato un' altra Sara, ho trovato la mia poetessa preferita: la mia mente, a volte così confusa come ad un concerto, invece a volte così silenziosa da farne invidia al rumore.

Gessica: Durante il percorso del sentiero, in cui non potevo parlare con i miei compagni è stato fantastico assaporare il silenzio e sentire i rumori della natura, i rumori della vita, il sole.

In sintonia con ciò, emerge la consapevolezza dell'importanza di un clima di condivisione, di sospensione del giudizio, di naturalezza. Valore percepito e non solo teorizzato.

Joana: Ciò che non dimenticherò è la serenità che provavo immediatamente appena entravo nell'aula per cominciare la lezione e il senso di pace che mi accompagnava fino a casa una volta finita. [...] Ricorderò quanto mi sono sentita capita dalle frasi semplici ma mai banali, scritte dai miei compagni: gli stessi che non ho mai sentito vicino come durante le ore di questo seminario. [...] In questo seminario mi è stato dato il permesso di rimanere fedele alle mie sensazioni, alle mie emozioni: niente forzature, niente ingressi irruenti o porte spalancate ma leggere carezze, piacevoli, famigliari.

Vanessa: Mi sono stupita del piacere che ho tratto nell'ascoltare gli altri raccontare le proprie poesie, sentire la loro voce e sentire la mia, timida, condividere le mie creazioni.

Diana: La condivisione che c'è stata alla fine di ogni lavoro, è come se fosse servita a sprigionare energie fino ad allora intrappolate, perché non conoscevano la strada per uscire.

Sara: Non dovevo più controllarla in quei pomeriggi del giovedì, la mia mano e la mia mente si incontravano da sole, senza alcuna presentazione e danzavano un ballo che lasciava spazio solamente alle parole, a parole così belle e sincere che nessuno potrà mai contraddire o giudicare.

I ricordi raccontano parimenti della scoperta delle possibilità della scrittura, confermano il valore degli esercizi; mostrano riflessioni su capacità che vengono nutrite, che fioriscono, che ristorano, che incuriosiscono.

Gessica: mi sono resa conto di quanto una parola possa trasformarsi in un'espressione meravigliosa come i *petit onze* e di quanto significato c'è in ogni singola emozione, o in ogni cosa che guardiamo.

Joana: scrivere delle frasi composte solamente da parole che inizino con la stessa lettera. I miei pensieri scorrono più veloci della mia mano. Inizialmente sembrano versi insensati, parole messe a caso senza alcuna logica. In realtà, ogni frase ha una parte di me. Rido tanto mentre scrivo e mi sento leggera. Ascolto interessata i lavori dei miei compagni, alcuni mi fanno sorridere, altri sembrano conoscermi.

Vanessa: il gioco dell'acrostico, dove ognuno di noi era chiamato a scriverlo con le lettere del proprio nome, ponendo alla fine un punto interrogativo, dopodiché a caso i fogli venivano ridistribuiti tra i compagni, che davano poi una risposta sempre seguendo le lettere del nome che c'era sul foglio ricevuto. Alla fine si leggevano e si ridistribuivano ai legittimi proprietari. Da questo gioco-esercizio sono emerse delle poesie bellissime, alcune divertenti e giocose, altre molto profonde e vere, che mi hanno fatto riflettere molto.

Sara G.: Penso che nessuno si dimenticherà più cosa significhi anafora, figura retorica che conoscevo ma avevo confuso con tutte le altre che fui costretta a studiare anni fa.

Diana: Un altro momento che mi ha lasciato un segno è stato la creazione dei tautogrammi. Forse la stessa scia di leggerezza della mente che ci ha permesso di scrivere a ruota libera, parole trovate un po' a caso, con in comune solo la lettera iniziale, producendo un risultato a mio parere divertente e inaspettato! Mi stupisce ancora oggi, rileggendo anche i lavori dei miei compagni, quanta profondità e quanta bellezza emerge da poche parole poste l'una vicina all'altra.

Gaia: La mia memoria salta poi ai "petite onze" che mi hanno incuriosita per la spontaneità con cui le parole sono fluite così semplicemente dalla mia testa.

Negli scritti, compare una postura volta verso il futuro professionale, che costruisce e coglie con l'immaginazione possibile riedizioni di quanto sperimentato con altri pubblici.

Gaia: Un'altra esperienza che mi ha divertito immensamente è stata la poesia dadaista. A casa mi sono divertita a comporre poesie con mia figlia, lei pescava le parole ritagliate da un sacchettino e io le attaccavo sul foglio. Abbiamo riso ore a leggere le varie composizioni. [...] L'acronimo è stata la lezione

più divertente in classe, soprattutto le domande e risposte create coi nostri nomi mi hanno dato anche diversi spunti e idee da fare coi bambini del centro con cui ogni tanto collaboro.

Claudia V.: Quando per esempio abbiamo creato gli acrostici con i nostri nomi, ho capito che nel caso in cui un giorno dovessi lavorare con dei bambini, per esempio, è un buon allenamento per la loro fantasia e creatività, come lo è stato per me. È stato curioso, infatti, vedere come me e tutti i miei compagni abbiamo scavato nella nostra fantasia creando da frasi banali alle più sottili e divertenti.

Vasco: Tutti gli esercizi proposti li ho trovati unici nel loro genere, ma anche semplici e quindi facilmente riproponibili.

Sara G.: Ho sempre pensato che la costruzione di un buon ambiente e clima fosse determinante, che la situazione possa influire molto sulle persone, sia in positivo che in negativo. Non è semplice creare circostanze simili. [...] Sarebbe stato bello che vi partecipassero le persone che non amano leggere o scrivere, forse sarebbero saliti su uno scalino più alto, riuscendo ad andare un passo oltre al solito dovere.

Martina: in queste lezioni ho capito che mi piace scrivere, perché è un metodo che può aiutarmi a “scaricare” e sollevarmi da certe situazioni, anche se come visto in classe, sono una persona abbastanza riservata e non mi andava molto di leggere i miei scritti. Però anche il semplice fatto di aver messo “nero su bianco” un pensiero, un'emozione mi è stato molto d'aiuto, quindi credo che userò questo per aiutarmi, in effetti ho già iniziato un “diario” in cui scrivo i miei pensieri.

Nei testi si trovano molte tracce degli approfondimenti relativi alle esperienze di animazione poetica, proposte per contestualizzare l'atelier e aprirne il senso dentro una cornice professionale ampia; con grande presenza dei due collegamenti via web. Tracce che ne confermano il senso.

Giuseppe: l'idea di fare un collegamento in *Skype* per condividere certi saperi o molto più semplicemente per andare oltre gli orizzonti della Supsi di Manno è stato suggestivo, quasi a ricordarci che al di fuori esiste un mondo, oltre a quello accademico, fatto di persone, di esseri umani.

Nicola: abbiamo avuto la possibilità di connetterci e ricevere dei doni da Amsterdam e dalla Francia. [...] Con grande umiltà e simpatia, ci hanno donato alcune loro esperienze pratiche.

Jason: Mi è piaciuta molto l'idea di interagire via *Skype* con persone che altrimenti sarebbe stato molto difficile incontrare. [...] abbiamo avuto l'occasione di scoprire realtà diverse e originali metodi di lavoro.

Sara G.: Un altro dei momenti coinvolgenti è stato quello delle presentazioni delle esperienze di animazione poetica. Le ho trovate interessanti perché hanno dimostrato che anche in condizioni difficili o ambienti ostili si possono sfruttare le parole per aprire uno spiraglio [...] Per esempio all'interno di un carcere, dove i pregiudizi sono forti.

Diana: Di questo laboratorio farò tesoro dell'esperienza raccontata da Dasja, fondatrice della scuola di Poesie di Amsterdam, la quale ha sperimentato la poesia con ragazzi autistici e con tante altre tipologie di utenze, ottenendo risultati a mio parere molto interessanti ed entusiasmanti. Ascoltando lei ho trovato il senso di questo atelier e la declinazione giusta che potrò utilizzare in futuro, sia in ambito lavorativo ma anche per quello personale.

Marika: Un altro aspetto interessante del corso è stato sicuramente la possibilità di accedere ad un valido ed interessante materiale, che permetteva un approfondimento delle varie tematiche trattate e di ampliare ulteriormente il tuo sguardo sui vari argomenti.

Gaia: Non posso non menzionare i collegamenti virtuali che abbiamo fatto che ci hanno permesso di conoscere la simpaticissima collaboratrice a Berlino e Rose-Marie Soulè a Tolosa. Persone che esprimono tutta la loro passione e dedizione nei loro progetti.

Monica: Grazie al testo che ho letto e tradotto dall'inglese: Testo informativo sul lavorare con la poesia in un gruppo di pazienti con il cancro, di Mieke Vermeulen, ho potuto leggere la testimonianza di come lo svolgere attività basate sulla poesia possa aiutare a dare forma ai propri vissuti e a tirare fuori emozioni logoranti. Oltre al testo analizzato da me, mi hanno affascinato le testimonianze che hanno riportato i miei compagni. L'ultima lezione, sono stati presentate alcune raccolte di poesie, di ogni genere: partendo dalla *street art*, fino ad arrivare a scritti composti da bambini delle elementari, piuttosto che da una persona affetta da una malattia psichiatrica o da persone detenute in carcere. Ho potuto constatare quanto la poesia sia una dimensione ampia che coinvolge tutte le fasce di età e che può essere una forma di espressione indipendentemente dalla condizione della persona.

Restano anche tracce dei momenti di lettura, sia delle esperienze periferiche, collocate nel momento del congedo, colte nella loro dimensione di cura del contesto, sia delle letture di poesie. Un ponte che nell'attività presente conduce verso il mondo della letteratura e della cultura.

Joana: Oggi posso rimanere a fine lezione per ascoltare la lettura del professore. Non m'importa di nient'altro, sono qui ed ora. Ascolto con passione e sento una felicità primordiale: la stessa che provavo da bambina quando mi si leggeva una favola. In questo momento ho di fronte una persona che attraverso una lettura si sta prendendo un po' cura di me.

Nicola: Durante i pomeriggi in aula, invece, abbiamo incontrato, attraverso la lettura di alcuni passaggi, degli scrittori di spessore. Al termine delle lezioni, infatti, c'era la possibilità di fermarsi in classe e ascoltare un racconto che ci veniva letto dal Professore. Personalmente mi è rimasta impresso il racconto dello scrittore israeliano Etgar Keret. Dopo questa breve lettura mi sono recato in libreria ed ho acquistato il libro *All'improvviso bussano alla porta*, che leggo tutte le mattine sull'autopostale.

Jason: tornare indietro con la mente ai tempi in cui mio padre leggeva per me delle storie prima di dormire. Questo ricordo in particolare mi ha fatto apprezzare enormemente questi momenti di ascolto della lettura.

Marika: il mio rapporto con la lettura è cambiato, ho conosciuto nuovi autori di cui mi piacerebbe molto leggere, ho riconsiderato la possibilità della lettura insieme a terzi, ho riscoperto il piacere di ascoltare una storia narrata da qualcun altro.

Compare un investimento emotivo e cognitivo verso la letteratura, che non può non essere messo in relazione con i vissuti scolastici negativi lette nelle autobiografie scritte all'avvio del percorso.

È bello ricordarsi di amare la lingua italiana

afferma Ilaria C. La stessa che nell'autobiografia poetica scriveva:

San Martino” di Giosuè Carducci è stata la prima poesia, che io ricordi, della quale ho assistito al brutale assassinio. Ero in seconda elementare e la maestra [*nome della maestra, N.d.R.*], la spietata mandante della feroce uccisione, ci aveva assegnato per la prima volta una poesia da imparare a memoria per la lezione di italiano

Le letture incontrate nell'atelier creano un tesoretto di immagini e parole per leggere e definire l'esperienza vissuta. A proposito dell'esperienza sul sentiero di Gandria (e forse più in generale per l'atelier) Diana ci dice:

Diana: Un po' come *L'abbraccio* (di David Grossman), è un atto che dura solo un momento, un attimo, ma se assaporato e ascoltato in ogni suo aspetto, come fa il piccolo Ben e la sua mamma sentendo i battiti del loro cuore, quell'attimo (“adesso non sono più solo”) durerà per tutta la vita.

La restituzione e valutazione dell'esperienza attraverso il ricordo rende un quadro qualitativo dell'atelier che – abbandonata la logica numerica e contabile del positivo negativo – si sforza di tradurre il vissuto in linguaggio, di penetrare le sensazioni e metterle a fuoco attraverso parole, immagini, le metafore. Processo evidente in questo passo di Claudia E.:

È stato un'oasi di pace. Una radura nel bosco. Un giardino in primavera, in cui la vegetazione rigogliosa viene appena smossa da un sottile soffio d'aria. Mi sono sentita come sotto il pergolato di un quadro di Renoir, dove i giochi di luce ed ombre accompagnano la danza allegra di una coppia. In questo periodo della mia vita, così pieno zeppo, frenetico, incastrato in un ritmo incalzante, ho avuto il piacere di fermarmi e dedicare qualche ora a riscoprire il piacere di disegnare coi gessetti, di ascoltare racconti, di giocare con le parole, di fermarmi a scegliere il termine adeguato per una frase, per un gioco di parole. In riva al lago, poi... Un vero lusso!

Nei racconti l'esperienza formativa si intreccia con gli episodi del resto della giornata e, come nel passo precedente, con le sensazioni che caratterizzano la vita (“In questo periodo della mia vita, così pieno zeppo, frenetico, incastrato in un ritmo incalzante”), ricordandoci che mondo della vita e mondo della formazione non sono mondi separati, anzi. Il lavoro con la poesia porta con sé questa consapevolezza. La scrittura nella sua forma letteraria è estetica è una porta, un'apertura verso il mondo, da cui possono entrare i “qui e ora” della formazione, ma anche i “là e allora”, siano essi i grandi temi del viaggio della vita, o viaggiatori sconosciuti del tragitto fino a casa.

Ilaria C.: Il ricordo più bello del seminario di scrittura creativa parte proprio da un'immagine che si sgancia da una precisa collocazione all'interno di un resoconto cronologicamente dettagliato ed esaustivo di ciò che l'ha preceduta. E di cui, in fondo, non ha nemmeno bisogno.

“Sapete cos'è un tautogramma?”

“No.”

Sguardi perplessi attraversano il cerchio di sedie da parte a parte, speranzosi di ritrovare in quello degli altri compagni un accenno confortante di quella stessa perplessità.

Segue nel testo un racconto approfondito dell'esperienza dell'atelier di Ilaria Ceppi che si conclude:

Ilaria C.: Lascio la Supsi (e tutto ciò in cui è stata trasformata all'interno dei nostri sapientissimi acrostici) e mi incammino verso la stazione, in attesa che i viaggiatori sconosciuti del mio *petit onze* colmino il treno fino all'orlo con quei loro discorsi sconnessi e sovrapposti che mi allietano il tragitto.

anche se vicinissimi conserviamo uno scarto
alludendo alla lingua comune
a tutti questi pronomi
soggettivi e personali.

Marco Corsi

10. Promuovere poesia

Il fenomeno poesia, data la sua natura simbolica, non può prescindere da un supporto materico tramite il quale manifestarsi e essere veicolato. Se ci concentriamo sulla parola poetica – prescindendo quindi, per il momento, dall’aspetto di dilatazione dell’esperienza poetica, quell’andare al di là della parola e confondersi con la vita, che abbiamo visto comparire negli scritti autobiografici e che sappiamo implicato semanticamente nel lemma “poesia” – dobbiamo prendere atto che la parola va scritta, letta, stampata, diffusa. Difficile dire quanto questi atti materiali ne partecipano all’essenza, in ogni caso – come il corpo organico sta al pensiero – ne garantiscono l’esistenza. Con una forte astrazione, possiamo dire che, per esistere, la poesia necessita almeno di un soggetto scrittore (oltre naturalmente ai supporti materiali: carta, digitale, ecc.) e di un soggetto lettore. Nella scrittura intima e domestica queste due diverse posture d’intenzionalità della soggettività potrebbero essere sufficienti (possono anche coincidere nella stessa persona), ma nel momento in cui e l’atto prende un respiro di qualità e chi scrive aspira a un ampio riconoscimento (indispensabile per la qualità formale) la vita della poesia richiede la presenza di una terza postura, che è quella di un soggetto divulgatore di poesia. Sono allora necessari critici, editori, organizzatori di eventi... che chiameremo per comodità di sintesi soggetti "promotori". La loro postura di lettura assume una valenza particolare, poiché non mira solo a entrare in relazione con il poema, ma vuole anche selezionare, riconoscerne il valore collettivo e tramite un’azione di mediazione, mettere in relazione il poeta con un pubblico che il promotore ritiene sintonizzato con le produzioni del poeta.

Quello del promotore è quindi uno sguardo terzo e particolare sulla poesia. Condizione dell’esistenza e della diffusione della cultura poetica stessa. Uno sguardo denso di saperi e significati che riteniamo utili esplorare, anche perché portatore di implicite pedagogici: educare lettori a nuovi poeti, avvicinare nuovi lettori alla poesia, educare alla lettura profonda della parola poetica, riconoscere e sostenere la qualità e l’innovazione, ecc.

Di seguito presentiamo tre interviste che abbiamo svolto a tre promotori di poesia, scelti per il tipo di osservatorio privilegiato che costituiscono. Sono antenne preziose, poiché sintonizzate attentamente sui movimenti dell’universo poetico, in grado di raccontarci dell’attualità della poesia, dei suoi pubblici, del significato che loro – cultori di qualità e professionalmente interessati – rivolgono al fenomeno poetico.

Si tratta precisamente di Claudia Tatolo, direttrice della *Marcos y Marcos*, piccola ma vivacissima casa editrice indipendente milanese, che persegue con coraggio la ricerca di nuovi voci poetiche e la pubblicazione di poesia contemporanea, di Marco Corsi, responsabile artistico dello *Spazio/Poesia* di via Formentini 10 a Milano, una delle più recenti e dinamiche realtà milanesi per l’incontro fra pubblico e poeti e, infine, di Ferruccio Capelli, direttore della *Casa della Cultura* di Milano, storico luogo di incontro culturale che vanta una tradizione di proposte di divulgazione e approfondimento del panorama poetico⁵²⁶.

⁵²⁶ Come anticipato nel capitolo 6 (Il disegno dell’indagine), la restituzione delle interviste fa uso della sintesi narrativa, le parole letterali dell’intervistato sono riportate fra virgolette.

Claudia Tatolo e la Marcos y Marcos

Fondata nel 1981, la Marcos y Marcos si è distinta fra le case editrici per l'attenzione posta alla qualità delle proposte editoriali. Riconoscibile per la scelta di carta pregiata e per l'ottima composizione grafica, ha perseguito con successo logiche in controtendenza con un mercato editoriale afflitto dalla crisi. Nel 2007, sceglie di pubblicare 13 libri all'anno, praticamente uno al mese, concentrando le energie nella scelta delle opere, nella cura della produzione, nella diffusione, nel far conoscere al pubblico i testi, puntando a vendere tutte le copie, a sprecare il meno possibile, a non mandare mai al macero i volumi, a ristampare quelli esauriti.

Si caratterizza anche per le proposte educative e culturali. Fra i primi in Italia a proporre un corso di editoria, organizza corsi di scrittura creativa e di traduzione. Grande spazio viene dato alle attività con le scuole e ai progetti di promozione della lettura. Fra le iniziative più recenti: *Letti di notte*, la notte bianca delle librerie indipendenti, che si ripete dal 2014 nel solstizio di Giugno.

Fin dalla sua nascita, la casa *Marcos y Marcos* ha un rapporto particolare con la poesia. La raccolta *E da segrete scale*, del poeta espressionista Georg Heym, è il primo libro pubblicato nel 1981, tradotto personalmente da Marco Zapparoli, fondatore della casa.

Fieri di aver lanciato poeti del calibro di Fabio Pusterla, Umberto Fiori, Cristina Alziati, oltre alle raccolte dei singoli autori pubblicano un *Quaderno italiano di poesia contemporanea*, sotto la curatela di Franco Buffoni, che ospita ad ogni uscita sette giovani esordienti, selezionati fra centinaia di proposte. Il *Quaderno* è arrivato al tredicesimo numero. L'intera politica editoriale di poesia, messa a confronto con le grandi case editrici, si distingue per coraggio e innovazione.

Claudia Tatolo dirige, insieme a Marco Zapparoli, la casa editrice. Dopo un breve scambio di mail acconsente all'intervista e m'invita nella sede della *Marcos y Marcos*, presso gli edifici dei *Frigoriferi Milanesi*, spazio storico della città ristrutturato radicalmente con gusto di design a testimonianza della sua attuale destinazione all'arte e alla creatività. I locali sono in una graziosa palazzina che contrasta con il rosso chiassoso dell'edificio principale. Piccoli e accoglienti, raccontano la vitalità della casa editrice attraverso immagini e gadget, sparsi un po' ovunque. Sono accolto da un collaboratore e accompagnato attraverso una saletta stretta e lunga, su cui appoggiano longitudinalmente due spettacolari librerie di legno ricolme di volumi. Le copertine porose e dai colori caldi solleticano il pensiero di carezzarli. La qualità della carta delle edizioni *Marcos Y Marcos* genera una pulsione tattile che si congiunge al piacere della lettura.

Claudia mi raggiunge in una sala che ha l'aspetto di un luogo di riunioni. Ci separa un solido tavolo di legno intonato con le librerie della stanza accanto. Libri e oggetti colorati sono distribuiti in vari angoli con curata *nonchalance*. Posata a una parete c'è una bicicletta. L'ambiente rende allegri e mette a proprio agio. I severi fasciami del tavolo invitano a contenere la disinvoltura.

Claudia ci tiene a precisare, in premessa, che "non fa l'intellettuale". Il suo lavoro è quello di editore. Nel suo caso – in quanto editore di narrativa e poesia, "cose che hanno una vocazione prettamente artistica" – questo significa mettere insieme in modo "abbastanza acrobatico" un'indispensabile sensibilità letteraria con altre sensibilità apparentemente in contrapposizione frontale. "I libri vanno diffusi, vanno promossi e per promuovere i libri non si può sempre dire esattamente quello che si pensa e bisogna soprattutto venderli e fare i conti con il mercato", afferma Claudia. *La Marcos Y Marcos* non ha finanziamenti pubblici, è una casa editrice totalmente indipendente. La copertura delle spese dell'attività deriva strettamente dalla vendita dei libri. Molto spesso quando si pubblicano "libri davvero belli e innovativi" è difficile che si sia subito un riconoscimento. La storia della letteratura è piena di casi di grande opere che hanno avuto un iniziale insuccesso. Claudia è però soddisfatta dell'attuale situazione della casa editrice: "Finché riusciamo ad esistere è una situazione stimolante". Una situazione che obbliga a un atteggiamento realistico, pragmatico e a un confronto coi lettori. La loro strategia è quella di proporre cose su cui si ha una relativa certezza che saranno ben accolte e cose di cui si presume siano destinate a essere in perdita, perdite che vengono compensate dalle altre: "questo vale sicuramente per tutto ciò che concerne la poesia".

Claudia rievoca la nascita un po' folle e un po' epica della casa editrice. I due fondatori allora ventenni erano grandi lettori di poesia, "avevano un amore particolare anche per la bellezza del libro, della carta, del carattere tipografico". Il loro desiderio era di "prendere delle parole che risuonassero molto e metterle in un contenitore degno di loro". Il primo libro, quello che per loro rappresenta affettivamente ciò che "per Zio Paperone era il *primo cent*", era appunto una piccola raccolta di poesie di Georg Heym. Nel tempo si è dato sempre più spazio alla narrativa. Si è anche capito che erano necessarie capacità diverse da quelle del puro letterato. Questo è uno dei motivi che hanno portato uno dei due fondatori a abbandonare la casa editrice. Per fare gli editori bisogna esser capaci di mediare. Claudia non sente questa mediazione come una rinuncia. La sua regola – che è ancora la regola della casa editrice – era quella di pubblicare "cose che ci piacevano e il cui valore era per noi un fatto indiscusso". La mediazione deriva dal fatto che Marco Zapparoli e Claudia Tatolo sono lettori "onnivori" e pieni di curiosità, per loro può aver valore un thriller che invece fa storcere il naso a un purista della poesia.

Approfitto di una breve pausa dell'intenso e piacevole eloquio di Claudia per un approfondimento autobiografico (in fondo stiamo facendo l'autobiografia della casa editrice). Domando: "Come sei pervenuta a questa passione per la lettura?".

Racconta dell'influenza della sua famiglia. Per i suoi genitori "Leggere era come mangiare e bere... era un fatto che riguardava la sopravvivenza". Al tal punto che ha imparato a leggere a due anni e mezzo con un metodo sperimentale che circolava allora in America e in Inghilterra. A quattro anni leggeva correntemente libri per bambini. In seconda aveva già letto *Lessico familiare* della Ginzburg. Quando scrisse la cosa in un tema, i suoi genitori furono convocati dal preside che non credeva alla cosa.

Racconta un episodio a suo parere "cardinale": a sei anni è stata colpita da una forma di meningite con rischi anche mortali. Costretta al letto d'ospedale tutto le faceva male, rumori, musica... "eppure avendo la testa che era diventata così sensibile a qualsiasi stimolo... l'unica cosa che riusciva a farmi bene era mia madre che leggeva... dopo un po' che mia mamma leggeva, io vedevo delle cose che mi portavano via, che mi allontanavano dalla mia condizione di sofferenza". Questo è stato a suo parere un'episodio rivelatore per il resto della sua vita, "anche quando avevo pochi soldi, non ce n'era, per il libri bisognava spendere... piuttosto mangiavo cose che costavano poco". Il liceo classico le ha poi fornito ulteriori strumenti, come l'importanza dell'esercizio di traduzione. Non si è però laureata in lettere ma in giurisprudenza. In questo modo ha acquisito strumenti analitici. Ha lavorato come dirigente d'azienda e ha portato questa esperienza nella *Marcos y Marcos* coniugandola con la passione per la lettura, per i libri, per la parola scritta.

Dopo questa digressione personale, Claudia ritorna a parlare della casa editrice. Nasce, come detto, sulla poesia e poi si apre moltissimo alla narrativa. Quando lei arriva, nel 2000, la poesia è qualcosa che era rimasta nei cuori, ma era di fatto confinata. A quell'epoca pubblicavano "i due poeti d'eccezione", dice sorridendo, "Umberto Fiori e Fabio Pusterla", ma non c'era in atto una ricerca come quella che aveva portato a pubblicare Fiori e Pusterla dieci anni prima. Si andava sul consolidato, proponendo l'opera di questi poeti. Parallelamente Franco Buffoni portava avanti l'iniziativa "meravigliosa" dei *Quaderni di poesia contemporanea*, che ha dato la possibilità di esordire, a oggi, a quasi 100 poeti. Le chiedo la distribuzione di uomini e donne. Claudia mi dice che sono in prevalenza uomini. Nell'ultima raccolta le donne sono due su sette, questo a suo parere corrisponde alla percentuale di "quelle che si fanno avanti", non è legato a una loro scelta. Rifletto con lei sul fatto che la scena pubblica è dominata quantitativamente dalle voci maschili, eppure le donne sono grandi lettrici di poesia, grandi scrittrici nella propria intimità, ma conclude Claudia, "non frequentemente si propongono".

Fatto salvo di ciò, negli ultimi anni si è deciso di riprendere il lavoro sulle scoperte di nuovi autori. Chiedo se la scelta sia stata fatta solo per desiderio personale, o perché abbiano avvertito qualche cambiamento. Claudia è convinta che ci siano degli spiragli promettenti per una nuova attenzione alla poesia. Cosa positiva, ma che, a suo parere, appartiene a un atteggiamento di fondo che ha dei risvolti negativi. Ad esempio, "il desiderio che le cose siano molto veloci e che abbiano

dei confini molto precisi; e questo sta creando problemi alla narrativa". Per leggere un romanzo "occorre del tempo... bisogna seguire una trama... andare in fondo a un'operazione complicata e lunga". È un po' paradossale, nota, perché la poesia ha "uno spessore, un radicamento, una profondità anche superiore a quella che può avere un romanzo", però è anche vero che per apprezzare una poesia "occorre meno sviluppo temporale".

Claudia, espone però anche un altro punto di vista, che ritengo altrettanto interessante: "sempre di più è apprezzata la lettura ad alta voce... il fatto di incontrarsi in più persone e dividere la lettura". La narrativa, nota sempre Claudia, è un'attività prettamente solitaria. Quando uno legge un romanzo e magari desidera dividerlo, deve prima finirlo. Claudia si sente sempre un po' frustrata: "Il momento più forte in cui il romanzo è dentro di te è quando lo hai appena letto... tu chiedi a qualcun altro di leggerlo e questo lo leggerà sempre un po' dopo... magari per te è già meno vibrante". Mentre: "Il fatto di poter dire adesso noi leggiamo insieme ad alta voce questa poesia e l'ascoltiamo tutti insieme è un atto di grandissima emozione e creazione di echi.". Infatti, nota ancora Claudia, ci sono sempre più occasioni perché questo avvenga. Ad esempio, festival, come quello di *Pordenone legge*; un festival che è nato dopo quello della letteratura di Mantova, ma che si è molto affermato e riesce a proporre al pubblico cose nuove. "È evidente", nota Claudia, "che se tu fai venire il personaggio televisivo hai il pubblico garantito... però che senso ha?".

Claudia riflette sulla differenza fra evento e progetto. L'evento si esaurisce in se stesso, il progetto ha un'implicazione anche di tipo educativo.

Su questo punto chiedo a Claudia un approfondimento, aprendo una digressione sull'aspetto sociale della poesia, le espongo il mio pensiero. Penso che la poesia abbia una forte componente sociale. Anche la poesia letta in solitudine. In primo luogo la poesia obbliga a un grosso sforzo di comprensione che implica aprirsi all'altra soggettività, è un atto fortemente interpersonale. E poi ha un'anima ancestrale sociale, mantiene la sua origine rituale, fenomeno sociale: una voce che sta parlando a una comunità.

"Certamente", dice, Claudia, "tra i motivi che mi hanno spinto a dire, io voglio sulla poesia fare di più, è stato andare a *Pordenone legge*, dove c'è un bellissimo spazio... molto vasto... dove ci sono almeno 200 posti a sedere... che Gianmario Villalta ha deciso di utilizzare solo per la poesia... dove ci sono ogni sera del festival reading, letture poetiche, oppure incontri sulla poesia... mi ha sempre colpito che questi incontri sono affollatissimi... ci sono andata sempre e non sono mai riuscita a sedermi". Questo, per lei, è un esempio di come esista una domanda. Si può creare una risposta, che però va incontro a una domanda che già c'è. Ritornando al mio ragionamento sull'origine rituale, dice, "in fondo a noi una cosa che manca anche tanto è l'assenza di un momento sacro... la messa non ha più senso per molti di noi... il fatto che le nostre vite si svolgano al supermercato, al lavoro, al comunicare con *WhatsApp*... è una cosa degradante... si crea una carenza... il fatto di riunirsi attorno «alla parola» ed emozionarsi insieme o indignarsi insieme... ha ancora un senso o forse ce l'ha più di prima". Tutto ciò, dice, ha il senso del sacro. Evoca a questo proposito Paolo Nori, che ha scritto un discorso molto bello sul sacro, che significa fermarsi e dire "tutto ciò è magnifico". Nori afferma che il sacro ci circonda, si tratta di toglierci palate di incrostazioni, abitudini, dire le cose come sono. La poesia, per Claudia, ha la funzione di "darci questo accesso al sacro... a ciò che è magnifico".

Visto l'argomento, provo a chiedere a Claudia, se possiamo provare a rispondere alla domanda "Cos'è la poesia?". Abbiamo parlato della sua dimensione sociale, della sua dimensione del sacro, alcune cose le abbiamo dette. Claudia inizialmente si sottrae perplessa: "Mi trovo un po' a disagio... io sono più portata a fare... faccio fatica a rispondere a questa domanda... anche se mi rendo conto che dal momento in cui me la poni inizia a lavorare dentro di me... però non me lo sono mai chiesto «Che cos'è la poesia?»... posso avvicinarmi senza averci pensato prima, dicendo che è una forma espressiva che mette al centro il potere evocativo della parola più di quanto non faccia la narrativa, dove le parole vanno anche un po' tenute a freno, perché le parole sono potentissime. Nella narrativa vengono un po' messe al servizio di una narrazione, di una creazione di immagini... di intrecci... di personaggi. Mentre nella poesia... è una specie di luogo dove si dà alle parole potere di

scatenarsi, di far sentire quanto sono potenti, pericolose e esplosive". Una definizione molto bella, penso e le dico. Non ritengo utile approfondire oltre, vale anche qua la regola di Agostino sul tempo "Se non me lo domandi so cos'è, se mi domandi cos'è non so risponderti", vale per il tempo, come per l'amore, come per la poesia. "Quando ci sei dentro..." chiosa Claudia, e mi sembra che anche lei sia d'accordo nel non andare oltre in questa direzione.

"Chi legge la poesia?", domando per riaprire il discorso. "Seconde me la poesia la possono leggere tutti", risponde, "e la leggono tutti. Ovviamente una parte piccola della popolazione, ma dentro questa parte piccola non ci sono preclusioni. Dare una poesia o offrire una lettura è una cosa in grado di conquistare davvero chiunque. Anche i bambini, immaginando poesie più accessibili... Chiunque".

Claudia ribadisce la sensazione che questa cosa stia crescendo, "Oltre a Pordenone, ci sono sempre più festival solo di poesia, e all'interno degli altri festival c'è un momento dedicato alla poesia." Cita Urbino, dove una loro nuova autrice Mariagiorgia Ulbar, ha avuto un grande successo, ne hanno parlato come si parla di un concerto rock. "Tutto questo mi incoraggia". In Colombia, continua Claudia, "si legge abbastanza poco, però si legge poesia. Ogni anno c'è un festival di poesia che viene organizzato all'interno di un palazzetto dello sport. Ci sono cinquecento, seicento persone dentro e altrettante fuori". Quest'anno è stata chiamata a *Pordenone Legge* per presentare la nuova collana di poesia, progetto che non era stato particolarmente annunciato.

Claudia, mi racconta di come lei scelga i poeti. "Io scelgo i poeti che mi piacciono... molto semplicemente... li leggo con molta attenzione... in una situazione concentrata e tranquilla... altre cose magari le leggo negli angoli di tempo... e poi giudico se questa cosa mi sia piaciuta oppure, no nel modo più semplice possibile". Parla della lettura di Cristina Alziati, presentata da Pusterla, che la colpì moltissimo. Decise di pubblicarla e fu un successo, una tiratura di più di mille copie esaurita in pochi mesi, migliore di certi romanzi. La responsabilità della pubblicazione ricade su di lei, difficile dividerla, perché le sensibilità possono essere diverse. "La scelta del libro da pubblicare è una responsabilità personale... è tirannica in un certo senso, salvo che poi è il popolo che decide, se la cosa ha senso oppure no".

I poeti arrivano tramite persone di cui Claudia si fida, Pusterla nel caso di Alziati, e poi gli altri autori che danno indicazioni per la lettura di nuovi poeti. Ma succede che un poeta che loro propongono, non piace a Claudia, e quindi non viene pubblicato. Ultimamente hanno chiesto di leggere diversi autori giovani e ha dovuto fare una selezione. Capita che autori che lei non ha scelto, poi trovano altrove degli altri editori. Il criterio è suo, personale. Si mette in gioco pubblicando, "ci metto la mia faccia".

Quest'anno i libri di poesia sono stati tanti: traduzioni di Lorca e Machado, poi Piersanti, Ulbar, Belletti... Il settore generale della poesia, racconta Claudia, è comunque in perdita, anche se singoli libri possono avere ottime vendite, Pusterla ad esempio non è in perdita. Viene compensato dalle tirature degli altri settori.

Parlando dell'ultimo libro di Belletti, *Krill*, Claudia, ha evocato il tema della coscienza ambientale; il libro parla infatti del disastro della piattaforma petrolifera Deepwater Horizon. Le chiedo di parlare dei temi della poesia, se ci sono dei temi emergenti o ricorrenti. "Parlano di temi universali", mi risponde. In alcuni come Pusterla, Belletti, Alziati, è presente una coscienza politica. Anche quando non è esplicita, "in quello che scrivono c'è qualcosa di politico... è un modo di mostrare la responsabilità di essere al mondo". Anche nell'ultimo libro di Alziati, che parla della sua esperienza di malattia, "c'è sempre questa apertura... quello che lei racconta diventa assoluto... acquista una serie di altri significati, altri rimandi, che aprono il discorso". In Fiori, prosegue Claudia, c'è il tema del rapporto dell'individuo con la società, "come persona e come poeta", un tema molto ricorrente.

Nell'ultima parte della conversazione, approfondiamo il tema dei social media. La Marcos y Marcos è una casa editrice molto attiva su internet, affianca questa opera di costruzione di *community* digitali a proposte progettuali per comunità reali. Per questo scopo ha creato un'associazione: *Letteratura rinnovabile*. L'associazione promuove progetti per la diffusione e l'educazione della lettura.

Le forme dei linguaggi dei social media, si adattano molto bene, per Claudia, con la poesia. "Questa cultura del frammento, dell'istantaneo, della bella citazione si concilia molto bene... invece della frase, della battutina... mettiamoci qualcosa che può aprire sotto e sopra e diventare verticale davvero... il social nei suoi risvolti più positivi è verticale... e qualcosa che deve iniziare e finire, così come succede alla poesia... mettere una poesia su *Facebook* vuol dire farla leggere e anche apprezzare da molta gente... vedo che vengono fatte circolare. Per evitare che prendano piede delle cose che vengono spacciate per poesia e hanno solo la caratteristica dell'andare a capo, e nessun'altra caratteristica della poesia, è bene che ci siano delle cose che siano anche diverse. Io ho sempre sostenuto che se anche molta gente beve per necessità del vino mediocre, quando gli offri del vino buono lo apprezzano, eccome. Questo vale anche per la poesia e per la letteratura. Se non pensassi questo, non farei questo mestiere. Siamo di fronte a successi economici di cose terrificanti... allora uno dovrebbero dire: se la gente vuole quello perché io dovrei andare avanti a pubblicare dei libri che secondo me hanno altre caratteristiche. Il motivo è che secondo me le persone apprezzano le cose che hanno una certa forza e una certa qualità."

È evidente, in questa argomentazione di Claudia, la postura pedagogica che muove l'editore quando sceglie di perseguire la proposta di qualità. Il prodotto libro, il prodotto poesia, non viene confezionato solo sulla logica del consumatore, ma vede la soggettività dell'editore che si propone di costruire ponti fra la parola di qualità e il desiderio dei lettori.

Claudia prosegue parlando dell'associazione *Letteratura Rinnovabile*, nata da una cover letteraria di un testo di Bontempelli. Un'idea fissa della *Marcos y Marcos* è che leggono molte meno persone di quelle che potrebbero leggere, "Molte persone, la lettura, la devono scoprire. Poi se la scoprono nel modo giusto, molto spesso non l'abbandonano più". Per questo, è stata fondata l'associazione. "Per noi la letteratura è una cosa assolutamente viva che deve essere messa nelle mani delle persone, senza che ci siano troppi schermi, troppe soggezioni, perché altrimenti ciò ha la funzione opposta di allontanare. Invece la lettura deve essere messa in circolo in modo giocoso e divertente". L'associazione organizza tantissime attività. Quattro anni fa ha promosso la notte bianca della lettura, *Letti di Notte*, centinaia di librerie, in tutta Italia, restano aperte la notte. In queste c'è sempre uno spazio per la poesia. A Milano, hanno organizzato uno spazio poesia alla Sormani con poeti e musicisti, "le persone giravano nel parco e si trovavano questi strani fenomeni viventi, parlanti e suonanti". In queste serate una forte emozione è data dalle letture bendate. Con mascherine sugli occhi si ascoltano letture. Un successo. La cosa si è diffusa e molti insegnanti lo stanno facendo a scuola... Ascoltare e basta... Sono commoventi le cose che scrivono i ragazzi di questa esperienza... «Mi sembrava di essere proprio lì». La parola da sola... Quando lo scoprono veramente, è davvero una persona che è conquistata alla lettura... che si rende conto che è una risorsa".

È passata più di un'ora, densa di parole, volata. Ci congediamo, un po' rapidamente, per un successivo pressante impegno di Claudia. Lascio la *Marcos y Marcos*. Porto con me l'audio dell'intervista, insieme a questa ho l'ultima raccolta di *Poeti Contemporanei* e qualche altro volume, che posso – finalmente – toccare.

Marco Corsi e lo Spazio/poesia

Lo *Spazio/poesia* nasce da un'idea di Pier Mario Vello, segretario generale della *Fondazione Cariplo* di Milano, scomparso nel 2014. Un manager poeta, come lo ricordano in molti. Fra le sue pubblicazioni, oltre ai testi di strategia aziendale, spiccano raccolte di poesia⁵²⁷. *Spazio/poesia* vuole essere un osservatorio, un luogo concreto "per discutere sulla grande tradizione del Novecento e sul significato del fare poesia oggi", come recita la sua presentazione⁵²⁸. È ospitato dal *Laboratorio*

⁵²⁷ Vello P. M., *Utopia di una margherita*, Forlì, L'Arcoiaio, 2010; *Itinerari atletici: poesie del corpo e del distacco*, San Cesario di Lecce, Manni, 2010; *La casa sonora: poesie*, Forlì, L'Arcoiaio, 2011.

⁵²⁸ Da, Protagonisti, Laboratorio Formentini. Disponibile all'Url: <http://www.laboratorioformentini.it/protagonisti/>

Formentini per l'Editoria un progetto che raggruppa tante istituzioni accumulate dall'interesse verso la cultura della scrittura e della lettura. Il *Laboratorio Formentini* è, fra l'altro, dal 2015, la nuova sede della *Casa della Poesia* di Milano, che fu fondata nel 2005 da nomi della grande poesia italiana, fra i quali Giancarlo Majorino, Tomaso Kemeny, Maurizio Cucchi, Milo de Angelis, Alda Merini. «Oggi viviamo in una dittatura dell'ignoranza della quale sono tutti a vario modo responsabili – dice il presidente della Casa della Poesia, Giancarlo Majorino – a partire da quella scatola da chiodi che è la televisione. E la poesia, per il suo linguaggio, è forse lo strumento più adatto per toglierci da questa mortificazione culturale»⁵²⁹. I suggestivi spazi del complesso della ex Canonica della Chiesa di San Carpofo, che accolgono il laboratorio, sono stati messi a disposizione dal Comune di Milano. Sostenuti anche dalla *Fondazione Cariplo* sono affidati alla gestione della *Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori*. Nel Laboratorio sono così possibili straordinarie sinergie, al servizio della poesia, che attirano nel cuore dello storico quartiere di Brera un pubblico ampio di appassionati. Le voci di mostri sacri della cultura poetica italiana e internazionale, si intrecciano e dialogano con le parole di poeti più giovani.

Marco Corsi è responsabile artistico dello *Spazio/Poesia*, che rivolge una particolare attenzione nei confronti della giovane poesia. Nell'intervistarlo non posso però dimenticare che anche lui, classe 1985, è un giovane poeta. È stato fra l'altro inserito nel *XII Quaderno di poesia italiana contemporanea*, della *Marcos y Marcos* e nel *Quadernario. Almanacco di poesia* a cura di Maurizio Cucchi.

La conversazione si apre a uno sguardo più ampio con la domanda "Cosa vuol dire essere un poeta contemporaneo?". Pongo questa domanda dopo che Marco mi ha elencato i suoi autori di riferimento e si è soffermato sul concetto dei canoni e del rapporto fra tradizione e contemporaneità. Marco risponde, "Essere un poeta contemporaneo richiede un'immersione nella realtà che, o viene provocata dalla storia... con la S maiuscola.. dei fatti... o personale. Oppure necessita di un costante aggiornamento." Marco cita Amelia Rosselli, il cui destino individuale entra nella scrittura di una persona che è però dotata di una capacità personale, praticamente innata. L'aggiornamento lo porta invece a pensare alla poesia sperimentale "una poesia che cerca di strumentalizzare la contemporaneità per cercare i suoi significati... In questa dimensione il contemporaneo diventa una sorta di straniero. Perché, rielaborando le forme e i linguaggi della contemporaneità, inevitabilmente, produce qualcosa che è fuori dalla realtà stessa e che, molto probabilmente, lo rende anche invisibile ai suoi contemporanei". Una questione che attraversa tutta l'arte, commento io, ricevendo il suo assenso. "C'è una costante mediazione. Forse è proprio nel bilanciamento di questo meccanismo... di questi pesi... sul suo corretto funzionamento che si misura l'entità vera della poesia... Laddove il contenuto di realtà di un testo... traspare come esigenza individuale. Trova un rispecchiamento pieno fra quello che è il soggetto della scrittura e quello che è il suo oggetto".

Nell'ascoltarlo, sento evocare dentro me, il discorso di Jurij Michajlovic Lotman, che abbiamo visto nel capitolo 4 (*Narrazione e poesia*), dove invitava ad abbandonare la metafora forma–contenuto, per cogliere nel testo poetico il rapporto *struttura–idea*: la struttura è condizione per la vita dell'idea⁵³⁰. Un buon testo poetico, è forse quello in cui struttura e idea non sono separabili, in cui si avverte il rispecchiarsi dell'idea nella struttura, o, come dice, Marco del soggetto della scrittura con il suo oggetto.

Sottopongo a Marco la domanda "Come si riconosce un poeta": dentro un flusso inarrestabile di cambiamento della poesia e dei suoi canoni, come si può cogliere chi sta emergendo come poeta? La variabile decisiva, afferma Marco, è il termine "riconoscimento", che io ho appena usato. "Molto spesso, quando mi trovo a parlare con giovani poeti, sento l'esigenza di marcare l'attenzione su questo termine del «riconoscimento». Non si è poeti quando si posta una poesia su Facebook. Non si è poeti... nemmeno quando si legge una poesia al microfono. Si diventa poeti quando la nostra

⁵²⁹ Cfr. Url: da, Luigi Mascheroni, L'appello dei poeti ai politici: salvate la nostra «fortezza», Il Giornale del 16 ottobre 2006, consultabile all'Url: <http://www.lacasadellapoesia.com/ShowObj1.asp?ID=5>

⁵³⁰ Lotman J. M., *La struttura del testo poetico*, Op. cit., p. 19.

esigenza incontra l'esigenza di qualcun altro; e ovviamente da lì parte il riconoscimento... in quel particolare contesto credo che giochino un ruolo fondamentale le immagini... che sono la risultante di quel processo... di quella sequenza di parole che si vuole incanalare verso un significato." Marco nota come il suo approccio sia molto testuale. Cerca di prescindere dalla conoscenza che può avere della persona. Il testo deve funzionare anche da solo. Ci sono dei parametri stilistici e retorici, "Però in qualche modo c'è qualcosa che, insieme allo stile, insieme alla forma, ti assale... che, in qualche modo ti strattona... perché ti tira indietro... e quello è il significato". Nota ancora Marco, "I grandi poeti sono dei grandi costruttori di significato... e questo lo si vede, ahimè, tardi. Dico ahimè, ovviamente, perché molto spesso ci accorgiamo che un poeta è veramente grande quando arriva al termine del suo percorso. Perché c'è un cammino di costruzione." Ovviamente, questo rende difficile riconoscere un poeta quando è giovane. Operazione che Marco deve continuamente fare. A questo proposito parla della "volontà di scommettere su un progetto". Quando si legge un giovane, "bisogna liberarsi della passione... dell'innamoramento della parola poesia e di tutto quello che ciò evoca nella nostra mente... bisogna cercare di intravedere una sorta di progettualità... se c'è veramente un cantiere...". Sembra apparire in Marco un atteggiamento opposto a quello di Claudia, nell'operazione di lettura, dove Claudia enfatizzava il "mi deve piacere". Entrambi però pongono attenzione a una lettura di profondità, evocata da Claudia con l'isolamento con cui di dedicava alla lettura della poesia, e da Marco con la distanza dalla personalità dell'autore e dalla passione per concentrarsi nella ricerca del progetto.

Chiedo a Marco, a questo punto, di parlarmi dello stato di salute della poesia in Italia. "Se la salute si dovesse misurare in termini numerici... gode di «ottimissima» salute... Al di là dell'entusiasmo, purtroppo c'è sempre meno disponibilità all'ascolto." Marco non parla solo dell'ascolto fra i poeti e il loro pubblico, ma anche fra i poeti stessi. "Quello che manca in Italia... che impedisce di formulare un giudizio positivo sullo stato di salute della poesia... è il confronto... si antepone l'esigenza della pubblicazione... della personalizzazione, dell'esternazione... troppo poco spesso ci si dedica a una lettura seria e sincera di quello che ci passa intorno".

Chiedo a Marco dei numeri; quelli che fanno dire in apparenza che la poesia gode di "ottimissima" salute. Dalla fine degli anni Settanta, il popolo degli aspiranti poeti è cresciuto fino ad arrivare alla cifra di "1.600 pubblicanti all'anno". Un problema dentro questo numero, nota Marco, è l'assenza di grandi veri maestri. "Quelli che di generazione in generazione hanno costituito una sorta di filtro, rispetto alla tradizione stessa... che hanno indicato, in qualche modo, una direzione". Il panorama, continua Marco, è complesso, aggrovigliato, indefinibile, "Non si riesce, a volte, più a distinguere qual è la differenza fra un canone e l'anticanone... Non si capisce se la tradizione conserva qualche margine di distanza dalla sperimentazione, o se la sperimentazione è diventata tradizione... questo ormai da un ventennio... I parametri si sono rivelati fluidi, incerti... si è parlato di parabole di posizionamento... laddove le stesse griglie che i critici illustri fornivano, si rivelavano assolutamente insufficienti, nei confronti della manifestazioni così diverse". Seguendo le parole di Marco, "fluidi", "incerti", "multiformi", "senza categorie predefinite", non posso fare a meno di pensare che sono le stesse parole con cui si definiscono molte questioni della società contemporanea. In fondo, gli dico, è lo specchio della società. Se si sostituisce il soggetto "poesia", la descrizione potrebbe adattarsi ai mondi del lavoro, alla famiglia, all'identità, alle organizzazioni. Marco prosegue il mio ragionamento "Questo forse ci mette al corrente di quanto la poesia faccia parte della nostra realtà. Non solo come forma di espressione ma come esigenza di comunicazione del tempo che si sta vivendo". Mi fa notare che uno dei meriti della collana *Lo Specchio*, la collana di poesia della Mondadori, è quello di cercare i poeti del nostro tempo, che rappresentano la realtà che sta davanti a noi".

Porto l'attenzione della conversazione sullo *Spazio/Poesia*. "Cosa vuol dire diffondere poesia? Quali sono le fatiche? A cosa si vuol mirare?". Le serate di poesia a cui ho assistito, nel *Laboratorio Formentini*, vedono la sala sempre piena. "Ancora mi chiedo se sia la parola poesia a attirare le persone...", risponde Marco, "perché tutti ci si sente poeti... per una fascinazione quasi mistica". Nota Marco, che *Spazio-Poesia* nasce innanzitutto come esigenza di spazio "Solamente in un

contesto definito, ma aperto, può nascere quel confronto, di cui dicevo prima... quella salutare esigenza di misurarsi con gli altri...". Lo spazio vuole essere un canale, per creare ascolto, dibattito. Nasce dalla curiosità di conoscere i poeti giovani, di conoscere come i poeti più maturi interpretano quella tradizione, "che tutti noi, in termini di poesia, abbiamo alle spalle". Un modo attraverso cui "la qualità si mostra", dice Marco, oltre a quello testuale cui ha accennato prima, è quello di interrogare i poeti, "vedere quale sostanza c'è dietro una modalità di scrittura". Attualmente, in ogni serata, solitamente tre giovani diversi fra loro, per stile, inclinazione, scrittura, cercano di "rendere testimonianza del cammino che stanno facendo... si autolegittimano, mettendo in evidenza ciascuno il proprio territorio... dando al loro spazio, personale e privato, una dimensione di rilievo... se le loro osservazioni conservano l'intenzione della scrittura, questo per me è già un buon segno... in quel giovane che si sta impegnando nella scrittura di poesia, ci sono dei segni, per un possibile futuro". Le parole di Marco, mi riportano alla mente le serate che ho seguito. La sala sempre piena, i presenti ascoltavano con partecipazione alla presentazione di testi dei giovani poeti, che dialogavano con poeti affermati. Avvertivo una dimensione di condivisione e adesione. Espongo a Marco queste mie impressioni, parlandogli di una sorta di "fermento di comunità" che avvertivo. È come se chi si ritrova a leggere poesia incominci a creare comunità.

Gli chiedo di riflettere su questo, se è un'intuizione che ha del vero o se mi sbaglio. Non è solo della poesia, ma la poesia ha qualcosa di particolare. Partecipare a un evento di poesia, vuol dire ritrovarsi dentro una comunità, oltre che intorno a un poeta. "Vissuto dall'interno", dice Marco, "questo aspetto della comunità è un po' una sfida, qualcosa veramente da raggiungere. Al di là delle comunità... delle affiliazioni che si creano, a volte, intorno a un determinato poeta, alla sua visione al suo mondo, al suo magnetismo... che in qualche modo sviluppa e crea una massa, piccola o grande di persone, che volentieri si raccolgono ad ascoltarlo. Come ti dicevo, vissuta dall'interno l'esigenza di creare una *koinè*, che però all'interno abbia dei dialetti diversi, abbia degli elementi che in maniera dialettica, interagiscano fra loro... è veramente un sfida. Non credo nella distinzione fra il poeta che parla e il pubblico che ascolta... l'ascolto è già una forma di interazione... Mettere in mostra un'officina costituisce non solo una forma di celebrazione degli strumenti che il poeta usa, ma vuol dire anche far entrare, il pubblico, il lettore, all'interno della propria realtà, della propria individualità, della propria soggettività... attraverso quelle parole che spiegano una sua riflessione è come se tu dicessi a qualcuno che viene per la prima volta a vedere la tua casa perché hai scelto di dare un particolare ordine a determinati oggetti... sono questioni estremamente private che soltanto un contatto intimo, in questo senso può fornire... è intimo sia che riguardi due persone, sia una comunità di persone, come tu dicevi, che viene ad ascoltare una persona".

La mia impressione, dico a Marco, è come se venisse risvegliata una dimensione antropologica. Un fenomeno che riguarda tutta l'arte, ma che è più evidente nella poesia, forse per la povertà, o meglio, essenzialità dei suoi mezzi. Non usa altro che la parola. La forza della poesia, è quella di creare un senso dell'essere lì insieme, in quell'attimo, in cui viene pronunciata la parola. Marco condivide e paragona la possibilità di ascoltare un poeta a un concerto rock, a volte "la sensazione equivale a quella di un fan di un cantante andare a vedere un concerto... sapere di avere intorno a sé delle persone, al di là del poeta che parla, che sono lì per il tuo stesso motivo, ad ascoltare quelle stesse parole che in te generano, verosimilmente quelle stesse sensazioni, che prova anche l'altro credo che sviluppi un meccanismo interiore".

Lo seguo nel ragionamento e al termine dico a Marco, che credo ci sia una profonda differenza. Mentre quando vai a vedere il cantante rock ti perdi nella folla – è un tipo di comunità – col poeta (forse) hai la capacità di non perderti, hai modo di riaffermare la tua individualità, – è un altro tipo di comunità, profondamente diversa. Marco è d'accordo con me. "In fondo... al fondo della lettura di una poesia, c'è quella componente resistenziale che comunque è il soggetto. Una poesia può riuscire a commuoverti, però proviene sempre da qualcun'altro... nel momento in cui l'assecondi e la fai tua, la riconosci anche profondamente estranea rispetto a te stesso."

Siamo verso la conclusione, un'ora di conversazione è trascorsa. Nel poco tempo che ci resta propongo a Marco due domande di chiusura, "Qual è il contributo della poesia alla vita" e "Che cosa educa la poesia?".

Marco risponde iniziando con un leggero e complice sorriso, "Per come ho visto... studiato... cercato di indagare determinati fenomeni di poesia... posso dire che uno dei grandi meriti di un testo poetico è quello di educarci alla nevrosi. Intendendo la nevrosi non da un punto di vista clinico, ma da un punto di vista concreto e reale. Laddove si riesca a prescindere da un indirizzo, da una scuola, da un canone, ma si guardi alla realtà della poesia nel suo complesso, evidentemente, la poesia può essere una dei più grandi strumenti di educazione alla differenza, complice il fatto che la differenza può essere strumento del dialogo. Questo perché il contatto assoluto di due esistenze, che pur con i loro codici, pur con i loro segnali, pur con le loro parole, si mettono a confronto quando leggono o ascoltano oppure quando scrivono e leggono una poesia, sono esistenze sostanzialmente nude. Sono chiamate a sfidarsi in un campo, che è neutrale... perché le parole non competono né tanto al poeta né tanto a chi legge. Le parole esistono a prescindere da entrambi. Quindi l'uso, il fatto stesso che le parole diventano uno strumento... di essere, di esserci, e di rappresentare quello che si sente anche negli altri. Credo che una delle esigenze che riguardano la scrittura di poesia, sia anche la riflessione di sé negli altri, il tentativo di andare a trovare con le parole quello che appartiene alla nostra specie, alla nostra comunità di animi, di affetti." Le parole di Marco, uniscono le mie domande in un ampio ragionamento. Obbligati dal tempo, non ci spingiamo oltre. Mi colpisce, il riferimento alla nevrosi, o meglio all'educazione alla nevrosi. Tema che ritroveremo anche nelle interviste successive. Inoltre, non posso non notare che ritorna il tema del rispecchiamento nell'altro, che abbiamo visto spesso negli scritti autobiografici del capitolo 7, qui inquadrato nel rispecchiamento comune in una reciproca umanità.

Ringrazio e saluto Marco del tempo prezioso messomi a disposizione e ci diamo l'arrivederci al prossimo evento di *Spazio/Poesia*.

Ferruccio Capelli e la Casa della Cultura

La *Casa della Cultura* di Milano probabilmente non ha bisogno di presentazioni. È un'istituzione che dal dopoguerra ha accolto la storia intellettuale e culturale di Milano e dell'Italia. Fondata nel 1946 da Antonio Banfi, insieme a grandissime figure di intellettuali e antifascisti come Eugenio Einaudi, Alberto Mondadori, Elio Vittorini, ha visto intervenire nel piccolo scantinato, nei pressi di San Babila, in cui ha ancora sede, Bertold Brecht, Norberto Bobbio, Jean-Paul Sartre, György Lukács, Enzo Biagi, Sibilla Aleramo e tanti altri straordinari intellettuali diventando un riferimento per il pensiero critico e progressista. Nata "in un'Italia dove si desiderava riappropriarsi delle libertà perdute e della democrazia"⁵³¹ ha aperto le sue porte a discussioni e seminari su società, filosofia, arte, scienza, psicanalisi, letteratura, cinema e promosso lo scambio di idee e la partecipazione.

Ferruccio Capelli dirige la Casa della Cultura da più di 10 anni. Da tempo si dedica con passione anche alla professione di formatore degli adulti, collaborando con aziende private e cooperative, enti pubblici, sindacati, associazioni di volontariato. Il suo punto di vista sulla formazione è sintetizzato nel volume *La formazione (è) umanistica*⁵³².

Incontro Ferruccio Capelli nella sede della Casa della Cultura, nel suo ufficio al termine delle scale che scendono verso la sala di conferenza. Mentre percorro i ripidi gradini, della sede di via Borgogna, mi fa un certo effetto pensare che in quei pochi metri quadrati sotterranei si produce spirito critico e alternativa al pensiero dominante, quel pensiero che domina la piazza che sta sopra di me, San Babila, uno dei cuori pulsanti del consumo e degli affari più intraprendenti.

⁵³¹ Cfr. La Casa della Cultura, Consultabile all'URL:

<http://www.casadellacultura.it/pagchisiamo.php?categ=chisiamo&sottocateg=nulla&meseselez=attuale>

⁵³² Capelli F. (2012). *La formazione (è) umanistica* Milano Unicopli.

Il motivo per cui mi reco da lui è legato al fatto che, fra le tante iniziative, il programma annuale di seminari e conferenze prevede sempre uno spazio per cicli dedicati agli approfondimenti della poesia. La cosa potrebbe sorprendere qualcuno, dato il forte impegno civile e il carattere politico e sociale che qualifica il lavoro della Casa della Cultura. Ma tutto ciò è coerente con l'attenzione nei confronti dell'umano, come emergerà anche di seguito nell'intervista, che è un elemento centrale nella filosofia delle proposte: un umano colto in tutte le sue manifestazioni, di cui la poesia rappresenta una delle più emblematiche forme di espressione.

Le iniziative rivolte alla poesia sono sempre di alto livello culturale. Selezionate e dirette da critici e poeti di grande esperienza, indagano vari aspetti della produzione poetica sia italiana che internazionale.

C'è un altro motivo, che si intreccia al primo, in questa mia scelta. Il gruppo di lettori di poesia che ho seguito (di cui parlerò nel prossimo capitolo) per quella che possiamo definire un'osservazione partecipante, si è formato in Via Borgogna, nel corso degli incontri di poesia proposti da Maurizio Cucchi. Un esempio di come il pubblico della Casa non sia solo in posizione di uditore. In quel caso i partecipanti ai seminari di Cucchi hanno deciso di organizzarsi e proseguire in autonomia per coltivare insieme la passione per la parola poetica.

Per avviare la conversazione chiedo a Ferruccio Capelli di ricostruire le ragioni e se possibile la storia dell'interesse della Casa verso la poesia. "La questione è molto semplice", mi risponde, "Nell'ambito di una programmazione a tutto campo... che vuole essere enciclopedica, non può non esserci un'attenzione al tema della letteratura... in quanto forma d'arte... ma anche come straordinario strumento di conoscenza. Espressione artistica e strumento potente di conoscenza delle epoche nelle quali viene prodotto il testo letterario... L'attività poetica è uno degli aspetti più significativi dell'attività letteraria". Ferruccio mi racconta che la prima proposta fatta fu di mettere a confronto i poeti più significativi dell'area milanese e poi lombarda. Poeti "di grande peso" mi dice, e fa i nomi di Milo de Angelis e Franco Loi. "Sono sempre colpito dalla folla che si raduna ogni volta che viene proposto il nome di Loi". Poi la cosa si è articolata in modo più ambizioso con un percorso a più livelli. Attualmente viene proposto un percorso sulla grande letteratura europea curato da Maurizio Cucchi, una proposta seguita da una partecipazione vivissima. Un altro percorso, curato da Giuliano Nuvoli, prevede un confronto con "coloro che in questo momento si stanno affermando sulla scena contemporanea della letteratura e della poesia". Infine un terzo percorso curato "con molta abilità" da Marina Corona, poetessa, che propone un confronto le voci della "grande poesia femminile"; iniziata con Saffo, la proposta è al terzo anno e la cosa continua a provocare emozioni. "L'idea su cui ragioniamo", continua Ferruccio, "è quella di offrire sempre la possibilità di ascoltare, conoscere, però anche riflettere, sui vari aspetti in cui si configura l'attività poetica...".

Richiamo, nella conversazione, la scelta della *Casa delle Culture* di sottrarsi alla spettacolarizzazione, tendenza ormai di moda, di cui non tutto è negativo, ma che appare come una direzione inesorabile di molte proposte culturali. Evoco il passo della sua prefazione al Manifesto per una formazione Umanista.

Dietro l'apparente impegno per arricchire e dilatare l'offerta culturale si delineano modalità e finalità assai diverse. La logica dell'intrattenimento, della spettacolarizzazione, della seduzione, dell'effetto che si consuma nell'immediato contrasta singolarmente, perfino aspramente, con la riflessione e la ricerca per il medio e lungo periodo⁵³³.

È una questione che va certo oltre la poesia. "Forse", sostiene Ferruccio, "la poesia è la meno coinvolta... perché in fin dei conti è e resta sempre un campo piuttosto raffinato, dell'attività culturale. La spettacolarizzazione è entrata brutalmente in altri campi. Noi cerchiamo di non farci risucchiare dalla quella logica... di eventi esagerati... di utilizzo del singolo fatto culturale per costruire intorno a questo un'esagerazione di toni, di emozioni, di suggestioni.". Il percorso della

⁵³³ Cappelli F, "Prefazione", in, Castiglioni M., 2014, *Per una formazione umanistica*, Milano, Franco Angeli, p.10.

Casa della Cultura è un altro: "Lo dichiariamo a costo di sacrificare qualcosa dal punto di vista della notorietà immediata", la scelta è quella di permettere "di attivare soprattutto spirito di conoscenza, riflessione critica, approfondimento... vedi come la poesia ci sta dentro in modo naturalissimo; essendo di per sé qualcosa che rifugge dal clamore. Invece è qualcosa che scava, scava la parola, scava le immagini".

Di fronte a queste considerazioni chiedo a Ferruccio del pubblico della *Casa della Cultura*, penso fra me che è inevitabilmente un pubblico selezionato, che non arriva in prevalenza per il richiamo mediatico, ma per un'affinità, un'adesione al progetto della Casa. "È una domanda un po' difficile questa", contrappunta Ferruccio, "non ho segmentazione del pubblico... ti posso dire due cose generali, che riguardano in generale il pubblico della Casa della Cultura... Molte donne. In maggioranza donne. Questo è un dato di fatto, che non riguarda solo la poesia... è un trend che nel corso degli anni è diventato via via sempre più chiaro... Lo si può guardare anche da un altro punto di vista, è anche un segno della straordinaria vitalità del mondo femminile... probabilmente la parte più dinamica della società di questi tempi; un'ipotesi possibile. E l'altro, lo dico con grande franchezza, una difficoltà di avere su questi temi una presenza di giovani. I giovani si possono incontrare, in modo straordinario, su altre vicende... ieri sera abbiamo concluso un ciclo su cinema e filosofia... la sala era stracolma di ragazzi. Quando c'è di mezzo l'immagine, io sento che pulsa l'attenzione dei ragazzi. Quando c'è di mezzo solo la parola... la presenza dei ragazzi è meno significativa, o addirittura più difficoltosa."

Quest'ultima è una constatazione che non mi sorprende. C'è certo una crisi della poesia in generale, che si riflette anche nel rapporto con i giovani. La scuola, come abbiamo visto fatica a offrire il suo contributo. In fondo è anche uno dei motivi di questo mio studio, che si interroga sui modi dell'incontro con la poesia, con la consapevolezza di questa difficoltà.

Proseguo la conversazione domandando del rapporto fra poesia e impegno civile. Una domanda che approfondisce il senso di proporre poesia in un luogo caratterizzato dalla militanza civile, quale la *Casa* è. Ferruccio coglie bene il significato della questione, "Questa è domanda malandrina", replica, "probabilmente la poesia, fra i tanti ambiti in cui l'impegno civile ed etico può trasparire immediatamente... è quello che può trasmettere... se uno se lo vuol cercare. In questo caso, il vero impegno etico è l'etica della parola... l'etica della riflessione, di colui che scava in se stesso; questo è l'impegno etico della parola. Lo dico senza nessuna svalutazione o riduzione della cosa... anche sapere maneggiare e padroneggiare la parola, sapere usare il testo, non in modo superficiale ma saperlo collocare, saperlo interpretare, anche questo è esercizio etico... etica della responsabilità della conoscenza, a cui sicuramente la poesia spinge. L'etica dell'impegno, però, sicuramente non passa attraverso la poesia. Questo te lo devo dire francamente."

Il tema è certamente delicato, senza dubbio la poesia non è lo strumento immediato e più naturale dell'impegno, l'etica dell'impegno non passa visibilmente per la poesia. Ma penso che la questione vada maggiormente approfondita. La poesia può veicolare un riconoscimento collettivo. Ferruccio concorda: "La poesia può essere o non essere... come sai bene" questo veicolo. Domando, se nella sua esperienza ci siano stati di momenti in cui ha riconosciuto questa dimensione: di un'agorà civile e comunitaria che passava attraverso la poesia. Ferruccio, in apertura, aveva citato Franco Loi, che sicuramente crea comunità. "Franco Loi, di per sé, ogni volta che parla, crea comunità... Mi poni una questione su cui ti darei una risposta affrettata e non meditata... Consiglierei di essere prudente su questa cosa. L'attività poetica parla alla coscienza intima della persone... poi certo ci son stati anche grandi poeti che hanno fatto un atto di testimonianza civile." Ferruccio cita Antonia Pozzi e Vittorio Sereni, come due poeti in cui "la tensione personale e la tensione civile passano in continuazione dall'uno all'altra. Però non tutta la poesia ha questa caratteristica. Poi ci sono stati dei poeti che, scavando in se stessi, hanno una testimonianza di resistenza etica. Il primo nome che mi viene in mente è il grandissimo maestro Montale. Tutta la sua opera ha un po' questa caratteristica. Però in questo caso è una resistenza etica che scaturisce dal testo, da un'elaborazione intima. Come vedi bisogna un po' procedere con qualche distinzione e cautela."

Proprio perché stiamo discutendo di etica della parola, porto la riflessione verso la questione della lingua. La poesia, fra tutte le arti, è quella che più si rinchiude nel castello della lingua. Per tutte le altre arti è più facile uscire, diventare internazionali, un poeta è dentro la sua lingua. Riprendo la figura di Loi che addirittura decide di scendere nel profondo del dialetto. Mi rendo conto che anche in questo caso la domanda è "un po' al limite", gli chiedo infatti di ragionare, dal suo osservatorio, sulla stato della lingua italiana. "Fortunatamente la lingua italiana gode di ottima salute", afferma, "Questa è una mia impressione. I dati che ho mi dicono, che per quanto poco la sappiamo valorizzare, è una delle lingue più studiate nel mondo, è una lingua che continua a esser capace di produzione letteraria e poetica. Certo subisce, come tutte le lingue del mondo oggi, alcuni processi complessi legati alla globalizzazione... l'impatto continuo con le lingue. Basta girare per Milano... sono andato in Bocconi, l'altro giorno, era più l'inglese che sentivo, che l'italiano. Ci sono tantissimo studenti stranieri che sono arrivati. Un fatto positivo ovviamente. Prendi il metrò, in alcune ore non sai se si parla più l'italiano o un'altra lingua. Però se guardi attentamente scopri anche – ed è una cosa affascinante, io la seguo sempre – quanti sono gli immigrati, magari di seconda, ma qualche volta anche di prima generazione che ormai comunicano fra di loro con la lingua italiana. È il segno più profondo di come la lingua italiana, nonostante tutti i processi che sono in corso, mantiene una sua forza, una sua vitalità."

Proseguiamo in questa tematica, ampliando lo sguardo oltre, ma sempre accanto alla poesia, per parlare della letteratura che viene da altrove, ma che parla la nostra lingua: la letteratura degli immigrati che scrivono in italiano. "È uno dei fenomeni più interessanti", risponde, "lo sto seguendo attentissimamente, ed è uno dei fenomeni indici della nostra vitalità". Evochiamo Mihai Butcovan, poeta e scrittore che entrambi conosciamo personalmente. "Intorno a Butcovan", prosegue, "c'è un gruppo di amici... che hanno costituito un'associazione e una rivista, una rivista milanese e italiana che più si occupa di queste temi, si chiama *Ghibli*. Questa rivista ha raccolto e censito – il mio dato è vecchio di oltre due anni – oltre 600 scrittori ormai che sono madrelingua non italiana e che ormai usano l'italiano come la lingua della loro espressione artistica... lo ritengo un segno straordinario di vitalità e rinnovamento. Spesso ne abbiamo invitati anche qui alcuni... passa nuova linfa vitale, dentro la nostra letteratura... fenomeno interessantissimo... ha ormai molta consistenza. Mostra come l'insieme del paese, e quindi anche la lingua, sta dimostrando di saper elaborare, di saper mettere in circolazione, nuove energie vitali". Di questo fenomeno anche molti eventi della *Casa della Cultura* ne danno conto e ne esplorano la consistenza come si può vedere nel programma. "Non siamo più nella letteratura di serie B.", ricorda Ferruccio, "Ci sono persone che hanno vinto premi letterari italiani. Il Premio Montale è stato vinto da un poeta albanese⁵³⁴, che scrive in lingua italiana. Scrive delle cose splendide". A partire dal fatto che questi autori sono fonte di un arricchimento straordinario della letteratura riflettiamo sui cambiamenti in corso, di cui il fenomeno della letteratura di migrazione è un'espressione evidente. Prosegue Ferruccio, "Noi siamo dentro cambiamenti enormi! Che riguardano tutti gli aspetti della vita... anche le forme della produzione culturale stanno cambiando... questa dell'immissione delle altre culture, dentro la cultura nazionale, è una delle forma con cui si manifestano i cambiamenti che sono in corso... è un punto molto forte della nostra riflessione... Lo sforzo che noi facciamo è quello di tenere assieme lo scavo verso tutto ciò che sta accadendo, questo *omnia mutantur* delle cose, che ci stanno letteralmente trasformando sulle mani, ma cercare rispetto a questi di evitare sia la banale curvatura nuovista, sia quella di chi urla allo strepito contro i barbari che avanzano."

La riflessione mi porta a chiedere di approfondire il suo pensiero in merito alla questione del "nuovo umanesimo" nella formazione che è stata al centro di molte sue riflessioni⁵³⁵, tema che, dal mio punto di vista, porta notevoli riflessioni sul ruolo che la poesia può esercitare in questa visione. "La poesia ovviamente è dentro questa riflessione generale" – dichiara – "È uno dei tasselli in cui

⁵³⁴ Si tratta di Gezim Hajdari, che ha vinto il Premio Montale nel 1997.

⁵³⁵ Cfr., Capelli, F. (2012). *La formazione (è) umanistica* Milano, Unicopli; ma anche, Cappelli F, "Prefazione", in, Castiglioni M., 2014, *Per una formazione umanistica*, Op. cit.

può esprimersi questa nuova tensione umanistica... accentuo sia il sostantivo che l'aggettivo. Il sostantivo, perché io penso che ci sia un bisogno profondo di tornare a tematizzare l'opzione umanistica, per un problema semplicissimo, lo dico brutalmente: il post-umano è qualcosa che è all'orizzonte... le spinte di mutamento che nascono dalla rivoluzione tecnologica sempre più pressante nella nostra vita... dobbiamo ragionare che il post-umano è lì, dietro l'angolo. Per tanto, ritengo che bisogna aver il coraggio di riprendere in mano il nocciolo più profondo dell'opzione di tipo umanistico... trovare le strade perché la nostra attività sia finalizzata alla valorizzazione della dignità degli essere umani. Questo è il punto".

Anche l'aggettivo "nuovo" richiede un ragionamento, "C'è una diversità rispetto alla grande tradizione umanistica, italiana e occidentale, su due cose essenziali... Il governo dell'innovazione tecnologica è diventato qualcosa che ha una pressione immensa rispetto a prima. Pensiamo cosa vuol dire l'irruzione del computer in ogni aspetto della nostra vita. Qualcosa che cambia il modo di pensare... accelerazione dei tempi del pensiero, cambia il modo di esprimersi, di scrivere, gli *sms* sono una cosa diversa rispetto alle lettere... mi piacerebbe chiederlo a chi fa poesia. Con in mano la penna forse era più naturale, passare alla poesia, forse no, forse si può continuare a poetare anche con l'*Iphone* in mano... Son temi che devono essere affrontati. Nuovo umanesimo, perché c'è il problema di come stare dentro, come governare la spinta micidiale. E, nuovo umanesimo, perché non può essere solo quello dell'uomo bianco occidentale. L'interazione con le altre culture è ormai prepotente... dirompente."

Queste dense riflessioni, aprono a numerosi scenari, ma dato il tempo che abbiamo a disposizione indirizzo la conversazione verso una delle domande che sta al cuore di questo studio, e che si colloca coerentemente con quanto andiamo approfondendo. Se nuovo umanesimo significa, coltivare capacità umane, che rimangono umane al di là di quello che sta accadendo, la domanda "Che cosa educa la poesia?", cioè quali capacità la poesia permette di coltivare. Quale può essere il ruolo della poesia in questo nuovo umanesimo, quali capacità mette in gioco che meritano di essere coltivate. "La poesia è davvero attività umana, umanissima! Primo per lo scavo su se stessi, cosa c'è di più umano del riflettere su se stessi. Del non essere in balia di dove ti spingono le mode, dove ti spinge la pressione... l'umore mediatico. È un momento per staccare dal rumore, dal chiacchiericcio... per riconcentrarsi su se stesso o sulle cose a cui si è deciso di dare più importanza. Cosa c'è di più umano di questo? E poi cosa c'è di più umano nel fare in modo che le proprie riflessioni trovino una forma artistica elaborata? La parola... l'uso sapiente della parola. Cosa c'è di più umano di questo? Non c'è ombra di dubbio."

E nel mio andare di campo in campo
a ogni passo è come
se mi avessi aspettato a ogni ritorno
per tutti i miei ritorni.

Angela Cassola

11. Leggere insieme

Desideravo entrare in contatto con un gruppo di lettori di poesia. Mi interessava esplorare la dimensione collettiva della lettura, lo scambio umano e la crescita personale che si sviluppa quando si condivide un momento di lettura. Un atto semplice, alla portata di quasi tutti. Leggere poesia e ascoltarla insieme. Un atto denso di significati, implicazioni, emozioni.

L'atto della lettura è fondamentale per la scrittura. La poesia, come la letteratura, è uno strano "oggetto", che non esiste se non in movimento, ci ricorda Jean Paul Sartre. Perché abbia vita è necessario un atto concreto, la lettura, che dura solo il tempo che può durare. Senza quest'atto ci sono solo tracce nere su un foglio di carta⁵³⁶.

L'occasione si è presentata durante una conversazione con un amico. Egli mi raccontò di partecipare con regolarità a certi incontri di lettura. Mi feci spiegare nei dettagli l'esperienza. Dalla descrizione sembrava essere una situazione ideale per il mio scopo: un gruppo di persone che si ritrova da qualche anno, circa una volta ogni mese, in una casa privata, per leggere testi poetici e commentarli insieme. Un'attività spontanea, gratuita, mossa dalla passione per la poesia e dalla voglia di dividerla.

Tramite questa mia buona conoscenza, sono entrato in contatto telefonico con la padrona di casa e ho ottenuto il permesso di partecipare agli incontri.

Inizialmente l'ospite mi sembrava perplessa, mi spiegò che chi partecipa agli incontri deve garantire la continuità, o per lo meno la volontà di continuare. Non sapendo se l'esperienza fosse davvero d'interesse per il mio studio, non potevo garantire la cosa. Alla fine, spiegando con più profondità le ragioni della mia indagine, ottenni il permesso di partecipare anche a un solo incontro.

È evidente che, nella signora, vi era una forte preoccupazione di tutelare la natura degli incontri ed evitare che qualche sorta di corpo estraneo, non in sintonia con quanto accade nella sua casa, disturbasse un equilibrio in corso. C'era però anche curiosità o forse, più esattamente, disponibilità nei confronti di chi condivide l'interesse verso la poesia; una piccola apertura che mi consentì di essere ammesso al primo incontro.

Narrerò in dettaglio solo il primo incontro, dei 12 cui ho poi partecipato, riportando poi elementi dell'osservazione utili al nostro sguardo, per lasciare maggior spazio al racconto dell'intervista collettiva svolta al gruppo.

Il primo incontro

Il 6 maggio del 2015, mi presento all'appuntamento. Ho un leggero ritardo. Suono a un palazzo della buona borghesia, situato nei quartieri sotto cui giace la Milano romana, nei pressi del

⁵³⁶ Sartre J. P., *Che cos'è la letteratura?*, (1948), Milano, Mondadori, 1990. È il tema legato alla nozione di "semiosi infinita o illimitata", già presente in Charles Peirce e affrontato anche da Umberto Eco (Si veda, Eco U., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962; Eco U., *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979) e da Jacques Derrida (Si veda, Derrida J., *La scrittura e la differenza*, (1967) Torino, Einaudi, 1982), che abbiamo trattato in alcuni momenti di Paul Ricœur. Tema tangente questo lavoro, la cui consapevolezza guida alcune delle scelte.

Carrobbio. Fiorella, la padrona di casa, mi accoglie gentile ma con pochi preamboli. Sei persone, cinque donne e un uomo, sono già sedute intorno a un grande tavolo, coperto da una tovaglia candida e pesante. Collocato al centro del tavolo, un vaso con un allegro mazzo di fiori colorati. Mi viene assegnata una sedia e la consegna implicita di partecipare, ma non disturbare ciò che è già in corso. Fra i presenti, riconosco il mio amico, Stefano, e lo saluto. Il gruppo, evidentemente avvertito delle ragioni della mia presenza, è caloroso. Mi scambiano sorrisi, premure per farmi posto intorno al tavolo. Il tutto con molta parsimonia, attenti a non alterare troppo l'atmosfera generata dalla lettura già in corso. A capo tavola, Marina, una partecipante con l'aria dolce e mite, sentori che trasmette anche nella voce, conduce la conversazione, sotto lo sguardo di Fiorella, dal lato opposto del tavolo, preparatissima su tutto. Anche Marina, che conduce le letture, appare molto preparata. Sono seduto accanto a Fiorella che, rivolgendosi a me, dice, "Stasera Marina ci presenta Amelia Rosselli. La conosci vero?". È un attimo, il timore mi genera una sottile tentazione di mentire, ma scelgo la via della verità, il contrario sarebbe stato un pessimo viatico. "No", dico sommessamente e sinteticamente, un timido no, rafforzato da un diniego del capo. Fiorella, tace. Fa poi cenno a Marina di continuare ciò che stavano facendo. Mi distribuiscono copie di un articolo sulla Rosselli e di sue poesie.

Marina parla di Amelia Rosselli, dei drammi della sua vita. Introduce *Sleep*, la raccolta scritta in inglese, Rosselli era plurilingue. Racconta come *Sleep* sia legata all'insonnia che ha afflitto la poeta. Ne parla con voce pacata, allunga leggermente le vocali, dando all'eloquio un forte e gradevole carattere. È una presentazione colta e appassionata. Le voci dei presenti si alternano, puntualizzano, chiedono, contraddicono. I toni restano sempre pacati ma coinvolti. Fiorella ha un evidente ruolo di riferimento. Quando parla lei, quasi sempre le altre voci tacciono. Racconta del termine "Cangiante" presente in una poesia della Rosselli e ne sviluppa una serie di colti riferimenti.

Sento di essere fra persone dotate di preparazione sulla poesia; lo si vede dai rimandi, dalle associazioni che intrecciano fra episodi della vita della poetessa e le sue opere e fra queste e opere e vite di altri poeti, che mostrano di conoscere approfonditamente.

A un tratto, viene pronunciata la parola "Leggiamo!". Sembra un richiamo, un invito a non andare troppo oltre con le speculazioni e lo sfoggio di cultura, a ritornare al cuore del rito, per il quale ci troviamo in questo momento insieme. A questo invito, segue una breve sommessa sequenza corale di "Si leggiamo... Dai leggiamo...", come se non si stesse aspettando che quel momento. Gli occhi scorrono rapidamente verso Fiorella per ottenere una conferma e poi, insieme a lei, verso Marina, che, ricevuto l'assenso, si china su un libro e ci segnala la pagina da ritrovare nelle fotocopie. La prima poesia che ascoltai in quel raro convivio fu questa:

Tutto il mondo è vedovo se è vero che tu cammini ancora
 tutto il mondo è vedovo se è vero! Tutto il mondo
 è vero se è vero che tu cammini ancora, tutto il
 mondo è vedovo se tu non muori! Tutto il mondo
 è mio se è vero che tu non sei vivo ma solo
 una lanterna per i miei occhi obliqui. Cieca rimasi
 dalla tua nascita e l'importanza del nuovo giorno
 non è che notte per la tua distanza. Cieca sono
 chè tu cammini ancora! Cieca sono che tu cammini
 e il mondo è vedovo e il mondo è cieco se tu cammini
 ancora aggrappato ai miei occhi celestiali.

(Amelia Rosselli, da *Variazioni Belliche*, 1964)

Nella lettura, la voce di Marina è molto partecipe, quasi esposta. Non è una voce attorale. Nessun tecnicismo, solo enfasi leggerissime dovute alla commozione. Scandisce un ritmo, la cantilena non regolare del testo, accentuando alcune sillabe, soprattutto le parole "vero", "che tu", gli inizi di frase "tutto" e "cieca". I restanti sono in silenzio, seguono il testo che hanno davanti, si percepisce la lettura interiore, la concentrazione. La voce di Marina sembra la risultante di una

lettura corale. Come se il respiro di ognuno si movesse al tempo scandito dalla lettrice. L'atmosfera evoca in me situazioni religiose, esperienze teatrali, rituali.

Tutto ciò mi fa incontrare la poesia della Rosselli in maniera indelebile. Non posso dire che effetto mi avrebbe fatto quel testo, se l'avessi letto, la prima volta, da solo. Quella poesia è ora legata alla voce di Marina e a quelle persone in silenzio intorno al tavolo. Ma al tempo stesso quel testo, in sé, mi parla. Ascoltandolo nella voce di Marina, risuona con le mie emozioni esistenziali. Provo commozione. Vedo il buio della parola "vedovo", la vastità della parola "mondo", la flebile luce della parola "lanterna", la vertigine dell'apertura verso un altrove con l'espressione: "occhi celestiali".

Sono toccato e sorpreso. Sento un forte richiamo verso quella poesia e quell'autrice. In queste emozioni, sento, so, di non essere solo. Le persone intorno a me, i loro volti, la loro concentrazione e tensione, me lo confermano.

Alla lettura segue una breve conversazione che aiuta anche ad alleggerire i turbamenti. Si approfondiscono i significati, si fanno associazioni con altre poesie della Rosselli e di altri poeti. Si evoca la figura di Rocco Scotellaro, quella di Sylvia Plath, la tremenda morte del padre Carlo Rosselli, e quella della madre. Ci sono pareri condivisi e disaccordi. La conversazione è garbata. Su di essa vigila Fiorella, che prende posizione, alzando leggermente il tono di voce, in caso di eccessiva discordia. I contenuti non sono quasi mai di tipo autobiografico. I vissuti personali vengono esposti raramente, più facilmente quando consentono evocazioni e associazioni colte o un'interpretazione aggiuntiva alle parole della poesia.

L'incontro prosegue in questo stile. Letture concentrate di testi della Rosselli – momenti densi, emotivi, che appaiono come il cuore del rito – si alternano a commenti e conversazioni che aprono l'esperienza della lettura verso aneddoti della biografia della poetessa, verso l'universo culturale (*l'extratesto* e la *semiosfera*, direbbe Lotman, *l'ipertesto*, direbbe la Corti) che gravita dentro e intorno alla poesia. Si cercano assonanze con altre poesie e poeti, si discutono atmosfere presenti nei versi, ci si sofferma su una parola o un'espressione. I testi della Rosselli non sono semplici. È una poetessa sperimentale. La sua metrica è una ricerca personale che si ispira anche alla dodecafonia musicale. I suoi versi trasgrediscono la grammatica. Si abbandonano al lapsus, alle associazioni libere fra significati, così come fra suoni e significati.

È davvero difficile dire che rapporto avrei instaurato con lei se avessi affrontato da solo, senza nessuna conduzione, quei testi difficili, a volte duri. In quel contesto, accanto a quelle guide appassionate, accompagnato dalle informazioni, ma anche dalle emozioni condivise, si è instaurato con naturalezza un rapporto di affetto con l'autrice. La sua vita drammatica, raccontata dai presenti, risuona nelle sue parole e nelle sue radicali scelte stilistiche. Grazie alla condivisione del gruppo, si è creata una via d'accesso alla poesia che ha facilitato l'empatia con il testo e la poetessa.

Dopo circa un'ora e mezzo di questa attività intensa, il gruppo di distende. Fiorella porta in tavola dei pasticcini e delle bevande. Si chiacchiera serenamente. Racconto qualcosa di più su di me e sul mio studio. Chiedo la disponibilità a intervistare qualcuno di loro. In primo luogo la padrona di casa, che però garbatamente declina. Alcuni si dichiarano disponibili a raccontarmi la storia del gruppo e sul loro rapporto con la poesia. Ma sembra però che la via migliore sia un'intervista collettiva, un *focus group*, per non perdere quella dimensione di condivisione che è così marcata.

Nella conversazione, decidono di proseguire anche nel prossimo incontro con letture della Rosselli, e, mentre fissano la nuova data, invitano Marina a prepararsi allo scopo di continuare la presentazione.

Mi è chiaro che, almeno per un secondo incontro, ritornerò; vuoi per desiderio di approfondire la conoscenza di questa strana compagnia, vuoi per il fascino che ormai esercita su di me Amelia Rosselli.

Nell'accommiatarmi, mi rendo conto delle premure che esercitano gli uni verso gli altri. Si preoccupano dei rientri, dello stato di salute dei famigliari di alcuni fra loro. Emanano un tangibile sentimento di affetto reciproco. Con mia sorpresa mi rendo conto che una giovane donna seduta accanto a me, ha le gambe paralizzate, l'aiutano ad alzarsi e ad accedere alle stampelle. Ha una

grave patologia neurologica. Per tutta la sera non avevo minimamente avvertito la cosa. Sono davvero un pessimo osservatore, penso fra me.

Sono le otto di sera passate. Sono trascorse quasi tre ore dall'inizio dell'incontro. Scendiamo tutti insieme le scale e percorriamo l'androne, per salutarci ancora, prima di consegnarci alla notte della città.

Dei successivi incontri

Ho partecipato in seguito a quasi tutti gli incontri, mancando solo per impegni a cui dovevo la priorità. Per un totale di dodici riunioni al momento in cui scrivo (settembre 2016). Continuo a partecipare al gruppo di poesia e non sono certo di interromperlo al momento in cui finirò questo lavoro.

Come detto non approfondirò ogni singolo incontro, poiché quello su cui voglio concentrarmi in questa sede è il senso generale, il significato attribuito dalle persone che costituisce il collante e il motore dell'esperienza.

Tutto sommato, ogni incontro si svolge più o meno nello stesso modo. Una *e-mail* di Fiorella ricorda l'appuntamento, già fissato in precedenza. Ci si ritrova a casa sua alle 17:30 in punto. Chi arriva più tardi si siede intorno al tavolo senza troppi convenevoli e senza disturbare troppo i lavori già iniziati. A ogni incontro un partecipante a turno ha preparato la presentazione di un poeta, che è stato scelto insieme negli incontri precedenti. Costui, o costei, distribuisce fotocopie di poesie dell'autore stabilito e eventualmente articoli che trattano di lui. Dopo aver ascoltato e discusso l'introduzione, si passa alla lettura. I versi vengono letti a voce alta a turno dai diversi partecipanti e analizzati nella loro forma, nelle evocazioni, nelle associazioni. Un lavoro infra e extratestuale che può diventare minuzioso con alcuni poemi, come risolversi in poco parole con altri. C'è assoluta libertà di parola. Emergono sia visioni concordi come punti di vista contrastanti. Si percepisce il rispetto e l'attenzione reciproca, come la vigile attenzione della padrona di casa, ma in fondo un po' di tutti, sul clima generale. Si avverte anche un forte desiderio di imparare, di ascoltare dai più esperti, da chi ha maggiori competenze sull'autore, sulla raccolta di poesie scelte, sullo sfondo storico culturale in cui si muove il poeta. Gli autori che abbiamo approfondito negli incontri in cui ero presente sono tutti italiani. Fatta eccezione di Amelia Rosselli, cui sono stati dedicati tre incontri, gli altri sono tutti uomini; precisamente: Attilio Bertolucci, Valerio Magrelli, Gilberto Sacerdoti, Mario Benedetti, Giorgio Orelli, Luciano Erba. Nomi non notissimi al di fuori del mondo degli appassionati di poesia e letteratura. Opere che richiedono un minimo di frequentazione letteraria e una chiave di lettura per sprigionare appieno il loro significato e la loro forza estetica.

Il gruppo mi ha chiesto se fosse possibile invitare il poeta Fabio Pusterla, che ormai conosco amichevolmente. Nella riunione che ha preceduto quella del suo arrivo, è toccata a me la presentazione del poeta. Non è cosa semplice: inquadrare l'autore, selezionare le sue poesie per la lettura. Me la sono cavata ma con l'aiuto di un po' tutti i presenti, non era certo una presentazione all'altezza del livello consueto. Mi ha colpito l'analisi minuziosa dei testi che è stata fatta, un lavoro che ha messo in luce aspetti delle opere che mi erano sfuggiti.

L'incontro del gruppo con Fabio è stata un'esperienza intensa. Fabio è una persona generosa, oltre a vecchi testi ha presentato anche inediti. Ovviamente la presenza dell'autore ha cambiato la natura e l'atmosfera del rito. Domande, curiosità, divagazioni, riflessioni critiche più o meno condivisibili (con una franchezza che non era scontata). Per quanto sia stata una serata indimenticabile e interessantissima, è diventata decisamente altra cosa, rispetto al lavoro di scambio collettivo usale.

Dalle conoscenze costruite intorno al tavolo di casa di Fiorella, sono nate occasioni di frequentazioni anche oltre il tavolo, legate alla poesia, ma non solo. I partecipanti si scambiano informazioni su eventi, dandosi vicendevolmente appuntamento. Fiorella ha insistito perché partecipassimo alle serate organizzate alla *Casa della Cultura* sulla grande poesia europea, ci siamo

ritrovati alla presentazione dei cicli dello *Spazio | Poesia* di via Formentini e siamo stati fra il pubblico di alcuni eventi di lettura. Marina e Angela, sono fra le più attive. Ma anche con diverse altre persone del gruppo si ritroviamo spesso nella diverse iniziative che offre la città. Marina, è impiegata presso una ditta che nulla a che fare con la poesia, di lei oltre alla sua preparazione poetica, colpisce la conoscenza della scena poetica milanese. Agli eventi la salutano in molti e si sofferma spesso a parlare con gli organizzatori e i relatori. Anche Fiorella è ben conosciuta. Frequentando questi eventi cittadini, mi rendo conto di rincontrare spesso alcune persone nei diversi luoghi. Sono frequentatori abituali, che finiscono col conoscersi fra loro e dare vita ad una piccola comunità. L'età prevalente è la stessa del mio gruppo presso la casa Fiorella. Non più giovani, qualcuno può essere dichiarato anziano. In maggioranza donne, anche se è presente una discreta rappresentanza di uomini. Non manca però qualche giovane, immagino siano in prevalenza studenti di letteratura o giovani che si candidano a diventare poeti. Sul palco la prevalenza è di uomini anziani. Sono un'eccezione le serate di *Spazio | Poesia* che propongono le nuove generazioni della poesia. Milo de Angelis, Maurizio Cucchi, Mario Santagostini sono i poeti ormai affermati che più spesso vedo alternarsi al tavolo dei relatori. Intorno a loro una rispettosa schiera di appassionati che li segue dovunque vadano.

Il mio gruppo di poesia nasce (come ci racconteranno loro stessi nell'intervista collettiva) dagli eventi proposti da Maurizio Cucchi alla *Casa della Cultura*. Il nucleo promotore (Fiorella, Marina, Angela, Stefano, Betty...) si è incontrato nelle serate organizzate dal poeta in via Borgogna 3 e ha poi deciso di coltivare la conoscenza e la passione della poesia ritrovandosi a casa di Fiorella. La cosa accadde circa cinque anni fa, e prosegue, come vediamo, ancora oggi.

Alcuni di loro (Marina, Angela, Luisa, Claudio e Cesarina) frequentano un ciclo di lezioni di Cucchi dedicandosi alla scrittura di poesie. Quest'anno, come esercizio conclusivo, hanno pubblicato una raccolta collettanea curata dal maestro.

Grazie alle loro frequentazioni sono entrato in contatto con Marco Corsi, che ho intervistato e anche con Milo de Angelis, che pure desideravo intervistare.

Visto così, il mio piccolo circolino di poesia (ma loro non amano il termine "circolo", preferiscono "gruppo", più sobrio) non appare come una monade isolata, anzi. È un nodo, con una propria energia e vivacità, da cui si irradiano relazioni che sono in contatto con la rete dinamica che compone l'universo culturale della poesia milanese.

La passione della poesia li ha condotti, e li conduce, a frequentare individualmente o con piccoli gruppi di amici, i vari eventi che la metropoli propone. Hanno quindi una postura diversa da quella del lettore singolo che si limita a acquistare volumi e a leggerli per conto proprio. Certo, fanno anche questo. Ma la passione li spinge anche a ritrovarsi e frequentarsi.

Alla passione della poesia si unisce l'apertura all'incontro umano (possiamo parlare anche in questo caso di passione?), e la poesia diventa un nume che tutela sulla qualità di questo incontro. Non è quindi un'apertura gratuita, men che meno una pulsione di riconoscimento narcisista. Negli eventi pubblici emerge una discreta quota di narcisismo. Inevitabile nei relatori, è visibile anche in qualche personaggio del pubblico. Nulla di tale narcisismo ho intravisto a casa di Fiorella.

Le persone, per il tramite della poesia, hanno creato un luogo particolare d'incontro. A delineare la profondità e le misure di questo incontro sono i partecipanti, ma è la poesia stessa – le sue caratteristiche di contatto fra le interiorità dei soggetti, che abbiamo visto nei capitoli precedenti – che delimita uno spazio di scambio umano inteso e ricco di significato.

Il gruppo è abbastanza stabile, composto da quattro uomini, me compreso, e sei donne. Alcuni partecipano con maggiore regolarità. Fra le persone non sempre presenti, mi ha colpito Marcello. Un uomo anziano, con problemi di deambulazione e una marcata sordità. Colpisce la sua dedizione alla poesia e la sua competenza. A volte i suoi interventi esulano dal tema su cui si stanno rivolgendo le attenzioni di tutti, vuoi per la sua sordità, vuoi per una incontenibile voglia d'ironia. Anche in questo caso ho notato le premure e l'affetto che viene profuso, per ricondurre i suoi contributi – sovente gustosi e divertenti, qualche volta fuori luogo – nel seminato, e salvaguardare l'atmosfera di unione, concentrazione, condivisione.

Osservando quest'umanità riunita a casa di Fiorella un po' più da vicino, si avverte come siano un po' tutti alle prese con sofferenze esistenziali, più o meno evidenti. Sono palesi le fatiche fisiche di alcuni, ma anche negli altri si avvertono fatiche adulte: ora la malattia di un coniuge, ora un fondo di affaticamento, assilli umani di varia natura. Affanni adagiati sullo sfondo dell'incontro, ciò che si percepisce manifestamente è la consapevolezza collettiva di queste fragilità, che si traduce in premure reciproche, piccole attenzioni che rendono il clima di gruppo molto umano e affettuoso.

In questo capitolo non ho trattato delle singole persone, che certamente esprimono caratteristiche particolari d'interesse per lo studio. Preferisco però restituire la dimensione collettiva, che è l'aspetto più vistoso di questa esperienza e forse il più significativo. A questo proposito riporto l'episodio in cui mi sono ritrovato dopo che una della partecipante aveva inizialmente accettato di svolgere un'intervista singola. Si tratta di Marina, che tutti nel gruppo mi indicavano come la persona a cui rivolgermi per avere maggiori notizie per approfondire l'esperienza, dopo che Fiorella aveva declinato la mia richiesta di intervista. Il giorno prefissato per l'incontro ricevo una telefonata da Marina che, scusandosi, mi comunica che ci ha ripensato. Con un tono leggermente imbarazzato mi dice che non ha senso un'intervista singola. Non ha senso che lei parli a nome del gruppo e sul gruppo. "Non è educativo", dice, "il gruppo ha una sua ragione", "il gruppo è il gruppo", insiste per realizzare un'intervista collettiva, che "ha più senso".

Mi rendo conto – ne ero già consapevole – di quanta sensibilità ci sia in Marina e in tutto il gruppo. Di quanto questa sensibilità imponga allo studio un rispetto, che mette in scacco ogni decisione metodologica o modello a priori, strutture che sottraggono "autorialità" ai soggetti; incontrarti ancor più che studiati. La migliore scelta procedurale è procedere con sensibilità e ascolto, adattando le forme dell'indagine all'incontro, per rispettarne la qualità.

Con Marina, decidiamo quindi di rimandare tutto all'intervista collettiva, che racconto di seguito.

L'intervista di gruppo

Durante gli incontri ottengo il consenso alla realizzazione di un'intervista di gruppo. Decidiamo di svolgerla in uno spazio diverso dalla casa di Fiorella. Un luogo neutro, per marcare la distanza fra quest'attività e gli incontri di poesia, per mantenere incontaminato il luogo del "rito". Ottengo la disponibilità di una stanza presso la sede di Mani Tese, luogo che frequento per mie opere di volontariato. Riusciamo a trovare una data che fissiamo insieme. L'invito via *e-mail* all'intervista è accompagnato da un testo che introduce senso e scopo della proposta.

Proposta di chiacchierata collettiva con il gruppo di poesia

Con il mio studio vado esplorando – a passi tardi e lenti – il contributo che la poesia offre alla condizione adulta e parimenti mi interrogo sulle vie per avvicinare alla poesia.

Due domande generali muovono la ricerca: "cosa educa la poesia?" (sguardo sulle capacità umane che la poesia mette in gioco e fa evolvere); "come si educa alla poesia?" (sguardo su pratiche volte all'incontro e alla diffusione della cultura poetica).

Uso il termine "educazione" in un suo significato esistenziale e non scolastico; nello specifico mi interrogo sulle capacità che l'essere umano mette in gioco nella parola poetica, capacità che ci rendono umani, che caratterizzano l'esistenza e ne alimentano il senso.

Lo studio utilizza un approccio pedagogico-fenomenologico (uno dei riferimenti è il filosofo Paul Ricœur, e più in generale le teorie dell'identità narrativa) e approfondisce, senza pretesa di esaustività, "processi educativi ricostruiti tramite i vissuti di soggetti dotati di intenzionalità riconoscibile verso l'esperienza della lettura e della scrittura di poesie".

Tutto questo, e altro ancora, sullo sfondo. Sfondo che può essere tranquillamente da voi dimenticato. La vostra esperienza, nella quale mi sono ritrovato piacevolmente coinvolto, mi interessa come una pratica significativa di fruizione della poesia (dalla forma spontanea, appassionata e collettiva) – della quale vorrei raccogliere i diversi punti di vista sull'esperienza di lettura in gruppo: pareri, frammenti di storie, genesi, significati attribuiti, piaceri scaturiti, capacità coltivate... e ogni altra sorta di pensiero sul tema che la conversazione riterrà meritevole e vorrà generare.

Partiremo da interrogativi volutamente ingenui, come
 Che cos'è la poesia?
 La poesia è un gesto solitario o un gesto sociale?
 Come e perché è nato il gruppo di poesia?
 Che cosa offre in più, rispetto alla lettura individuale o all'evento pubblico?
 Che cosa si impara dalle poesie?
 Che cosa nutre la poesia?
 ecc.

La conversazione (il cui audio sarà registrato) continuerà in piena libertà, senza un rigido percorso predefinito, cercando di approfittare dei benefici dell'"intelligenza collettiva" in merito al tema.

Inoltre, chi lo desiderasse, può inviarmi uno scritto personale. Sarebbe un preziosissimo contributo al mio lavoro. Dove potrà raccontarmi il suo rapporto con la poesia, accennare alla propria autobiografia poetica (come è nata, chi e cosa ha alimentato la passione per la poesia), raccontarmi ricordi o esperienze significative e interpretare a proprio modo le mie due domande di studio: "quali capacità umane educa la poesia?", "come si educa alla poesia?".

Grazie di cuore,
 Claudio

L'11 aprile, ci ritroviamo alle 18 nel luogo stabilito. Giungono all'appuntamento Fiorella, Luisa, Angela, Marina, Betty, Stefano e Giusi; persone che costituiscono il nucleo più costante del gruppo, sempre presenti a quasi tutti gli incontri.

Dopo i convenevoli, Fiorella prende la parola per prima e racconta del primo incontro, ha recuperato la data per l'occasione. "Ho scoperto che il primo incontro è stato il 9 maggio del 2011", ricorda; esattamente cinque anni fa. "Lo spunto è stato dato da certi corsi che faceva Maurizio Cucchi alla Casa della Cultura sulla poesia del Novecento". Fiorella racconta di come stesse ristrutturando la casa, per cui perse "con grande dispiacere" alcuni incontri. Si avverte un'evocazione di sue fatiche del periodo, "Ero molto impegnata. C'erano tutti dei casini...". Questo stato si lega con una sensazione di essere "tagliata fuori" durante gli incontri, "...negli altri c'erano tutte delle relazioni... Io mi sentivo isolata". Alla fine del ciclo di incontri Stefano fece passare un foglio, con un numero di telefono, che diceva "Carissimi, carissime, siamo giunti alla fine di questi bellissimi incontri. Sarebbe bello continuare a vederci per occuparci di poesia". Segue un brusio allegro al ricordo di quell'episodio. Fiorella continua, raccontando che da tempo desiderava occuparsi di poesia, continuava a rimandare. La coincidenza fra la proposta di Stefano, la casa terminata, il desiderio di inaugurare una nuova stagione, "... un insieme di cose che con la poesia hanno poco a che fare", l'hanno spinto a mettersi in contatto con tutti. Non tutti hanno aderito. "Così è cominciata", afferma Fiorella e racconta di come siano stati posti dei criteri per la partecipazione.

Le chiedo di approfondire. "Credo di avere influenzato io su quest'aspetto. Io sono un po'...", e sorride senza finire la frase. Ci tiene a precisare che non crede di aver fatto "la leaderina", ritiene che nel gruppo ci siano sensibilità molto diverse e che tutte abbiano potuto trovare il loro spazio. Nel dire ciò, guarda il resto del gruppo per cercare un consenso, che riceve. Precisando i criteri racconta, "Ciascuno di noi si prepara su un autore e per quella volta tiene lui il bandolo dell'incontro... introducendo l'autore e presentando un certo numero di poesie... ci sono state diverse modalità che sono emerse... La cosa che io e forse Stefano abbiamo sempre puntato di più è il fatto della lettura collettiva... l'attenzione al testo... la lettura collettiva come valore aggiunto. Perché da ciascuno emergono delle sensazioni, emozioni... diverse. Io trovo questo il momento più importante."

Marina prende la parola sorridendo, per aggiungere elementi, da un punto di vista, a suo dire, non politicamente corretto. Pur rispettando il lavoro di Maurizio Cucchi, sono partiti da una critica comune verso questa esperienza. "Abbiamo sentito la necessità di affrontare, innanzitutto, il linguaggio femminile, che non era stato assolutamente affrontato. Se non...". "In modo parziale", le si sovrappone Fiorella; entrambe ricordano di aver incontrato nella proposta di Cucchi due sole poesie di Amelia Rosselli.

"Ma anche come tentativo", prosegue Marina, "di approfondire, di leggere, di studiare... necessità che abbiamo sentito e abbiamo condiviso... Che poi è diventata anche un tessuto connettivo... di strade laterali. Perché quando si propone un autore si creano immediatamente delle sinergie... si aprono degli sguardi... una premura. È proprio la premura dello sguardo che ho maturato frequentando questo gruppo... Ho imparato tantissimo... Un tributo rispetto alla poesia femminile che è trascurata. Con quello sguardo di rispetto che non sempre purtroppo si ritrova, e questo offende".

Fiorella, che ha seguito Marina con grande attenzione, chiosa "Bravissima! Bello". Segue un coro di affettuose risate. Marina continua con più enfasi sottolineando una dimensione un po' "claustrofobica" degli incontri con Cucchi. "Anche rispetto a un tipo di linguaggio. Alla possibilità di sbandare nella poesia. Di incontrarla. Perché la strada è anche lasciarsi andare".

Interviene Betty che ricorda "Ne parlavamo prima di questa cosa", riferendosi alle conversazioni d'apertura a microfono spento. "I poeti professionisti si trattengono... alcuni si trattengono", afferma Betty, proseguendo il discorso di Marina, "Mentre invece la grande poesia è evidentemente un po' lasciare gli argini, inondare, non so come dire...".

"Anche l'errore", riprende Marina, "debordare... che però arricchisce la strada... è un'analisi". La conduzione di un poeta, a parer loro, tende a "arginare". "A arginare se stesso...", enunciano con ironia. "Ognuno ha la propria esperienza", pronunciano Marina e Betty quasi in coro. "Gli uomini tendono, secondo me" dice Marina "a chiudere". "Lei ha proposto molte donne, molte poetesse", ricorda Betty, riferendosi a Marina. "Cristina Campo... Antonia Pozzi...", precisa Fiorella.

Angela, ricorda di essersi aggiunta al gruppo successivamente. Seguiva, insieme a Marina, un corso alla *Casa della poesia*, in cui ogni poeta faceva una conferenza a sua scelta; parlava di sue poesie, commentava un altro autore, rifletteva sulla poesia in generale. Fra questi, il suo interesse è stato attirato da Maurizio Cucchi. Poi si è incontrata di nuovo con Marina alla *Casa della cultura* per una serata su Sereni, ha conosciuto Fiorella, ha frequentato l'officina di poesia di Maurizio Cucchi. Qui ha fatto un vero e proprio lavoro di scrittura sotto la guida di Cucchi. Da lì è nata una passione verso i poeti e ha cominciato due anni fa, seguendo Marina a frequentare il gruppo a casa di Fiorella, proponendo la prima volta Amelia Rosselli. Confessa che da sola non avrebbe mai fatto uno studio sulla Rosselli e non avrebbe mai approfondito in questo modo questa e altri poeti. Con un sorriso enuncia, "Non ho ancora imparato a leggere le poesie, ma questo poi si impara nella vita...".

"Tutto si impara!", risponde Fiorella. "Ho capito che l'approccio non era intellettualistico", continua Angela, riferendosi al lavoro del gruppo, "Inizialmente era quello che pensavo, perché venendo da filosofia immaginavo... «chissà che paragoni fanno?» Invece no, era proprio un approccio sulle poesie. Infatti, Fiorella dice «Adesso leggiamo! è inutile che parliamo. Parlare è importante, ma quello che conta è il testo. Quindi da lì ho capito che è importante leggere il testo in certo modo. Imparare a leggere è metà della poesia. Percorso molto interessante. Poi si conoscono le persone... e così. Da cose nasce cosa. Ci troviamo alla *Casa delle Culture*, da Cucchi. Devo dire che mi ha cambiato la vita... era pronta per questa cosa».

Questo ultimo, inaspettato, breve accenno ("Mi ha cambiato la vita ero pronta per questa cosa") risuona con una frase precedenti di Fiorella ("la casa terminata, il desiderio di inaugurare una nuova stagione") e mi racconta dell'investimento esistenziale, che motiva la partecipazione a questo gruppo.

"Perché a volte", prosegue Angela, "uno è chiuso in se stesso". "Certo", le fa eco Fiorella con partecipazione, e il poi il resto del gruppo. Chiedo di approfondire questo aspetto. Prende subito la parola Fiorella, "Effettivamente, per me, inizialmente, negli anni della mia giovinezza, la poesia era delibata in modo assolutamente solitario e inconfessato. Quindi questa è stata un'apertura...".

"Perché inconfessato?", chiede Angela. Prosegue Fiorella, puntualizzando, "Come ho già raccontato tante volte, sui banchi di scuola leggevo le ultime pagine dell'antologia del Novecento... Le ho imparate a memoria praticamente, tanto le ho... Ma sicuramente non l'ho detto alle mie amiche... A nessuno!".

Conferma, sommessamente, Angela, "Perché è un piacere di cui si può provare vergogna. Di un piacere artistico a volte si può provare vergogna, visto come vanno le cose nella società. Io la vedo così. Mi viene in mente anche De Andrè, che non avrebbe dovuto fare il cantante, perché in famiglia non era previsto... invece lui ha preso questa strada... In questo senso, c'è un piacere proibito... che poi è la cosa più bella... la poesia, piuttosto che altre arti".

"Però, quest'apertura attuale...", riprende la parola Fiorella, riferendosi al gruppo, "...la trovo straordinaria". Interviene, assentendo, Betty, "Penso che se non ci fosse stato questo gruppo, sarebbe mancato lo stimolo proprio per andare avanti. Anch'io forse avrei lasciato... è una grande passione, ma l'avrei lasciata un po' cadere. E invece... devo a una mia professoressa delle medie questa mia passione. Ci insegnava a memoria le poesie. Non era una cosa individuale, era collettiva... però io, probabilmente, ne ho usufruito molto di più, perché mi sono messa a scrivere... Una passione che mi ha travolta... Mi ricordo benissimo, certe poesie a memoria... Leopardi, Pascoli, Saba, Ungaretti... cosa che adesso non riuscirei assolutamente a imparare. Per me è stato l'inizio. Poi in famiglia si leggeva molto. A quindici, sedici, anni ho letto Rimbaud; che mi ha aperto la strada a altre letture... è stata una passione... è una passione." Nel sottofondo Fiorella annuisce ai vari passaggi di Betty. Betty ricorda anche la rivista *Poesia*, che l'ha aiutata a trovare e cercare autori. Evoca anche un amico poeta, "Siamo rimasti in contatto per quasi più di un anno... Ci scrivevamo. Mi ha spronata a leggere Dylan Thomas, Paul Celan... mi ha aperto prospettive su poeti... era nella redazione di *Nievo*... Poi scrivevo. Ho pubblicato un libricino. Ho fatto delle piccole cose... innestate su una passione molto forte".

"Questo gruppo cosa ha aggiunto a questa passione?", chiedo a questo punto a Betty, che risponde, "Ha aggiunto la possibilità di confrontarmi... Con Fiorella, è stato interessantissimo. Per me il confronto, è importantissimo. Io sono un po' chiusa come carattere".

Interviene Angela, "Un confronto semplice". A questa affermazione, Betty e il gruppo esprimono approvazione. "Andiamo anche alla *Casa della Cultura*", prosegue Angela, "Però poi, noi, tranquille scopriamo cose molto profonde. Perché ognuno di noi tira fuori... anche l'ultima volta, tu...", si rivolge a Betty, "hai tirato fuori quella cosa sui poeti inglesi... è stata un'associazione che ha mosso qualcosa". "Sì, sì! Ha mosso..." fanno eco diverse persone del gruppo. "Perché noi siamo semplici", prosegue Angela, "non siamo... non chiediamo qualcosa in più.. siamo quello che siamo". Diverse persone sorridono compiaciute.

"È un grande valore", dice Marina, prendendo la parola, "Un territorio comune, con uno spazio e un tempo di rispetto e di confronto". A questo punto si soffermano sul ricordo dei diversi momenti di ingresso nel gruppo e in questa conversazione riceve attenzione Luisa che evoca la sua partecipazione.

"Ripensandoci, debbo dire che io non leggo molta poesia... ho dei libri in casa... poi andavo a scuola in un periodo in cui si faceva proprio pochissimo... nel '76, la poesia era la cosa meno interessante... si facevano cose più «rivoluzionarie». Scoppia una risata collettiva. "Ripensandoci... in casa mia c'è un libro della prima elementare... con il mio nome... ripensandoci, dicevo... guarda, si vede che in qualche modo mi intrigava già da allora. Poi in realtà ho sempre fatto il bardo di famiglia... tutti i compleanni... però più filastrocca, che poesia. Poi, per caso, un anno è morto mio papà, ho ricominciato a lavorare... mamma mia, succede una cosa così... io non ho neanche il tempo di capire cosa è successo. È arrivata una lettera della *Casa della Cultura*, di quel corso dell'autobiografia di Demetrio. Sono venuta proprio con l'idea di avere uno spazio per ripensare a questa cosa... coi bambini piccoli... Quindi, un po' è nata da lì... io ho sempre scritto in filastrocca. Poi sono venuta da Cucchi, a un certo punto ho detto, magari posso non fare solo qualche filastrocca, qualche poesia ci sta. È nata, da lì. Non c'è nessuno studio serio." Indicando Angela e Marina, che frequentavano il corso di Cucchi, ricorda l'invito che le hanno rivolto a partecipare alle serate "Da Fiorella". "Ero molto intimidita", prosegue Luisa, "questa mancanza di conoscenza formale mi intimidisce parecchio. Però, ho visto, come avete già detto... Solo leggendole, viene fuori quello che la poesia ha da dire... Mi piace molto questo fatto".

Luisa nota che in solitudine legge poco. Le capita, ma non spesso, soprattutto con le poesie contemporanee, "Spesso le leggo e non le capisco. Allora mi fermo... Invece in questo gruppo, mi rendo conto che si capiscono... basta rileggerle insieme. Uno dice una cosa, allora viene in mente un'altra cosa. Proprio il fatto di leggerle insieme".

"Una lettura partecipata", dice Fiorella. "Avere molti occhi", contrappunta Marina. "Molte orecchie, anche", replica Fiorella. Come è immaginabile questo aiuta a affrontare poesie complesse, penso a Amelia Rosselli, che molti avrebbero qualche difficoltà ad avvicinare da soli. Il gruppo aiuta il dialogo con il testo. Una mente collettiva aiuta a esplorare l'universo poetico che nel vive testo: sia esso nella semiosfera, nell'extra o nell'ipertesto.

"È un gruppo appassionato", dice sorridendo Marina, fra il consenso degli altri. Chiedo di approfondire l'aspetto della lettura collettiva a voce alta. "Io leggo sempre mentalmente... non leggo a voce alta", afferma Betty. "Io leggo a voce alta", dice invece Marina, "Quando una poesia mi piace c'è un rapporto individuale. Però poi la faccio decantare, la voglio sentire, le parole le sciolgo a voce alta. Mi ha aiutato moltissimo, perché ti dà anche un criterio estetico. Senti, quando magari cade. Ti guida, ti guida la voce. Moltissimo. È un'esperienza importantissima".

Fiorella, conferma, annuendo in sottofondo. Stefano prende la parola, "Io di solito leggo, e rileggo, di solito, a voce relativamente alta. Succede questo, io la poesia la capisco molto poco. Solitamente, devo cercare di capire mentalmente cosa sta dicendo. Quando mi sono un pochino orientato, in questo senso, apprezzo anche di più l'aspetto strettamente fonico, rileggo la poesia ad alta voce. Questo capita di più quando leggo poesie antiche, in un italiano non contemporaneo, ma non solo... La lettura a voce è quella che mi dà più piacere."

Stefano continua apprezzando la possibilità offerta dal gruppo, confessando che all'inizio era un po' intimorito, dalla preparazione e dalle conoscenze culturali delle partecipanti. Apre così il tema dei diversi livelli culturali, "Nell'approccio alla poesia, c'è una tendenza ad assolutizzare le cose. Da una parte, un approccio del tutto naïf, dall'altra, «Leggo. Me ne intendo!». Però, quanti livelli intermedi ci sono fra una persona, anche «di buona cultura», che però non si interessa sostanzialmente di poesia e il livello di quelli – non faccio nomi – più bravi qui? Tantissimi. Io sto a uno di questi livelli intermedi. Continuo ad avere per la poesia, un interesse limitato, secondario. Limitato a quei poeti che grandemente mi attirano. In questo senso, il gruppo è stato per me utilissimo. Proprio per affrontare quei poeti che poi mi sono piaciuti, ma che da solo non avrei mai affrontato. Sereni me lo leggevo anche da solo. Amelia Rosselli da solo non me la leggevo. Il gruppo è stato di grande aiuto. Però il mio approccio con la poesia non è cambiato. Rimango uno che legge nove di narrativa contro uno di poesia. Eppure...", prosegue Stefano, "...certa poesia mi affascina completamente.". Tutti, chi più chi meno, dichiarano di essere anche grandi lettori di narrativa; passione che gode anche di scambi e suggerimenti di letture entro il gruppo. Mi sembra il momento adatto per porre la domanda: "Che cosa è la poesia? Che cosa aggiunge la poesia alla narrazione?".

Prende la parola Luisa, "Per me è stata come qualcosa di violentissimo... Quando andavo a questi incontri di Cucchi... con poesie, anche di Ungaretti, che non conoscevo... mi sono arrivate delle cose così violente, così forti... come qualcosa a cui non potevo resistere.". Prosegue con un ragionamento sull'irrazionale, "Io ho messo da parte, quando studiavo filosofia, l'irrazionale... I filosofi che giocavano con l'irrazionale... Tenevo un po' a bada queste cose... volevo una cornice bella definita. Un po' alla volta, con questi incontri con Betty, queste letture con Cucchi, ho sentito queste cose che mi arrivavano violentemente, fortissime. Come se non si potesse dire altro. Come se arrivassero a delle vette... queste parole, come certe parti di musica, che ti arrivano e ti stordiscono. Ho presente alcune parti di Ungaretti... caspita! Me le ripetevo. Nel gruppo di Fiorella trovo prolungato questo piacere "intensissimo". Racconta anche delle scambio personale: "Con Betty c'è uno scambio. Come se mi conoscesse... mi infila sempre il libro giusto, al momento giusto. Anche Fiorella...".

Stefano interviene parlando di come il gruppo abbia ampliato il suo rapporto con la poesia, "Prima la poesia era un fatto esclusivamente personale, di letture e di scrittura; con qualche frequentazione pubblica, che era però isolata, in un contesto che rimaneva privato. Con la

frequentazione di questo gruppo, c'è stata anche un dimensione condivisa, continuativa nel tempo. Anche se separata totalmente rispetto a quello che era il mio scrivere.". Interviene Fiorella, puntualizzando, "Questo gruppo si dedica a letture e approfondimento dei testi di altri. Questo è uno dei paletti. Il discorso della scrittura è lasciato al piacere personale."

Per Betty la poesia: "È una vibrazione molto più forte, che il pezzo di prosa. Sono d'accordo. È musica! Può essere la stessa emozione che sentire un brano musicale. La composizione di una poesia è molto vicino alla composizione di un pezzo musicale. Scava più nel profondo. È più viscerale."

Angela, che dichiara di leggere di più la prosa, non sente una grande differenza. Parla di prosa e poesia, "È un momento come una pausa... Trovi più te stesso, leggendo". Le chiedo, visto che non vede differenze nelle due letture, dove porrebbe la differenza. Risponde, "Forse, con la prosa sono a casa mia. Invece la poesia è un mondo nuovo... Ho fatto la tesi su Kafka... ho letto molto. La prosa è nella mia lingua. Forse questa è la differenza, per me... Ho scoperto il linguaggio di Amelia Rosselli... Sto scoprendo cose. Alla prima lettura di Caproni io credevo di capire tutto. Poi l'ho riletta... ci sono dei momenti estatici in cui tu capisci le cose... Leggevo *Le stanze della funicolare*. È davvero geniale. Pensavo di capire le cose, invece non era vero... ci sono talmente tanti sensi stratificati, che «credo» di aver capito. Poi, questo fatto che la poesia parla da sola...".

Continua Luisa, "Per me ha un aspetto di manufatto. C'è una densità... come un lavoro artigianale perfetto... Ci sono delle poesie che uno dice «Ma come ha fatto?». Non solo cosa ho sentito, cosa mi è arrivato, ma anche come ha fatto a costruire con queste cinque parole una cosa così.". Molti annuiscono, le fa eco Betty, "Anche architettonico".

"Per me...", si inserisce Fiorella, "... è un'accensione della parola. Io ho sempre in mente la parola. Il resto è qualcosa di vago. Io non sono così mist...", non finisce la frase (intendeva con buona certezza: "mistica"). "... sono molto concreta. Però, l'accensione della parola è quello che la distingue dalla prosa. E, quest'accensione, viene sia da qualcosa che ha a che fare col pensiero al massimo livello... e insieme qualcosa che ha a che fare con il sentimento, l'emotività... quando c'è questo corto circuito, ecco che la parola si accende. È questo che, da quando avevo tredici anni, mi ha acceso a mia volta... C'era veramente un piacere... I poeti musicali mi affascinavano allora, l'elemento del pensiero è entrato più tardi... assolutamente diverso rispetto alla prosa."

Contrappunta Marina, "L'accensione e la provocazione. Non è mai possibile restare neutri. Poi, la non definitività della poesia... A secondo di quello che è la nostra dimensione, la nostra maturità, si appropria con significati sempre nuovi. Quindi, io questo timore quest'ansia di non capirla, io... io mi abbandono! Anche perché, nella mia esperienza la stessa poesia, l'ho letta, riletta e rivissuta diversamente. Poi, la dimensione del tempo. La possibilità di convivere non solo nella contingenza, ma di vivere anche la propria storia personale... I tempi di Sant'Agostino, il passato, il presente, il futuro... questa possibilità di portarsi dentro e di acquisire anche l'esperienza del poeta; al di là di quella che è una dimensione temporale... non incardinata solo nella contingenza, nel presente... Per me, è una grande possibilità di maturazione e nel contempo anche di pacificazione con la mia storia personale."

Sono evidenti un po' in tutti, ma ancora di più nella parole di Marina, i temi pedagogici offerti dalla poesia, il suo essere dispositivo educativo nella storia del soggetto, occasione di trasformazione, di esplorazione sentimentale.

Prosegue poi Giusi, "Secondo me tutto quello che abbiamo detto... l'accensione, la perfezione, questa cosa del tempo... la lettura ad alta voce in un gruppo porta per forza un aspetto emotivo molto forte e condiviso. Che è raro... è la cosa che fa la differenza, rispetto ad altri gruppi dove ci si trova a parlare. Quando leggiamo delle poesie c'è una densità emotiva."

Marina parla di un gruppo di lettura di prosa di cui fa parte da sei anni, "Il percorso è molto bello... ma... è diverso il tempo, è diversa la prospettiva. E poi...", introduce una riflessione che risuona con la mia percezione delle cura che le persone rivolgono le une alle altre in questo gruppo, "...il discorso del collettivo, che abbiamo maturato... Di questo tessuto prezioso di «dedicarsi». Io lo leggo, tutte le volte... Questa «dedica» che noi ci facciamo.". Prosegue parlando dell'ascolto, "Questo ascolto partecipato, è molto alto. Arrivano le parole, la lettura condivisa... parole che

tolgono il fiato, certe volte. Farlo tutti insieme è come se... creasse molta tensione... a livello emotivo. Poi c'è sempre anche la cura dell'ambiente, dello spazio, di Fiorella, che io sento... Quest'attenzione... La telefonata... Sento che c'è una cura. Questa parola, che poi è stata abusata... qui è nel suo significato più alto. È un posto dove trovo la cura in un senso proprio bello. Che dà anche piacere."

Tutti annuiscono.

Interviene Angela, "Ci occupiamo di poesia, però c'è questo atteggiamento di cura e di attenzione nei confronti dell'essere umano... Questa cosa l'ho trovata in questo gruppo... Ho notato che probabilmente è la poesia che c'entra con questa cosa... Io prima non leggevo poesia, ho capito che la poesia, le parole poetiche, i poeti, hanno questo atteggiamento di abbraccio... L'ambiente rispecchia la poesia".

Tutti guardano Angela. Segue un silenzio collettivo che rafforza le sue parole.

Invito il gruppo a volgere alla conclusione, dato che è ormai passata più di un'ora,

Riprende la parola Fiorella, rivolgendosi a me, "L'altra domanda che ti sentivo fare è «A cosa serve la poesia?»... L'avevi scritto nella *mail*." (Nella *e-mail* non avevo scritto un'espressione del genere, né ricordavo di averla detta in questa forma. Forse nel trasporto della conversazione ho usato una sintesi così. Non la contraddico). "Ho pensato come risponderti.", prosegue, "Mi è venuto in mente Fortini, negli ultimi versi della poesia traducendo Brecht, dice «La poesia non muta nulla, ma scrivi⁵³⁷» e a me, *mutatis mutandis*, viene in mente «La poesia non serve a nulla, ma leggi». S'alza una risata corale.

Prende la parola Betty, "Mi viene in mente... in certi regimi. La figura del poeta... caspita se è servito, caspita se ha avuto... è stato dirompente... Son finiti male..., Garcia Lorca... Neruda... Ha una grande forza dirompente... Perché rompe gli argini, perché va contro... Guarda certi regimi. Guarda certe donne. Certe poetesse arabe, che noi non conosciamo... Il loro mondo privato... Come si sono poste... è rottura.". "Magari senza volerlo essere, magari", chiosa Giusi. "Come Marina Cvetaeva...".

Si affianca Marina, "...«Smisurata come nell'ora della nostra morte»... è anche questo". Presegue Betty, "Quindi invece, no. Serve! Ha un potere, volevo dire... Come mai gli intellettuali facevano paura... La pittura". Betty evoca Hitler e la mostra dell'arte degenerata. "In Russia son finiti nei Gulag".

Segue una breve discussione sul ruolo politico più o meno intenzionale della poesia. Stefano porta poi la conversazione verso un piano più intimo, "A cosa serve? Mi fa molta compagnia. Alcuni versi, pochi, alcune poesie, le so a memoria. E spesso me le ripeto, mi tornano in mente. È una presenza sicura. Le parole che ricordo e che mi fanno compagnia."

Qualcuno bussava alla porta, per segnalarci che il tempo per l'uso della sala a nostra disposizione volge al termine. Un piccolo aperitivo è preparato dai presenti con gran tempismo e cura. Fra un brindisi e piacevoli chiacchiere ci salutiamo.

Qualche giorno dopo, ricevo una mail da una partecipante, Cecilia, che, spiaciuta per non aver potuto presenziare all'incontro, mi manda questo scritto:

La mia partecipazione al gruppo di lettura sulla poesia è nata da un incontro forse casuale, presso la Casa della Cultura dove Maurizio Cucchi teneva i non casuali momenti di lettura sulla poesia. Le persone presenti, che non conoscevo, avevano, però, un' "aria di famiglia", quasi fossero vecchie amicizie riviste dopo anni. ... E alla fine ci siamo ritrovati da Fiorella. Questa mia esperienza, benché non costante, mi è molto cara. Si esce sempre con la sensazione della "felicità mentale", che non è poca cosa dati i tempi uggiosi. Ascoltare i partecipanti mi ha permesso di mettere a fuoco poeti magari non molto letti o trascurati. Trascurati non si sa perché, in quanto il valore estetico assoluto, cui magari inconsciamente ci si adegua, mostra crepe quando l'esperienza di lettura altrui apre spiragli di riflessione e suscita interesse. A volte, a fine incontro, la/il poeta può essere perciò una scoperta positiva o negativa: non ha molta importanza. Ciò che conta è aumentare lo spessore di conoscenza. Non ho

⁵³⁷ Più precisamente: La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi., Franco Fortini, "Traducendo Brecht", in, *Una volta per sempre*, Torino, Einaudi, 1978.

dubbi: questo modo di incontrarsi e coltivare l'orto poetico lo consiglio a tutti quelli che amano le nicchie di ombra e di luce, gli anfratti, quei luoghi della mente, insomma, che non amano il trash, la spazzatura di molta falsa letteratura a cui oggi siamo esposti: luoghi troppo, ormai, istituzionali dove la parola si fa tronfia o si autoannulla. La poesia, che dà voce a ciò che sta in bilico tra domestico e selvaggio ha proprio questo di vitale. Cerca sempre strade e noi, come gruppo, ci siamo incamminati su bei sentieri.

Cecilia

Bella come un grido ti ritrovo
 nel tintinnio delle colline
 quando lottavi sul prato con i maschi.
 in una giovinezza di soli istanti
 in un sussurro di finte e schivate
 ti guardavano i rami del tiglio
 e si tendono le braccia vittoriose
 a tutti noi che restiamo.

Milo De Angelis

12. Le parole dei poeti

In questo capitolo presento le interviste svolte alle figure principali del mondo della poesia: i poeti. Compito non facile data la densità delle interviste, ma anche date le parole e le personalità incontrare. Il primo problema con cui mi sono confrontato è stata la scelta dei soggetti da intervistare. Per la qualifica di "poeta" non servono patenti e la qualità di un poeta contemporaneo non è facile da giudicare, anche i più esperti si dividono, privilegiano ora un criterio ora una tendenza. Nella scelta dei personaggi da intervistare sono stato guidato da chi sapevo esperto del campo; amicizie pregresse, ma anche conoscenze emerse nella costellazione di relazioni che sono andato creando nel corso della ricerca: nel progetto europeo, nel gruppo di lettura di poesia, nelle prime interviste, ecc.

Ho beneficiato di diverse figure di Virgilio che mi hanno accompagnato in parti del viaggio, che ho proseguito con maggiore autonomia una volta acquisita una certa dimestichezza del terreno.

Lo strumento usato è l'intervista conversazionale e narrativa⁵³⁸. Com'è noto, questo strumento di ricerca prevede la definizione di uno o più temi portanti, che fungono da generatori della conversazione, che si svolge lasciando all'intervistato ampia libertà di parola. L'obiettivo è raccogliere un testo denso di informazioni, che si produce nella relazione fra i due soggetti in dialogo, lasciando che le parole portino alla luce evocazioni, storie, aneddoti, ricordi, interpretazioni, pareri che contribuiscono a rendere espliciti i significati attribuiti al tema oggetto di conversazione. L'intervistatore è libero di usare una sequenza di domande predisposte, che vanno formulate in empatia con il contesto, come anche di creare nel flusso del colloquio domande volte ad approfondire o aprire vie tematiche coerenti con quanto indagato. L'intervistatore è anche autorizzato a esplicitare pareri e formulare affermazioni e a mostrare la propria partecipazione umana allo scambio, con l'attenzione a mantenere sempre aperto e generoso il sodalizio fra intervistato e intervistatore e a alimentare la parola dell'intervistato.

In un caso, come detto, ho realizzato un'intervista scritta. Alla mia richiesta di intervista Milo De Angelis, una delle più autorevoli voci della poesia italiana contemporanea, ha garbatamente declinato l'idea di un colloquio, per propormi di inviare le domande per iscritto. La sua motivazione era che in questo modo la parola potesse essere meglio meditata, più lavorata grazie al testo scritto. Il flusso della conversazione, non garantiva a sua parere la profondità della parola. Era implicito, in questa postura, un invito a un'attenta lavorazione della domanda.

Di seguito presento le interviste restituendole in pratica integralmente. Scelta anticipata in precedenza. Mi è sembrata, dopo molto ragionamenti, sulla base di quanto raccolto, la scelta più opportuna. In questo sono stato confortato dal parere di esperti.

Un'opzione che appartiene al mondo degli studi letterari, che può certo essere criticabile in una dissertazione, dato il largo spazio che occupa la presentazione delle conversazioni nell'economia generale del lavoro. Sacrificarle negli allegati mi sembrava però un gesto poco coerente con

⁵³⁸ Si veda Atkinson S.R., *L'intervista narrativa*, Op. cit.

l'impostazione generale di questo studio. Forse un eccesso di sensibilità, ma con tutti i loro limiti, i testi contengono il pensiero di interlocutori dotati di una forte autorità culturale.

Penso in primo luogo a Franco Loi, pervaso da un'aurea magica e magistrale a cui guardano in molti, ieri e oggi, riconoscenti. Ma penso anche a De Angelis e Pusterla, la loro fama ha da tempo superato i confini italiani. E che dire dell'autorità di Marina Corona in materia di poesia, non solo femminile? Così vale per tutti altri, intervistati perché dotati di un potere personale e originale sulla parola.

Per questo, ritengo giusto valorizzarne le parole e restituire in maniera il più possibile completa il loro pensiero, includendo altre voci oltre la mia nel documento, dopo aver sperimentato diversi modi di restituzione qualitativa delle informazioni raccolte (analisi tematica, sintesi narrativa, schede, ecc.). Ogni intervista sarà in ogni caso preceduta da una scheda introduttiva che richiamerà elementi presenti nel testo e momenti significativi per i temi che vado esplorando con questo lavoro.

Le versioni che presento, sono testi puliti e tagliati delle parti meno interessanti per la ricerca, che lasciano però anacoluti e inflessioni del parlato per collocare maggiormente il lettore nell'intervista. I testi sono stati tutti sottoposti agli intervistati per l'approvazione.

Stefano Rossi: Dell'essere o non essere poeta.

Stefano Rossi abita a Milano, è un'insegnante elementare. Scrive con passione da molto tempo, ha pubblicato diverse raccolte di poesia con piccole case editrici.

Fra le sue pubblicazioni, *Quasi il silenzio*, Pescara, Tracce, 1991, *Dormiveglia*, Lecce, Manni, 2007.

Molto competente sui temi letterari e poetici, si interroga – e si tormenta – sulle qualità della sua scrittura. È un caro amico, adoro la sua poesia. L'ho scelto per mettermi alla prova e testare la tecnica dell'intervista. Con lui ho compiuto una prima esplorazione degli argomenti e ho messo a fuoco alcune iniziali questioni. È lui che mi ha introdotto al gruppo di lettura di poesie, che frequenta da tempo.

Nell'intervista ci parla di come una scuola elementare, in cui si praticano le tecniche della pedagogia freinetiana, e una maestra attenta, abbiano accolto la sua precoce disposizione alla poesia, dall'origine insondata. La formazione successiva non sembra alimentare questa passione, anzi. Confermando le criticità della scuola in materia di educazione alla poesia. Viene certo introdotto ai grandi della poesia, ma è un dialogo che si sviluppa in autonomia, che non trova nei docenti vero nutrimento. Autoeducazione alla poesia che giunge all'incontro fatale con Sandro Penna. Appare però un limitato rapporto con la lettura poetica: si legge ciò che si ama, si amano pochi nomi.

La dedizione alla poesia vive fasi alterne. Superata l'adolescenza, la costanza nella scrittura appare come un "vittoria" ma entra in crisi in età più matura, portando alla scelta deliberata di "non essere un poeta". Stefano Rossi, si sofferma sul ruolo della poesia nella sua vita: capacità di dare maggior peso all'esperienza fuggente, di accogliere il trauma, di essere motivo di autostima, di affrontare le frustrazioni.

Egli si è dedicato allo studio della tecnica poetica, ma ha la sensazione che le abilità che possiede vengano più dalla lettura dei classici – Dante, Petrarca, Ariosto – che dai manuali di metrica. Nell'intervista compare sommessamente il tema sonoro della voce: evocata nel piacere di ripetere fra sé e sé, a voce bassissima, i versi più belli.

Ci parla anche delle sue esperienze di attività di poesia con i bambini e nel racconto riemerge un testo letto in gioventù, che accanto a Penna è stato un riferimento costante; sfuggito nei ricordi iniziali: la raccolta *Cento haiku*, con la prefazione di Andrea Zanzotto.

L'intervista a Stefano Rossi

C.M. – Stefano Rossi poeta o ex poeta milanese, questo lo scopriremo, carissimo amico. Raccontami della tua biografia poetica.

S.R. – La cosa è molto vasta, per la verità, ma non la farò troppo lunga. Io fin da bambino, diciamo dalla quinta elementare, in realtà anche prima, ero fra i pochissimi che nella classe scrivevano poesie. In maniera abbastanza costante, anche se non ero l'unico. Era una cosa ben accettata da una maestra, molto molto brava

La cosa è cominciata lì e aveva, soprattutto in quinta una certa costanza e continuità, che è stata persa nell'arco di età dai 10 ai 15 anni. È venuta meno la costanza e la continuità non – in senso in assoluto – lo scrivere poesia. L'origine in questo momento non la ricordo, ma la colloco abbastanza bene nell'ambito di quelle che già allora consideravo come le mie prime poesie: in seconda elementare.

Poesie tristissime. Una si concludeva dicendo "Quel lume di speranza che non mi lascerà. Io trovo nelle cose più piccole innocenti quel lume di speranza che mi fa stare restare uomo". Non ricordo il pezzo iniziale.

Non era qualcosa da genio di baraccone, era una cosa che alcuni bambini della classe facevano. La maestra mi incoraggiava, come incoraggiava anche altri.

C.M. – Com'è possibile che un bambino di, grosso modo, otto anni si metta a scrivere poesie? C'è un maestro, un ambiente culturale che valorizza questo gesto, qualcuno che lo incoraggia?

S.R. – Che lo valorizza, sì. Che lo incoraggia, anche, ma secondo me in maniera molto indiretta. Che si leggessero poesie direi proprio di no. Cose simili ad esercizi di scrittura poetica meno che mai, assolutamente. C'era certo un'atmosfera d'insieme assolutamente molto molto vitale. Molto valorizzante. C'era il tempo pieno per cui la scuola occupava una parte forte della mia vita. Anche il sabato si andava al mattino.

Alle elementari c'era un riconoscimento pubblico, anche se soltanto all'interno della classe. Si usava il sistema della tecnica Freinet per cui c'era la stampa e venivano stampate tante cose. Ovviamente le cose più belle pensieri, temi eccetera e, fra queste, spesso le mie poesie. Per cui me le ritrovavo stampate.

Poi c'è stata questa interruzione, ti ripeto, parziale. Dopodiché intorno ai 14–15 anni la cosa è ripresa in maniera direi costante, per cui di fatto ho cominciato a scrivere su quadernini, quaderni che conservo tutt'ora dal primo all'ultimo, e la cosa è diventata veramente una costante della mia vita. Scrivevo ogni mese almeno 6–7 poesie; a volte di più a volte di meno. Dopo di che c'era anche un senso critico, limitato e relativo, però di quello che scrivevo io stesso dicevo subito: "alcune cose mi piacciono altre molto meno, alcune anche per niente." Era un modo di esprimermi costante, era per me una grossa certezza.

Questa costanza è ritornata alle scuole superiori. Ho fatto il classico, però non l'ho finito, ho preso una maturità magistrale. Ho fatto però quattro anni di liceo classico.

C.M. – Era anche in questo caso un ambiente che stimolava la produzione poetica?

S.R. – No assolutamente. Molto spesso allora la poesia si rivolgeva contro la situazione. Mi ricordo una poesia, che non mi piace adesso, non mi piaceva particolarmente neanche allora, però la tenevo come testimonianza. Parlando della professoressa di latino greco diceva: "Era come una cagna, morsicava prati e nuvole rosa. Per mille labirinti impazziti correva il suo cervello malato, ma il guaio è che col contatto elettrico ci ha trasmesso un male sordo antico: il suo odio che si tingeva di fumo".

Questa poesia non mi è mai piaciuta molto. In un'ipotetica selezione non l'avrei mai inserita, però mi rendevo conto che faceva bene, me la dicevo con soddisfazione rivolta contro questa persona.

C.M. – Vorrei soffermarmi su questo periodo. Alle scuole superiori, così come in parte alle medie, c'è in teoria l'incontro con la poesia prevista dai programmi didattici. È stata alimentata la tua passione da questi incontri o era solo un aspetto scolastico? Hai incontrato e approfondito grande poeti?

S.R. – No, direi che al 90% è stata una cosa esclusivamente scolastica. A parte proprio due o tre testi che già allora mi piacevano molto e che amavo ripetere, di Dino Campana e di Montale.

C.M. – Quindi la tua passione, la tua formazione alla poesia è andata tutto sommato piuttosto parallela alla scuola, a parte le scuole elementari dove in qualche modo è stata accolta e alimentata?

S.R. – Sì, sicuramente! Alle scuole elementari è stata accolta e alimentata, alle scuole medie abbastanza ignorata, e alle superiori decisamente in contrapposizione. Poco dopo questa ripresa costante personale della scrittura io ho conosciuto il poeta che più ho amato e che stato per me un riferimento. Con problemi di valutazione. Perché mi sono detto: "non faccio che scopiazzare questo poeta, sono un vero disastro". Insomma tutta la tematica della valutazione e dell'autovalutazione. Il legame strettissimo era con un singolo poeta, che è Sandro Penna. Ho letto le sue poesie con vero entusiasmo. Ricordo benissimo il libricino, che stato il primo attraverso cui ho conosciuto Sandro Penna. Non son sicuro ma credo sia stato un regalo di Natale dei miei genitori.

C.M. – Come interagiva questo tuo canale parallelo, che si dedicava alla poesia parallelamente alla formazione scolastica, con librerie, associazioni, lettura di riviste... Cioè come veniva alimentata? Esisteva una vita culturale collettiva o era un'attività più o meno solitaria?

S.R. – Questo è un punto molto triste, nel senso che il mio piacere nel leggere la poesia è stato sempre limitato. Non inesistente, ma limitato. Mi sono molto fustigato però di fatto è così. C'era una conoscenza molto limitata. Leggevo Penna, in primis, poi certo anche Montale, Ungaretti, o capitavano altri poeti, casualmente però.

C.M. – Ho l'impressione che rispetto alla prosa, nei lettori di poesia ci sia un maggiore rapporto privilegiato. Cioè ti piace leggere "quel poeta", non la poesia in senso più generale.

S.R. – Sì, il paragone che fai è veramente centrato, almeno rispetto al mio caso. Se io penso a quanta prosa ho letto, diciamo racconti e romanzi, anche se in modo caotico e poco sistematico, di fatto ho letto e leggo molto. Se la mettiamo sul piano pratico sono sempre impegnato a leggere un romanzo o dei racconti. Se lo mettiamo sul piano della conoscenza, anche se in modo caotico e confuso, i grandi classici li ho letti tutti. Non così per i poeti. Raramente sto leggendo libro di poesia. Trovavo dei poeti che mi davano anche un grande piacere, però rimaneva una cosa limitata.

Intendiamoci, si tende a assolutizzare le cose. Si dice che tutti scrivono e non leggono niente e io dico no, non è proprio così. Però è vero, che una conoscenza più o meno decente della poesia in generale io non ce l'ho. Se faccio il paragone con la prosa, se la mia conoscenza della prosa vale dieci, quella della poesia vale due.

Dopodiché c'è stato il grande momento, anche se diluito nel tempo, della fine dell'adolescenza o della prima gioventù. Una grossa cosa che continuavo a sentir dire in modo ossessivo era: "tutti ragazzini scrivono, tutti gli adolescenti scrivono, però nessuno legge e poi smettono". Quando, invece, io non ho smesso, è stato per me un grande piacere ed è stato in qualche modo anche una grossa vittoria. Con l'idea, anche se mi davo io stesso spesso del presuntuoso, di valere qualcosa. Appunto perché, mi dicevo che tutti dicono che dopo l'adolescenza si smette e per me, di fatto, non è capitato. La cosa continuava essere un punto importante e costante, centrale, direi della mia vita. Molto privato, quasi totalmente privato, anche questo è un punto importante.

C.M. – Mi viene spontanea una domanda: Che cosa dava, se è possibile dirlo, che cosa offriva la poesia alla tua vita?

S.R. – Diciamo che lo scrivere era un grosso piacere, che in qualche modo sentivo nascere. C'erano circostanze in cui sentivo nascere questo sentimento e che non sempre si trasformava in una poesia, ma per me era comunque un grosso piacere. Come se quello che io avevo vissuto, nel momento in cui ne poteva nascere o meglio ancora ne nasceva una poesia, acquisisse maggior peso, maggior valore, e anche maggiore bellezza, per me. L'insieme era anche una sorta di sicurezza e di grande motivo di autostima.

Arriva poi un certo momento, il cui inizio non ricordo bene, in cui c'è stata anche una dimensione diciamo pubblica: corsi di scrittura, corsi di poesia, cui ho partecipato come allievo; non in modo costante, convinto, però a volte anche con molta soddisfazione

Dove però, in realtà, era una cosa parallela. Come dire, la mia effettiva produzione poetica restava al 90% ai margini. Lì si studiava la poesia ufficiale, o si facevano esercizi e cose anche piacevoli, che però, secondo me, non avevano niente a che vedere con la produzione poetica, che a me veramente interessava.

La cosa di fondo, che li rendeva assolutamente su un altro piano, era il fatto che fossero imposti al momento, con l'idea che la poesia nasca non per ispirazione. Cosa che per me non stava né in cielo né in terra.

C.M. – Quali sono le persone della tua vita che hanno alimentato e accolto questa tua passione?

S.R. – Direi quasi nessuno, che ha alimentato. Soddisfazione mi ha dato l'accoglienza dei miei amici. Poi le pubblicazioni. Ma alimentato, proprio nessuno.

C.M. – Attualmente quali sono i poeti che ami di più, oltre Sandro Penna?

S.R. – Potrei dire certi italiani del secolo scorso: Ungaretti, Montale, Saba. Per un periodo ho avuto un vero entusiasmo, iniziato già alle scuole medie, per un poeta meno noto, Sinisgalli.

C.M. – Rimanendo su Penna, perché Penna? Cosa ti dà Penna?

S.R. – Beh, c'è un'intensità emotiva. Ragionando e riflettendo vedo che è data da certe capacità formali di sintesi fulminante, di disposizione dei versi, di *enjambement* particolarmente felici. La prima cosa è però il fatto che è forse l'unico poeta che in tutta la sua produzione, anche se con alti e bassi, mi dà quest'intensità. Non posso dirlo insomma, dell'ultimo Montale e neanche di un certo Ungaretti, barocco, prolisso.

C.M. – Secondo te rispetto alla prosa, qual è la caratteristica della poesia, la sua forza, la sua qualità? Ciò che la prosa non può dare, per cui esiste la poesia.

S.R. – Mi vengono in mente due cose. Partiamo da una prosa di qualità. Che cosa distingue questa prosa dalla poesia? Partendo dal presupposto che questa distinzione si possa fare, mentre alcuni la negano. Secondo me due cose. Uno, la disposizione dei versi, per cui il ritmo sulla pagina è già qualcosa di diverso, che acquista un valore aggiunto con *l'enjambement*, stacco fra suono e senso. Dopo di che un altro aspetto è certamente il ritmo e il suono. La stessa rima, se ben usata, ha un grosso fascino. Anche se non c'è la rima, nella poesia, ci sono una serie di fenomeni fonici – assonanza, allitterazione, ecc. – che la distinguono dalla prosa. Questi sono i due aspetti; oltre, naturalmente, certe puntualità estreme dal punto di vista lessicale, più frequenti più intense, che certamente si possono aver anche nella prosa, però nella poesia sono determinanti.

C.M. – Hai una spiegazione di come mai abbiano questa forza?

S.R. – Questa è una ragione profonda del nostro sentire. Perché ci fa piacere sentire una filastrocca, un ritmo? La poesia molto spesso, soprattutto quando non c'è la rima, presenta queste cose senza farle notare. È, secondo me, la grandezza della poesia. A volte uso questo meccanismo anche con la mia poesia. Quando una mia poesia mi piace molto e dopo la guardo, vedo che c'è una serie di anafore, allitterazioni ecc. Così mi dico, effettivamente avevo ragione, è bella. Costruisci queste cose involontariamente, per lo meno io, ma non credo neanche "il poeta", stia lì a mettersi a studiare "adesso faccio un'assonanza". Anche nel lettore sono recepite a livello in gran parte inconsapevole.

C.M. – Lavori molto sul testo? Esce di getto? Raccontami dei processi produttivi della poesia. Come avviene che un'esperienza si trasforma in parola poetica?

S.R. – È un punto delicato. Tocca la ragione per cui non sono un poeta. Ci lavoro pochissimo. Non nasce propriamente di getto. Non bisogna essere così assolutisti, o bianco o nero. C'è, nel momento in cui sta per nascere una grossa tensione, una grossa elaborazione. Però ha tempi rapidi. Non c'è quella revisione, quel tornare, quel rifare che invece – secondo la critica antiromantica – è necessaria e indispensabile per fare poesia. A volte, è raro, ma non rarissimo, la cosa nasce in dormiveglia. Nel dormiveglia, percepisco un'impressione di poesia e appena sveglio la elaboro e poi la scrivo.

Una condizione di isolamento è privilegiata. Ma non è strettamente necessaria. Mi capita andando in giro che mi vengano in mente. Le elaboro, poi le annoto. Però è molto raro. Di solito nel momento in cui c'è non è rimandata. La ripeto nella mente, la scrivo.

C.M. – Quali erano i temi delle tue poesie alle scuole elementari?

S.R. – Un tema abbastanza forte, sicuramente non unico, era la pace e la guerra. La *maestra ce ne parlava molto*. Emotivamente eravamo un po' tutti coinvolti da questa cosa e a me capitava di trasformarla in poesia. L'antitesi fra fratellanza e guerra.

Ho notato come due tipologie di poesie. Una più emotiva e una più sentenziosa e ironica. Quella più emotiva è quella che mi piace di più, di gran lunga prevalente. Però non è una scelta assoluta. Quelle ironiche sono anche feroci, pesantemente ironiche verso le persone, verso le cose, le idee che non mi piacciono.

C.M. – Cosa ne pensi della questione, tecnica verso spontaneità nella poesia.

S.R. – Ti posso dire come l'ho vissuta io finché scrivevo, che adesso non è più. Di tecnica mi sono un po' infarcito, ma non credo che abbia condizionato molto la mia poesia. Mi capita di contare un verso, se viene un endecasillabo mi fa piacere. Ma questo contare è un puro vezzo, non cambia niente. Ho anche studiato bene interi libri di metrica. Però, quello era un discorso e dall'altra parte c'era la mia poesia. Quanto, di fatto, questo abbia influito non lo so. A mio modo di vedere sono due discorsi separati.

Più che la tecnica, vedo un legame, anche se forse non un rapporto diretto, con le letture dei grandi classici italiani: Dante, Petrarca, Ariosto. Lì sì, ho l'impressione di aver ricevuto molto. Una lettura che faccio con un po' di fatica, ma che faccio molto volentieri. Il discorso "leggo poca poesia perché mi annoia", vale meno per i classici, ovviamente non vale per Leopardi.

C.M. – Parliamo della dimensione sociale della tua poesia. Hai organizzato belle serate fra amici a cui ho partecipato. Che senso hanno avuto?

S.R. – Beh, è stato un grosso piacere. Che è rimasto molto molto isolato. Presto un po' dimenticato.

C.M. – A un certo punto hai deciso di smettere di scrivere poesie. Un atto di volontà.

S.R. – Quasi. Il discorso è molto complicato. A un certo punto, circa un anno e mezzo fa ho frequentato un corso, alla fine c'era l'invito a far vedere le poesie, da parte del conduttore, il poeta Milo De Angelis. Ho fatto vedere le mie poesie, rispetto alle quali Milo De Angelis, ha dato un parere sostanzialmente negativo. Ricevuto questo parere io ho avuto una specie di scatto improvviso e ho deciso di non scrivere più. Lasciamo perdere per adesso il perché di questa decisione, che non so neanche io. È chiaro che c'entra col parere negativo. Questa decisione non è stata così assoluta, nel senso che da allora io non abbia più scritto. Però è stata una decisione. La quantità delle poesie è molto molto diminuita. Non è più stata una presenza costante e continua. Decisamente. La sua presenza nella mia vita si è diradata.

C.M. – Avverti la mancanza della poesia?

S.R. – Direttamente non sento questa mancanza. Certo, c'è il dubbio che nell'insieme della vita, questa mancanza contribuisca ai momenti di angoscia. Che nei momenti di angoscia questa mancanza faccia la sua parte. Un senso di perdita che non è avvertito direttamente ma che influenza in qualche modo l'insieme della mia vita.

C.M. – Nel senso che potrebbe aumentare il carico di angoscia e viceversa la poesia è in grado di abbassare questa angoscia?

S.R. – Beh, sì. Diciamo che c'era una mia vita in cui la poesia era una presenza costante. Ora il fatto di averla persa, mi fa dire: "Mi abituo a tutto. Non sento questa mancanza". Però resta il dubbio che influenzi il tutto.

C.M. – Non mi hai citato poeti stranieri.

S.R. – Non te ne ho citati, perché in modo un minimo sistematico non ne conosco. Non posso fare un paragone rispetto a Montale o Ungaretti. Però certo... mi viene in mente Paul Celan, i grandi francesi, Baudelaire, Rimbaud, ecc. li conosco anche abbastanza sistematicamente.

C.M. – Per finire una domanda, che valuterai tu se è sensata o meno. Che cosa educa la poesia?

S.R. – Ho una risposta che parte da una mia esperienza molto personale, però è forse anche ampliabile. Personalmente ho l'impressione che mi abbia educato a una soddisfazione indiretta,

rispetto a cose che mi possono dare tristezza o frustrazione. La cosa è ampliabile. La poesia per me può fare apprezzare una soddisfazione mediata e indiretta.

C.M. – Del rapporto con la voce, come mi puoi dire. Che ne pensi dell'idea che la poesia richiede una voce interiore. Per apprezzare una poesia devi ripetere bene in suoni nella tua mente. Ha un rapporto diretto con la voce ancora più che la prosa.

S.R. – Io apprezzo la poesia scritta, molto più che recitata, anche se una serata di poesia con qualcuno che recita non mi vede contrario. È vero che a me piace, rispetto alle poesie che mi piacciono di più, dirmele, anche a voce bassissima, fra me e me.

C.M. – Raccontami delle esperienze che hai fatto a scuola, con i bambini.

*S.R. – Sostanzialmente sono stati due i punti di riferimento, un testo di un poeta americano Kenneth Koch, che insegna a scrivere poesie ai bambini, un testo classico, *Desideri, sogni, bugie*. Bellissimo. L'ho usato parecchio. Sia per la lettura che per la scrittura. Questo titolo *Desideri, sogni, bugie*, dice molto, lavora su questi tre aspetti. Invece una cosa che ho un po' inventato io, è il lavoro sull'haiku, che secondo me è un tipo di poesia, che ispira moltissimo i bambini. Piace molto e favorisce la creatività e lo scrivere. Sono esperienze di cui ho un bel ricordo. In un caso, su insistenza di un amico insegnante, ho letto anche mie poesie, ed è andata bene. Ai bambini entusiasmava l'idea che io avessi scritto delle cose.*

C.M. – Il rapporto con l'haiku è molto presente nella tua poesia.

*S.R. – Sì, sì. È molto presente. Il libro dell'haiku con la prefazione di Andrea Zanzotto, *Cento haiku*, l'ho letto che ero ragazzino. Non ci pensavo, ma direi che in qualche modo insieme a Sandro Penna è stato il punto di riferimento più costante, mi ha accompagnato per anni e anni nel corso dello scrivere.*

C.M. – Ci fermiamo qui. Concludiamo con una poesia di Stefano. Una delle mie preferite.

Forse la bellezza
È un'illusione
Quasi un colpo di sole
al caldo estivo
È l'allucinazione
di cui vivo

Fabio Pusterla: Dei maestri riconoscenti

Pusterla è nato nel 1957 a Mendrisio, in Svizzera, dove insegna al liceo cantonale di Lugano e all'università. Poeta e traduttore, si è da tempo affermato nel panorama poetico italiano, molti suoi lavori sono stati tradotti in altre lingue. Premio Montale nel 1986, ha ricevuto diversi altri riconoscimenti, fra cui il premio svizzero per la letteratura nel 2013. Allievo della scrittrice e critica Maria Corti, che lo ha spronato alla poesia, ha pubblicato con diverse case editrici fra cui Einaudi e Marcos y Marcos. Attualmente dirige *Le ali*, la collana di poesia della *Marcos y Marcos*.

Era, in pratica, il poeta affermato a me più accessibile, date alcune amicizie comuni. Fabio Pusterla ha orientato maggiormente i miei interrogativi e mi ha aiutato a individuare i personaggi il cui sguardo poteva essere più utile alla mia ricerca, in particolare mi ha indirizzato verso le figure di Milo De Angelis e Franco Loi.

Nella sua intervista emergono evidenti immagini di maestri, che il destino ha dato in sorte a Pusterla, capaci di spronarlo alla disciplina letteraria: Giovanni Orelli e Maria Corti, ma anche la delicata figura di una professoressa di francese, che ha saputo contaminare con la sua passione non conformista certo più di un allievo.

È evocata, nel testo, l'età dell'adolescenza, come età cruciale per la poesia e per l'arte in generale – tema che abbiamo visto, e vedremo, comparire anche in altre interviste. Età legata alla ricerca di un linguaggio proprio, originale, capace di dare voce alla propria esperienza, fino anche a quella del trauma. L'incontro con i versi del poeta Dylan Thomas in un momento di passaggio esistenziale e di confronto col dolore, alimenta in lui il fascino della parola poetica.

Il rapporto intimo con la parola ha ricordi remoti, nella relazione con la madre, nella musicalità delle preghiere recitate a memoria. È anche alimentato anche dalla lingua dei cantautori, fra cui Bob Dylan e De André.

Momento di svolta fatale è l'esortazione di Maria Corti che lo indirizza verso l'attualità della poesia e ne riconosce le qualità. A seguito di ciò, avviene il confronto con i contemporanei, che si sviluppa accanto allo studio dei classici, favorito dalla sua veste di insegnante liceale.

Nelle riflessioni sulle caratteristiche della prosa e della poesia emerge come la poesia, sintonizzata su una voce interiore, comporti al lettore una maggiore esposizione; soli i grandi romanzieri – Proust, Dostoevskij, Camus, Musil – possono avvicinarsi con la prosa a emozioni assimilabili.

Si approfondisce il ruolo della tecnica, ritenuto fondamentale, e compare un'intrigante riflessione sulla ricerca che compie l'autore: egli deve creare la propria regola, ma al tempo stesso è da questa creato, nel senso che la scrittura guida verso la scoperta di cose che si comprendono solo dopo averle create con la dovuta dedizione.

Fra la capacità umane che la poesia consente di coltivare, quella di accogliere e dare un voce autentica al dolore. Più in generale la poesia è legata consapevolezza della complessità del linguaggio, che appare quando la parola è sottratta all'utilitarismo. In gioco ci sono anche la questione etica e quella di orientamento esistenziale.

Forse, come la preghiera più autentica, la poesia ci mette in relazione con una vastità. Con la differenza che la preghiera presuppone una presenza, mentre la poesia lavora su una vertigine di senso, su un desiderio che nasce da un'assenza.

L'intervista a Fabio Pusterla

C.M. – Fabio Pusterla. Buongiorno. Il primo tema è in libertà: l'autobiografia poetica.

F.P. – Ho un ricordo vecchio che per la verità mi guarderei bene dal ritenere poetico. Un ricordo che ha un suo valore, intanto perché si è conservato così nitidamente; e credo che si sia conservato perché riguarda la prima volta in cui ho scoperto il piacere di giocare con le parole. Alla mia scuola elementare, si usava tutte le settimane fare scrivere ai bambini il componimento. Il lunedì si chiedeva di raccontare cosa si era fatto la domenica. Una volta scrissi un tema intitolato "Il bosco" (si vede che la domenica era andato nel bosco).

A un certo punto, mentre stavo scrivendo, ho deciso di inserire una filastrocca. Quattro versi semplicissimi che dicevano: “Il bosco è molto fosco visto dalla pianura, la gente vi si reca a coglier la ...”. Qui mi sono bloccato perché avevo bisogno di una parola che facesse rima con pianura e che la gente potesse andare a cogliere nel bosco. Ero indeciso tra due parole. Una era quella che consideravo corretta, “verzura”. Una parola che nessuno avrebbe usato neppure gli adulti. Credo di averla imparata leggendo “Le avventure di Sandokan” di Salgari.

La conoscevo, sapevo che era quella giusta però mi sembrava un po’ fuori posto metterla in quel contesto, forse mi sembrava di darmi delle arie.

L’altra era “verdura”, che andava bene sia come suono che come registro. Tuttavia la verdura propriamente parlando nel bosco non c’è e mi domandavo quindi se si potesse usare verdura, intendendo le cose verdi, come sinonimo di verzura. Non mi ricordo cosa decisi, ma mi ricordo la gioia del momento. Non era poesia, tuttavia fu la prima spia.

Il rapporto vero con la poesia è nato qualche anno più tardi, intorno ai 15 anni. Per molto tempo ho creduto di ricordarmi abbastanza bene questo inizio.

Mi sono capitate due cose, la prima di leggere un passo di Philippe Jaccottet, che ragiona sul come mai ci si appassiona alla poesia, o meglio, come mai certe persone sviluppano questa passione che le porta, non necessariamente a scrivere, ma per lo meno a leggere. Dopo un lungo ragionamento osserva che la radice di questa passione, e di quelle artistiche, è nell’adolescenza.

Un momento in cui nella vita più protetta e privilegiata succede qualcosa di sconvolgente. Va in pezzi un mondo o un ordine e ciò che appare è qualcosa di spiazzante. Spiazzante per un eccesso o di dolcezza (amore) o di orrore. In questo momento il giovane capisce che c’è una zona della sua esperienza che nessun linguaggio ufficiale – di quelli appresi a scuola o in famiglia, come il linguaggio logico–matematico e linguistico–comunicativo – è capace di pronunciare. Una zona profonda che sfugge ai linguaggi comuni e che porta alla scoperta di un altro linguaggio, quello artistico, che invece è capace di dare voce a quella esperienza. Ed è ciò che stava succedendo a me, in quel periodo. Il passaggio di Philippe Jaccottet l’ho letto in età adulta e mi ha permesso di conoscermi.

Due avvenimenti che ricordavo entrambi molto nitidamente, erano estremamente collegati e avevano probabilmente a che vedere con la mia improvvisa accensione per la poesia.

Il primo, la malattia di mio padre, che ha cambiato la geometria dell’esistenza familiare e che si è manifestata in maniera molto violenta. Il secondo, una ragazza di cui mi ero perduto innamorato che ha cominciato a mutare e solo poi avrei capito che era un caso di anoressia.

Queste due cose, messe insieme, penso mi abbiano, come dire, tolto ogni sicurezza e capacità di dire. Mi ricordo bene di quel periodo in cui probabilmente sembravo lo stesso, ma capivo che c’era qualcosa di sotterraneo che non riusciva a manifestarsi, neppure dentro di me, neppure a me stesso.

Lì, ho incontrato per la prima volta un poeta, Dylan Tomas, che ho iniziato a leggere per vie traverse, grazie al noto cantante Bob Dylan che ascoltavo.

Un poeta stranissimo, complesso sul piano razionale, ma molto forte sul piano delle immagini. Alcune sue poesie – una in particolare, *The conversation of prayers* – mi hanno permesso di capire che stava parlando anche di me. Improvvisamente quel linguaggio, quella concentrazione di senso in uno spazio così piccolo e con strumenti minimi – una manciata di parole – mi è sembrata di una potenza affascinante, forse superiore a quella della musica.

La poesia a cui alludevo descrive due vicende apparentemente slegate, eppure parallele, che avvengono nella stessa notte: un uomo che torna in una casa, la casa dove forse vive, sale le scale dell’ultimo piano dove spera di trovare ancora viva la donna che ama, perché evidentemente forse è molto malata, e prega di trovarla viva, e un bambino che invece sta per andare a letto, dice le sue preghiere notturne da bambino e prega il Signore di farlo arrivare vivo alla mattina dopo, perché ha paura del buio. Poi misteriosamente queste due preghiere, come le scale di quella casa sembrano annodarsi l’una all’altra, sicché l’uomo arriverà su e troverà la donna non solo viva ma calda e amorosa e il bambino sprofonderà in un sonno più profondo della tomba. Due preghiere che poi sembrano annodarsi l’una all’altra. Una poesia che ho cercato di leggere in inglese, per quel poco

che ne capivo. Ciò che mi ha colpito era il ritmo, che fa davvero venire in mente certe litanie o certe preghiere. Pieno di ripetizioni, spostamenti di parola, fu questo che mi colpì. Era la prima volta, non che leggevo poesia, ne avevo già lette a scuola, ma che percepivo una così profonda intrusione della poesia nella mia vita.

Dà lì la poesia mi ha iniziato ad affascinare, e anche quella fatta a scuola diventava interessante.

C.M. – Un'ipotesi della poesia fatta a scuola? Come ti sei ritrovato ad avere una mente portata verso il suono e l'attenzione alla vita della parola.

Credo di essere stato fin da bambino portato, anche educato, grazie a mia madre, alla parola. Le parole sono state, da che ho memoria di me, parte molto significativa della mia infanzia. Mi piaceva molto imparare a memoria le cose, le preghiere per esempio. Una delle prime lezioni di religione, il prete mi fece recitare l'avemaria, che io però non conoscevo e rimasi quindi zitto. Il prete mi sgridò, dicendo che era una vergogna. Dopodiché le imparai tutte. In questo ripetere mentalmente le cose a colpirmi non era il significato bensì l'idea del ritmo, che risuonava in me come una formula magica, un talismano linguistico da portarsi appresso. Alcune delle cose che imparavo a memoria non sapevo neppure cosa volessero dire. Ad esempio i versi di Virgilio, o i primi cinquanta versi dei Sepolcri del Foscolo. Per me saperli significava principalmente avere una specie di magazzino musicale di parole.

C.M. – C'era, quindi, un sovrapporsi di musica e poesia.

F.P. – Assolutamente sì. Più precisamente tra quella parte della musica che è ritmo, che ritrovavo nelle parole.

C.M. – Ad un certo punto c'è la rivelazione, grazie all'incontro con Dylan Thomas. Come viene alimentata questa passione? Come si arriva ad avere il coraggio di prendersi carico della parola e diventare poeta? Puoi fare una lista di maestri cruciali?

F.P. – Strutturatori ne ho avuti. La prima, che non aveva nulla a che vedere con la poesia, allora era un'insegnante di francese che ricordo aveva una personalità forte. Molto severa ma anche molto accogliente. Ci fece leggere Camus, *L'étranger*, in francese, più o meno a quindici anni. Insieme a Dostoevskij fu una delle due letture rivelatrici. Non apparentemente di poesia, ma si sarebbe poi rivelata fondamentale anche per la poesia. Questa professoressa è apparsa poi a lungo nella mia vita. In quel periodo era la mia insegnante di francese, mi affascinava perché ogni tanto trapelava da quello che diceva come un mondo gigantesco. Io immaginavo delle cose: c'entravano l'Africa, Zurigo, la politica. Non sapevo bene chi fosse, però capivo che dietro c'era qualcosa di più denso e ampio, che la maggior parte delle persone non aveva. Molti anni dopo morì Franco Fortini, e durante una riunione della rivista letteraria che gestivo insieme ad alcuni amici – si chiamava *Idra* – decidemmo di cercare un inedito di Fortini che scoprii, essere nella mani della mia professoressa. L'aveva lei perché suo padre era un pastore valdese che a Zurigo accoglieva gli esuli dell'Italia fascista e Fortini era stato in casa loro. Le scrissi e le chiesi dell'inedito, dicendole inoltre che ora riuscivo a capire meglio le vaghe intuizioni di tanti anni prima, quando pensavo che dietro di lei ci fosse un mondo.

Lei mi rispose che non possedeva più l'inedito, che quanto alle mie reminiscenze non dovevo esagerare, ma che per curiosità era andata a vedere la tabella della nostra classe. Mi disse: “Forse hai intuito che non ho mai creduto ai programmi scolastici, per me il programma ogni anno era una frase. La vostra frase era: *Leur ouvrir un peu la fenêtre*. E credo di aver fatto quello”. L'ho rivista qualche tempo fa, poiché voleva vedermi prima di morire per darmi una cosa. Voleva regalarmi un libro e delle stampe, di Sbarbaro. Una vera maestra.

Ma per il resto, in una fase iniziale e per molto tempo, il mio è stato un percorso piuttosto solitario e privo di guide. Autoformazione confusa e del tutto sbagliata.

C.M. – Alcuni passaggi di questa autoformazione?

F.P. – Una guida è stata quella specie di parapoesia che è la lingua dei cantautori. I primi testi che ho provato a scrivere da ragazzo erano più guidati dall'ascolto di Fabrizio De Andrè che non dalla lettura di qualche poeta.

Poi durante il liceo che ho fatto a Lugano, ho letto l'intervista di uno scrittore inglese, Graham Greene, in cui gli si chiedeva come si diventa scrittore. La sua risposta fu: "scrivere due o tre ore al giorno". Lo presi in parola e passai il liceo a scrivere due o tre ore al giorno. Senza modello. Scrivevo.

C.M. – Poesie?

F.P. – Simil-poesie, robe ritmate, in versi. Provai a scrivere dei racconti, una pièce teatrale, però era la poesia il mio percorso. Sempre mi affascinava la dimensione verticale del testo poetico. Poco spazio e poche parole che ambiscono ad andare in profondità. Meno mi interessava la narrativa, che leggevo e leggo tutt'ora, e che è, per banalizzarle un po' le cose, un'esplorazione orizzontale del mondo. Iniziai a illudermi di essere chissà quale scrittore poiché non vi era nessuna verifica, nessun maestro, nessuna correzione.

L'ultimo anno di liceo ci assegnarono però un'insegnante che mi affascinava molto e che era uno scrittore, Giovanni Orelli. Pensai che non solo sarei andato molto bene nella sua materia, ma che mi avrebbe anzi riconosciuto. Al primo lavoro che mi propose, un raccontino, presi 4 meno meno (Una scarsa sufficienza. In Svizzera i voti vanno dall'1 al 6). Da lì comincia a intuire che c'era un modo di imparare davvero e lui fu probabilmente la prima figura di maestro. Anche se non credo di avergli fatto leggere poesie. Mi insegnò una disciplina, uno stile di lavoro. Grazie al quale decisi poi di studiare lettere a Pavia, perché mi piaceva scrivere.

Lì però per alcuni anni mi sono completamente ammutolito. La ragione forse è simile a quella di chi vuole studiare medicina e entra per la prima volta in sala anatomica. Era passato tutto. Non riuscivo a scrivere. Bisogna dire che erano gli anni meno fertili per la poesia, della politica più spinta. La poesia era diventata un lusso borghese privato inconfessabile. Per un po' ho infatti praticato, con pessimi risultati, il teatro dell'avanguardia.

Pensavo fosse finita con la poesia. Finché non è successo qualcosa: un'amica mi disse che si sarebbe dovuta sposare, con tutti i crismi religiosi, perché incinta. Chiedeva a Claudia, ora mia moglie, di fare da testimone – a lei, che non ha neanche il battesimo – e a me di fare il fotografo. Un po' infastiditi dal matrimonio e dalla richiesta abbiamo deciso di fare un gesto di grande provocazione che poi nessuno però capì: una *plaque* di nozze, per prenderli bonariamente in giro. Uno scherzo che non ha funzionato (nessuno ha capito che era una presa in giro. Ancora adesso ci ringraziano per l'onore) che però mi ha fatto ricominciare a scrivere, per gioco.

Qualche tempo, dopo durante un esame universitario, Maria Corti, una delle mie insegnanti, mi chiese "Ma tu scrivi?". Mi costrinse di farle leggere qualcosa, e devo averle portato quella *plaque*. Dopo un periodo di attesa, mi disse "La mano c'è, però svegliati sembrano scritte cinquant'anni fa. Leggi!" Mi fece andare a casa sua per consigliarmi cosa leggere. Grazie a lei ho capito l'importanza di sapere quello che stava accadendo nel linguaggio poetico contemporaneo. Non perché bisognasse scrivere così, ma perché non potevi scrivere ignorando gli ultimi sviluppi.

C.M. – In questo caso come ti orientavi?

F.P. – Ho sfruttato le librerie che nascevano intorno all'università, capaci di riunire sia le cose importanti che stavano uscendo in quel periodo, sia la stampa più o meno alternativa. Inoltre erano anni in cui esistevano ancora belle e importanti collane poetiche che proponevano la novità, Guanda, Einaudi. In quel periodo non era impossibile informarsi abbastanza in fretta e leggere le cose giuste. Non sarebbe però avvenuto senza una figura magistrale come quella della Corti, una grande insegnante. Se non me l'avesse proposto, chissà cosa sarebbe successo.

È stata ancora lei a intervenire nella fase successiva. Mi venne a trovare a casa mia, mi chiese se avessi scritto cose nuove, e leggendole mi disse "Ah, qui c'è un grande balzo d'ala", e volle pubblicarle su Alfabeta. Così è cominciato il percorso ufficiale.

Credo che sia necessaria la fortuna d'incontri come questi.

C.M. – Quali sono i poeti che ti hanno accompagnato nella tua crescita?

F.P. – Questa è una domanda difficile, per chi ha fatto il mio mestiere: l'insegnante di lettere. Perché non è facile distinguere quello che è diventato il mio mondo e il mio lavoro dalla fase iniziale. Certamente all'inizio, oltre a Dylan Thomas, scoperto per i fatti miei, attraverso la scuola

ho scoperto due classici importanti, Pascoli e Leopardi. Accanto ai simbolisti francesi, da Baudelaire a Rimbaud. Successivamente, sicuramente Montale, il primo autore italiano del '900 su cui ho approfondito la lettura, per molti anni; tanto che a certo punto o sentito il bisogno di prendere le distanze dal peso di Montale.

Quanto a quelli più recenti i nomi sono molti e diversificati. Durante gli anni '70 e inizio '80, si sentiva la presenza di due grandi raggruppamenti in antitesi, in lite fra di loro. Uno era quello della neo-avanguardia (che ormai apparteneva a un'epoca un poco trascorsa, dieci quindici anni prima). Certamente aveva ancora una sua forza, con Sanguinetti, Pagliarani, e Antonio Porta; che di quel gruppo originario che era stato messo insieme in un'antologia intitolata *I novissimi*, era quello che maggiormente era riuscito, secondo me, a rinnovarsi ad aprirsi anche ad altri filoni della poesia. In quel periodo Porta era uno delle figure centrali della poesia a Milano ed in generale italiana, aveva pubblicato una splendida antologia, *Poesia per gli anni '70*, che non stabiliva dei canoni, ma andava anno per anno ad elencare le cose migliori, secondo lui, che erano uscite, dal grande poeta, Luzi o Montale, al giovane sconosciuto.

Tra gli altri autori delle collane che trovavo a Pavia, fu importante per me Milo De Angelis. È stata una delle grandi scoperte. Milo aveva pubblicato i suoi primi due libri, *Somiglianze* e *Millimetri*. La sua poesia mi affascinava moltissimo, e al tempo stesso mi risultava quasi incomprensibile. Spiazzava tutte le cose che credevo di sapere e il modo di lettura che mi era stato in fondo insegnato anche a Pavia. Intuivo che lui aveva dei punti di riferimento che per il momento mi sfuggivano. Che avrei capito dopo. Un'altra figura, che ho scoperto in quel periodo, è Gianpiero Neri. Il suo primo libro aveva un titolo stranissimo, *L'aspetto occidentale del vestito*, era una poesia diversissima da quella di Milo e Porta. Infine, sempre in questo periodo conobbi persone più o meno della mia età anch'esse affette da questo virus che sono diventate poi compagni di strada e amici; Franco Buffoni e Francesco Scarabocchi. Con loro un altro amico che invece è un critico, Massimo Raffaelli e poi molti altri. A quest'altezza cronologica si stava definendo una dimensione poetica in maniera più cosciente e seria.

C.M. – Ci sono poeti che proprio hai fatto più tuoi?

F.P. – Non vorrei parlare da professore di lettere, che potrebbero sciorinare un elenco di nomi. Comunque tra i nomi irrinunciabili per la mia esistenza metterei Dante, per esempio. Cominciamo dall'Italia, dopo Dante, esistenzialmente, dovrei saltare a Leopardi e da lui a Montale. Più avanti sono apparsi altri nomi che adesso per me sono irrinunciabili: Vittorio Sereni e Giorgio Orelli.

Se esco dall'Italia, nella ristretta categoria di autori cui appendi la vita, metterei Dylan Thomas poi Baudelaire e Rimbaud. Mentirei se non dicessi che io inserirei anche senza fare distinzione di genere Dostoevskij e Camus, che sono romanzieri in cui mi è parso di trovare la medesima profondità e intensità degli autori di poesia. Il romanzo è stato per me il vero terreno di nutrimento. Ho letto molti più romanzi che libri di poesia nella vita.

C.M. – Di cosa scrivi? Ci sono temi prevalenti o ricorrenti?

F.P. – Io non me ne rendo conto se ci sono, però so che ci sono. Non mi pare di avere una predilezione se non per le cose che nascono dall'esperienza diretta. Sia l'esperienza fisica dell'attraversare il mondo e la vita – forse il serbatoio più ampio – ma l'esperienza è anche quella del ricordo, della lettura. Ma per far sì che io provi a scrivere qualche cosa, ci deve essere, tra l'oggetto di cui scrivo e me, un rapporto importante e profondo già consumato; su cui la parola si prova ad innestare. Non credo di sapere scrivere immaginando o parlando di cose che non conosco. Questo non è un catalogo tematico, ma restringe il campo dei possibili temi.

In questo campo dell'esperienza, se penso a quella reale, della vita, mi sembra di aver capito che non tendo a guardare al centro della scena, ma ai margini. M'interessa il laterale. Forse dipende dal fatto che non tendo a guardare laddove "bisognerebbe" guardare ma piuttosto ad accentuare la visione laterale. Tradotto in termini di tematiche poetiche, significa dare attenzione ai fenomeni che stanno ai lati: la marginalità, ma anche ciò che non è ancora, esattamente, definito.

Un'altra tematica ricorrente in me riguarda quelle forme di vita che meglio ci mostrano l'esistenza di altre forme dell'essere. Sembra un gioco di parole.

L'esistenza di un'esistenza che faticiamo a capire e che ci interroga. L'altro da noi. Quali sono queste forme? Gli animali e i bambini. Due realtà concrete, ma rispetto alle quali un adulto si sente attratto e smarrito. Se guardi un animale, non sai mai capire cosa lui sta guardando o intuire cosa farà un istante dopo. Un bambino può produrre la stessa impressione, poiché ragiona secondo una logica che non è la tua. Altri potrebbero essere l'anziano o il malato, che rientrano anche in questa idea della marginalità, non dell'esclusione.

Altro grande tema è il paesaggio. Non per forza il paesaggio bello. Ma guardare lo sfondo dell'immagine mi affascina molto. C'è un libro di bellissimo, scritto da un altro poeta francese che è stato per me importante Yves Bonnefoy che s'intitola *L'Arrière-pays*, espressione difficilmente traducibile in italiano; ciò che sta dietro il soggetto in primo piano. Riflette sul fatto che negli antichi dipinti di scuola Umbra molto spesso nella scena centrale (spesso di argomento religioso) vi fosse una finestra o una porta che apre sul paesaggio. Io so che il paesaggio mi attrae esattamente nello stesso modo.

C.M. – Vorrei concludere questo approfondimento con due tue poesie che ti sono molto care?

F.P. – Curioso, una si chiama proprio *Paesaggio*. Mi ricordo bene che quando l'ho scritta ero in Portogallo, basandomi su ricordi. Il paesaggio è quello di Chiasso, una zona di confine fra centro abitato e una campagna che non c'è più; dove si trovavano soprattutto resti, rifiuti oggetti fuori luogo.

Quando l'ho finita, mi ricordo bene che ho pensato qualcosa del tipo: "Ecco, questa volta sono riuscito a dirmi proprio." In effetti, ancora oggi quando faccio una lettura pubblica tendo a leggere questa, poiché so di toccare qualcosa di profondo.

L'altra è *Corpo stellare*, che da il titolo a uno dei miei libri. Non sapevo bene cosa stessi facendo esattamente scrivendola. Tanti anni dopo mi sono reso conto che in quella poesia risuonava un verso di Dylan Thomas.

C.M. – Vorrei che mi parlassi della differenza con la prosa? Perché la poesia ha queste caratteristiche?

F.P. – Una premessa. Va benissimo nel novantanove per cento dei casi, capisco la distinzione fra prosa e poesia, ma c'è anche una intersezione, una zona più piccola, quella a cui alludevo prima parlando del romanzo, che ha caratteristiche molto simili a quelle del testo poetico. Chiede la stessa volontà d'immersione e offre la stessa trivellazione verticale della propria coscienza. Leggere un romanzo di Dostoevskij è difficile se non ci si lascia trascinare da una corrente. Chi vuole solo leggere per capire cosa accade, per divertire la propria mente con i modi del romanzo, spesso si arena perché non funziona; come per leggere Proust e forse per leggere *L'uomo senza qualità* di Musil. Però non c'è dubbio che la maggior parte dei romanzi che leggo, mi richiedono uno sforzo di durata superiore a quello della poesia ma un'intensità di lettura inferiore.

La questione dell'immersione è anche una questione di esposizione. Rischi qualcosa. La poesia è una specie di strumento per raggi X potentissimo; Mentre la leggi ti senti frugato.

C.M. – Richiede una partecipazione in senso ampio, quasi fisica?

F.P. – Senza il quasi. Di solito leggiamo poesia senza emettere suono, ma in realtà la poesia funziona quando ci rendiamo conto che mentre la leggiamo sulla pagina, una voce interiore ce la sta leggendo in testa; quando la stiamo recitando senza emettere suono. Quando una poesia mi piace molto, la dico ad alta voce, prima o poi, ne sento il bisogno.

Il che spiega un'altra faccenda; io leggo tantissimi romanzi, di questi tantissimi una percentuale non piccola non vale niente, a volte perché di un genere puramente di svago. Leggo molti libri gialli e la maggior parte scivola via.

Con la poesia mi capita più raramente di leggere cose mediocri. È più difficile perdere tempo con cose che non hanno senso, che non hanno grande importanza.

Questo dipende dalla differenza d'impostazione di esperienza che tu attendi di fare leggendo un romanzo, piuttosto che leggendo delle poesie. Non le leggi per divertirti.

C.M. – è un fenomeno che ha quindi una sua particolarità, più o meno riconoscibile.

F.P. – Leggere la poesia è un atto anche di auto-scavo e auto analisi, che ha a che vedere con la coscienza e forse la dimensione etica oltre che estetica. Leggere un romanzo può andare in questa dimensione, ma non per forza.

C.M. – *Il ruolo della tecnica nella tua poetica?*

F.P. – La conoscenza della tecnica è fondamentale. Senza una profonda conoscenza della lingua non credo tu possa scrivere facilmente, ma lo stesso vale per tutte quelle altre cose che pure fan parte della lingua e che noi ora stiamo chiamando tecnica: gli usi retorici, gli usi fioriti, i ritmi.

Tutto questo bisogna conoscerlo; forse per poi dimenticarlo. Bisogna soprattutto esserne coscienti, così come bisogna essere coscienti di aver letto altri che eserciteranno un influsso sul nostro modo di scrivere. Solo quando lo capiamo, quando sappiamo che quello che sta uscendo, forse, deve qualcosa al tale o al tal altro, siamo più liberi di trovare un modo nostro.

Mi viene in mente un passo di Baudelaire, il quale parla di un grande pittore, Delacroix, a cui un giornalista fa la domanda “Come si fa a diventare un grande pittore?”. La sua risposta: “Guardi, alla sua domanda non si può rispondere, però una cosa possa dirgliela se lei va in giro a spasso per Parigi e vede una donna che si sta buttando dal terzo piano e nel tempo che la donna impiega a spacciarsi sul marciapiede lei non è capace di disegnarla perfettamente, non sarà mai un grande pittore.” Per uno che vuol scrivere, l’equivalente è usare le parole e tutti gli annessi e connessi. Poi non vuole dire niente, ma non credo alla spontaneità. Penso invece che un punto di arrivo sia la semplicità, ma un punto di arrivo, non di partenza.

C.M. – *Sempre su questo tema, la poesia contemporanea ha rotto una serie di schemi e tecniche. Qual è la tua riflessione sull’attualità della poesia, anche in senso formale?*

F.P. – Non è che non ci siano regole, ma che non ci sono più regole normative nelle quali tanto il lettore, quanto lo scrittore si possono riconoscere e orientare. Nessuno può più stabilire come debba essere fatta la poesia, ma nello stesso tempo se tu scrivi sai benissimo che ti dai dei vincoli stretti. Non vai a capo per caso.

Tuttavia è più difficile spiegare quali siano questi vincoli, e anche capirli, tanto per l’autore quanto per il lettore.

C.M. – *Dunque, l’autore crea la sua regola?*

F.P. – L’autore crea la sua regola o, si può anche rovesciare, è creato dalla sua regola, cioè la capisce dopo. Ma la regola c’è. Anche se non tutti sarebbero d’accordo con quanto vado dicendo. Esiste tutto un filone di poesia sostanzialmente avanguardista, o meglio neo-avanguardista che invece suggerisce un’ipotesi diversa: che la vera contemporaneità stia nella rottura di ogni regola, nel rifiuto di ogni forma comunicativa, nel sabotaggio sistematico.

Io trovo queste cose molto affascinanti, ma credo che non possano durare più del momento in cui esplodono, se si protraggono per dieci o vent’anni diventano una maniera come un’altra, dunque non mi riferisco a quello.

C.M. – *Interessante questo cambiamento di prospettiva: “È creato dalla sua regola”.*

F.P. – Certo. La scrittura ogni tanto ti dice cose che tu ignoravi e una di queste cose è proprio questa; tu solo dopo capisci perché hai fatto certe cose. C’è un momento nella scrittura in cui, quando funziona, tu credi di riconoscere il progetto che inizialmente non ti era chiaro e che adesso comincia ad apparire. Da quel momento puoi procedere. In un certo senso ti appare la regola che ti sei dato, senza saperlo, oppure che le parole ti hanno condotto a scoprire.

C.M. – *Che cosa offre la poesia alla vita e all’esistenza e all’essere umano?*

F.P. – È difficile dirlo senza diventare retorici.

C.M. – *Possiamo fare il ragionamento per assurdo: Che cosa perderemmo senza la poesia in primo luogo, piuttosto che qual è la sua necessità, se esiste?*

F.P. – Potrei rispondere in due o tre modi. Il primo: l’oggetto della poesia, lo strumento di cui si serve sono ovviamente le parole. Le stesse parole che noi usiamo nella nostra vita per comunicare, eppure sono diverse perché sottratte all’utilitarismo e dell’orizzontalità dell’atto comunicativo. Sono sottratte e improvvisamente accese di una luce differente. Una luce che le rende molto più complesse e variegate. Qualsiasi parola, persino la più semplice, persino la parola “e”: se riflettiamo

la “e” che apre l’ultimo verso dell’Infinito di Leopardi è molto più ricca delle “e” che usiamo di solito. Se cercassimo di darle un significato avremmo bisogno di un’impalcatura piuttosto grande di parole. Allora così facendo, la poesia ci fa riflettere sulle parole e ci mostra come la nostra percezione del mondo che passa, non solo, ma principalmente, attraverso il linguaggio e le parole, debba essere cauta, perché le cose sono più complesse di quello che credevamo fossero.

Questo è un primo risultato non banale del linguaggio poetico, che riguarda il nostro rapporto con il mondo ma anche con noi stessi.

Il secondo aspetto lo dico ricorrendo a Jaccottet il quale in un testo di non molti anni fa si chiese “In tutta la vita ho scritto, ma che cosa ne ho ricavato? Per quanto possa sembrare banale se penso alle dimensioni dell’alto e del basso, al di fuori di qualsiasi discorso religioso o metafisico, non posso impedirmi di pensare che l’alto ci conduca verso la luce e le cose buone e il basso vada nella direzione opposta. Così interpreto un fiore se lo vedo, sale verso l’alto”. Beh è questo che fa la poesia, ci aiuta a conservare una direzione etica, di noi stessi e del nostro attraversare il mondo. Non è l’unica che ci aiuta a farlo, ma è uno strumento poderoso. Forse, orienta un poco le nostre vite.

Mi pare fosse Brodskij a dire che, se uno ha letto Dickens, forse prima di alzare il fucile e sparare contro una persona ci pensa due volte. Ance se ha letto poesia, io credo.

C.M. – A questo punto mi pare che il capitolo obbligatorio finale sia quello dell’educazione. Che cosa educa la poesia?

F.P. – Non è facile rispondere. Educa quella dimensione, io credo, che ha a che vedere con l’etica.

C.M. – Anche perché la poesia è un fenomeno fortemente adulto, per questo mi interessa ragionare sul cosa vuol dire la poesia come dispositivo educativo nel mondo adulto.

C.M. – Non so se è possibile rispondere in maniera chiara ed esauriente, perché penso che dipenda molto da ciascuno di noi. Mi sforzo di dare una risposta nel modo più esauriente possibile. Cautamente credo che lo spazio che un tempo ha occupato la preghiera, in forma diversa, del tutto ancorata sulla terra, qualcosa del genere, lo possa occupare la poesia. La preghiera nella sua accezione migliore non è una formula magica per chiedere l’intervento degli dei, ma è un modo di fare risuonare internamente una vastità, forse. Beh, la poesia fa qualcosa del genere. La differenza è che la preghiera presupponeva una presenza, la poesia lavora su un’assenza, su una vertigine di senso. Su questo però svolge un lavoro non del tutto dissimile da quella meditazione interiore – che non è credo, io, assimilabile a quella che ci offre la filosofia; è meno orientata, meno razionale, meno progettuale – mette in rapporto qualcosa che ha a che vedere con il pensiero con qualcosa che invece scende più basso, verso i precordi. In qualche modo va tanto nella direzione della meditazione, quanto anche in quella della gioia. C’è una gioia in tutto questo, non c’è solo la pesantezza della meditazione.

C.M. – È possibile parlare anche di una pulsione alla poesia?

F.P. – Sì! Tutto questo meccanismo di parole e di ritmi, cosa fa? Io credo che ci aiuti a farci riconoscere dentro di noi proprio questa pulsione; questo ritmo profondo che di solito azzeriamo per sopravvivere, perché facciamo molte cose che ci allontanano da lui. Ogni tanto il linguaggio della poesia ci fa riscoprire questa dimensione e quando cadiamo in questa caverna segreta di noi stessi, a me sembra che avvertiamo un misto di stupore, ma anche di felicità e di pienezza.

Mihai Butcovan: La scrittura fra bellezza e cura

Mihai Marcei Butcovan, classe 1969, appartiene all’interessante fenomeno della cosiddetta “letteratura migrante”. Nato in Romania, scrive poesie sia in rumeno che in italiano. In Italia dal 1991, risiede a Sesto Sangiovanni dove lavora come educatore con le tossicodipendenze. Nel 2003, vince il premio “Voci e idee migranti” e nel 2006 il premio Eks&Tra. Ha pubblicato raccolte di poesie e un romanzo e suoi testi sono inseriti nell’antologia *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in*

italiano (a cura di Mia Lecomte, Le Lettere 2006). È stato mio studente alla Scuola Regionale per Operatori Sociali del Comune di Milano, dove ha conseguito il titolo di Educatore Professionale con una tesi sulla narrazione rumena, di cui ero relatore.

L'intervista si apre con i ricordi della sua vita giovanile in Romania, in cui racconta il piacere del verso e della rima, a partire dalla filastrocche della prima scolarità. Compare l'imponente lavoro mnemonico proposto agli allievi, con brani del repertorio tradizionale nazionale e inni di regime. Quasi da subito appare la figura emblematica del padre che, insieme alla madre scomparsa precocemente, allarga gli orizzonti culturali e alimenta il pensiero critico, nella difficile situazione di un paese sotto dittatura. Di conseguenza, Butcovan si nutre di un dialogo con classici della letteratura rumena e autori più contemporanei (Mihai Eminescu, George Coșbuc, Vasile Alecsandri, Lucian Blag, Nichita Stănescu, Emil Cioran, Mircea Eliade) molti dei quali al di fuori delle proposte selezionate dalle ideologie del socialismo reale. Una consapevolezza culturale e civile che evolve, e che trova radice e confronto nella storia e negli studi del padre, ufficiale della marina militare, tornato alla vita civile e alle attività contadine, insofferente verso le proposte di Ceaușescu.

La scrittura poetica inizia per gioco, senza finalità esteriori, intrecciandosi con una scrittura diaristica, che accoglie gli sfoghi di una coscienza adolescenziale inquieta e insoddisfatta, che non può esprimersi pienamente in un contesto opprimente e nella pagina cerca rifugio, consolazione, occasioni di riflessione. Si genera così una disposizione a scrivere che Butcovan porterà con sé nella migrazione.

La rivoluzione rumena del 1989 lo coglie sotto le armi, nel servizio obbligatorio di leva. La situazione successiva è fonte di delusione, da qui il desiderio di partire con una forte motivazione allo studio e all'apprendimento. Emerge marcatamente il piacere della conoscenza, la curiosità insaziabile verso il sapere, che nella difficile condizione economica della migrazione, celebra la gratuità della scrittura, riconoscente anche delle possibilità offerte dalle biblioteche pubbliche.

In Italia si dedica a studi di filosofia e teologia, per approdare alle scienze dell'educazione, e diventare educatore professionale.

Se in Romania la scrittura faceva da contraltare all'oppressione del regime dittatoriale, in Italia sono la condizione di migrante e le logiche del consumismo che diventano oggetto di meditazione sia nella poesia che nella prosa. Comune denominatore evidente fra i due periodi: la questione della giustizia sociale. Nella penisola si disseta presso nuove e feconde fonti letterari: Pasolini, Ungaretti, Montale, Caproni, Bufalino sono gli autori menzionati. Accanto a questi, riconosce un debito verso la scuola dei cantautori come De André e Bertoli.

Mihai Butcovan si interroga sul suo statuto di poeta e di scrittore. Il successo ricevuto lo turba, lo interpella. Non ritiene questa la sua strada. Sente la sua scrittura come strumento di cura di sé attraverso il linguaggio: di fronte alle frammentazioni della coscienza esposta a un regime autoritario prima e di fronte alle fatiche, alle ansie, alle contraddizioni della sua condizione sociale e migratoria, poi. Luogo di elaborazione delle emozioni, di salvezza vitale. La propensione per la poesia nasce da un desiderio di sintesi, di ricomposizione per fronteggiare un pensiero divagante, multiforme – che “prende i campi e non torna” – che Butcovan pensa come propria caratteristica, ma che certamente interagisce anche con le contraddizioni e la caoticità del reale.

La dimensione esistenziale e sociale dei suoi testi, accompagnata dalla qualità riconosciutagli da una certa critica, trasforma questo luogo di indagine su sé e sull'umano in oggetto d'interesse collettivo. Di questa trasformazione egli apprezza la condivisione, lo sguardo volto insieme verso “la stessa bellezza e la stessa miseria della vita umana”, che lo salva anche dal rischio di solipsimo. Teme, invece, l'eccesso di interesse, l'esposizione acritica, la gonfiatura mediatica, a cui si propone di sottrarsi.

L'intervista a Mihai Butcovan

C.M. – Caro Mihai, la prima domanda è di tipo autobiografico:, quando e come è iniziato il tuo interesse verso la poesia?

M.B. – Difficilmente riuscirei a collocare cronologicamente il primo incontro con la poesia. Sono cresciuto nella Romania degli anni 70–80, sotto il regime dittatoriale. Nella mia infanzia ho incontrato molto presto la versificazione, attraverso le filastrocche, che pian piano, fin dai tempi delle elementari, iniziavano a esser vere e proprie poesie, intrise – l'avrei capito soltanto da adolescente un po' più maturo – da un'isteria patriottarda abbastanza squallida. Dovevamo per forza o per amore mandare a memoria tanti versi, che inneggiavano al partito comunista di allora, al *conducător*, al dittatore Ceaușescu. È stata quindi abbastanza precoce l'abitudine alla rima, alle assonanze e in qualche modo anche al piacere, tutto sommato, di esprimere delle cose, dei concetti. Non erano connotati politicamente per noi, alla scuola materna o elementare. Fraintendevamo, esprimevamo attraverso questi versi, declamati anche in momenti formali organizzati, grande ossequio al partito o al dittatore. Oltre ai canti patriottici c'erano proprio versi senza musica che dovevamo mandare a memoria. Ho avuto, fortunatamente, il controcanto a casa. I genitori, il padre e la madre – venuta a mancare la madre, solo il padre – che fortunatamente hanno controbilanciato tutto questo eccesso di isteria patriottarda e mi hanno avviato a versi più equilibrati. Versi che si avvicinano molto di più a una senso della poesia laico, meno intriso di fanatismo, se paragonati con le poesie cosiddette patriottiche e ai titoli di intere antologie che dovevamo studiare.

C.M. – Nella formazione scolastica oltre questi versi di regime, hai incontrato anche poemi classici?

M.B. – Alle elementari e alla medie abbiamo cominciato a studiare i classici romeni. Nessuno può fare a meno del sommo poeta Mihai Eminescu, lo si studia fin dalle elementari; anche qui con un esercizio mnemonico continuo. Si imparavano a memoria chilometri di versi. Si arrivava a finire la maturità con un discreto chilometraggio di versi da poter declamare. Nel percorso scolastico delle scuole medie, inferiori e superiori, compariva ancora molto patriottismo nelle poesie studiate. I cosiddetti poeti di regime venivano ovviamente inseriti nei manuali di scuola, c'era anche una certa selezione dei testi, anche degli altri classici che veniva propinata nel programma scolastico. Ciò nonostante, devo dire che ho avuto la fortuna di avere maestri di scuola, insegnati di lingua e letteratura rumena, che mi hanno insegnato a leggere non solo lungo le righe, ma anche tra le righe di certi testi. Mio padre, di fronte a un voto troppo modesto per le sue aspettative, oppure per qualche marachella, pensava di punirmi facendomi studiare a memoria delle poesie. Ma erano autori che io amavo, che preferivo ad altri. Mi ritrovavo quindi a imparare a memoria delle poesie, pena il mancato permesso di andare a giocare a calcio nel fine settimana con gli amici. Mi godevo molto questo tipo di punizioni, non per masochismo, ma per il piacere di frequentare la poesia. Inizialmente l'esercizio mnemonico poteva risultare abbastanza ostico, poi si è trasformato in un piacere di leggere la poesia, di studiarla, di cercare di comprenderla e soprattutto di portarsela dentro. Attraverso anche la memorizzazione.

C.M. – In quel periodo il tuo interesse andava verso qualche poeta in particolare?

M.B. – Beh, Mihai Eminescu nessuno può farne e meno. Lo si studiava tanto. Compariva in quasi tutto il nostro percorso scolastico. Studiavamo George Coșbuc, Vasile Alecsandri, Lucian Blaga – quest'ultimo tra gli autori più vicini alla nostra epoca – e poi Nichita Stănescu (c'era un periodo in cui veniva considerato più una cosa per palati fini). Tutti quelli che non avevano nella loro produzione letteraria poesie che in qualche modo si allineavano alla costruzione del socialismo reale come obiettivo primario, ma anche ultimo, della società rumena di allora, difficilmente venivano promossi per la lettura. Io fortunatamente ho avuto anche in casa volumi che non erano più stampati in quegli anni e ho potuto leggere – su pagine molto ingiallite che si staccavano facilmente dalle rilegature – testi con la grafia antica delle vocali, che ho trovato molto belli e molto coinvolgenti. In alcuni trovavo comunque anche frammenti di storia. Una parte di storia che non veniva studiata nei manuali ma che io ho appreso in casa nel silenzio dello spazio domestico con la raccomandazione continua di mio padre di non farne parola a scuola. Pena qualche ritorsione per

la sua attività professionale e per noi rispetto a quelle che sarebbero state le prospettive di percorso scolastico, che avrebbero potuto essere danneggiate.

C.M. – Che mestiere faceva tuo padre?

M.B. – Lavorava per l'esercito, ma era un ex ufficiale della marina militare riservista, ormai personale civile.

In casa si parlava in maniera non troppo velata di poesia. Alcune, che mi ha trasmesso a memoria, erano poesie esplicitamente contro il regime, che non si potevano trovare su supporto cartaceo e quindi sono passate dalla sua alla mia memoria. Di questo secondo binario di educazione alla poesia non si poteva proferire parola. A scuola con gli insegnanti è facile che uno studente vada a vantarsi di qualche novità appresa a casa. La raccomandazione di mio padre era davvero molto forte e spaventava a sufficienza, comunque non abbastanza per non condividere certe cose con i compagni di scuola. E questo, ho scoperto successivamente, ci metteva veramente a rischio perché poi la struttura capillare di controllo e controinformazione del regime aveva coinvolto anche elementi di una fascia d'età che riguardava i compagni di scuola delle superiori.

C.M. – Riusciresti a ricostruire da dove arriva questa passione di tuo padre per la poesia e per la cultura?

M.B. – Penso che abbia a che fare con il suo percorso di studi. Era un contadino che a un certo punto aveva studiato e quindi era andato a fare la scuola per ufficiali politici della marina militare negli anni cinquanta in Romania. Scuola che ha finito; poi col grado di tenente maggiore della marina si è ritirato. Ha abbandonato l'esercito attivo a fronte di una prospettiva di carriera sicuramente strepitosa, era fra i primi cadetti che erano usciti da quella scuola militare. Semplicemente ha voluto tornare a casa. È tornato a fare il contadino, ma con bagaglio di studi che lo distingueva dagli altri compaesani. Che lo ha anche catapultato a leader. Una specie di coscienza popolare del paese. Al punto che questo gli è valso più di un problema nel suo percorso professionale e esistenziale, che ha toccato successivamente anche il sottoscritto. Senza entrare troppo in particolari autobiografici, lui si è posto come leader di un intero paese di contadini proprietari di terreni – pochi che fossero – che non volevano mettere a disposizione del processo di collettivizzazione forzata che è avvenuto negli anni sessanta. Cosa che gli ha procurato non pochi guai. Questo rifiuto ha investito anche me, molti anni dopo. Mio padre si è ribellato alla proposta, sotto la minaccia di violenza fisica, di entrare a far parte delle cosiddette "cooperative agricole di produzione", attraverso la presunta "buona e volontaria" cessione dei pochi terreni che avevano questi contadini. I contadini del paese dicevano "Se entra Gheorghe Butcovan, lo facciamo anche noi". Avevano una fiducia totale. Anni dopo veniva rimproverato dai compaesani per aver detto alla fine di sì e quindi per non averli tutelati da una situazione che li ha ridotti in uno stato economico davvero pietoso, essendo stati tutti espropriati compreso mio padre. Gli dicevano: "Guarda Gheorghe come ci hanno ridotti. Se tu avessi detto no, noi ti avremmo seguiti ad ogni costo fino in fondo per difendere le nostre terre". Mio padre rispondeva, imbarazzato, mettendomi una mano sulla testa: "Sì, ma oggi non saremmo qui a parlarne".

Mio padre ha condiviso molto questa passione per la poesia, per la lettura, anche con mia madre, che aveva grandi intenzioni e aspirazioni nei confronti dei figli, voleva avviarli allo studio della musica. Ci regalava per Natale i cosiddetti regali utili, il dizionario di francese, oppure pacchi interi di libri. Ricordo le antologie di poesia inglese e francese della editrice Minerva, collana "Biblioteca pentru toți", biblioteca per tutti. Sembra quasi uno slogan da Don Milani, ma eravamo negli anni 70–80, sotto il regime comunista, con molta censura nelle pubblicazioni.

C.M. – Quando ti ho conosciuto sapevi parlare un buonissimo italiano. Come sei arrivato agli studi dell'italiano?

M.B. – Sono approdato in Italia e di conseguenza allo studio dell'italiano, più per caso che per scelta. La rivoluzione del dicembre 1989 mi ha sorpreso sotto le armi in Romania. Ho pensato in quei giorni che si trattasse – con lo sguardo del giovane entusiasta – davvero di una rivoluzione popolare che avrebbe finalmente liberato il popolo, che ci avrebbe portato con brevi e veloci passi verso una democrazia. Mi sono illuso e poi velocemente disilluso, sulle conseguenze di questa rivoluzione e sulla sua natura di spontaneità. Sempre più si è trasformata in una convinzione che si sia trattato soltanto di un golpe o poco più. Una promozione delle seconde linee del partito a nuova

classe dirigente. Tutto è cambiato perché nulla cambiasse. Mi son ritrovato a poco tempo dalla rivoluzione, senza futuro nella nuova dimensione sociale e politica rumena. L'idea di abbandonare la prospettiva degli studi era troppo nera e cupa. Ho visto il fallimento del percorso scolastico dei miei fratelli, per semplici quanto drammatiche ragioni economiche. Non mi sono mai rassegnato all'idea che potessi o dovessi fare la stessa fine: cioè non proseguire negli studi. Non ai fini del conseguimento di un diploma – non avevo grandi idee in questo senso – quanto per la grande volontà di continuare a leggere, studiare, domandare, perché era un buon modo per sapere. Appena c'è stata l'opportunità di andare via dalla Romania, me ne sono andato. M'interessava andar via da un luogo che non mi dava prospettive, con l'idea di poter in qualche modo continuare a studiare. Si è offerta questa possibilità in Italia. Non mi era neanche così chiaro che cosa sarebbe successo e sono approdato in Italia. Dal punto di vista linguistico ero totalmente impreparato. Sapevo dire appena "ciao". Ho scritto da qualche parte che "ho vissuto qui in Italia la mia seconda infanzia, giocando con i congiuntivi in riva al Po". Ho ricominciato da capo, balbettando, una nuova infanzia linguistica. Con una grande voglia di studiare. Sono autodidatta perché non ho fatto corsi d'italiano, ma in pochi mesi sono riuscito a inserirmi e quindi a dare i primi esami in un percorso di filosofia e successivamente di teologia. Ho fatto una quarantina di esami in uno studio teologico affiliato all'Urbaniana di Roma. Pensavo a un certo punto di abbracciare anche la carriera sacerdotale, idea che ho abbandonato proprio grazie agli studi. M'è parso di aprire gli occhi. Era la cosa che volevo fare attraverso gli studi, non certo chiuderli. Così ho abbandonato questo filone e mi sono orientato verso le scienze dell'educazione. Ho fatto un percorso alla scuola per educatori professionali e quindi sono approdato alla professione di educatore.

C.M. – Facciamo un passo indietro. Torniamo all'attività poetica. Quando hai iniziato ad aver voglia di scrivere e di scrivere in forma poetica? Come si è sviluppata la tua formazione poetica? Quali sono i poeti che hai frequentato come modelli e con cui ti sei messo in dialogo? Come ti sei alimentato? Io ti ho trovato già poeta, in lingua italiana.

M.B. – Ho iniziato a scimmiettare autori romeni. Scrivevo soprattutto in rima. Era inizialmente poco più che un gioco. Scrivevo poesie in rumeno, senza velleità, poco più che giochi linguistici, emersione di alcuni pensieri, molto spesso in rima.

Eminescu mi ha lasciato molto, nessun rumeno può fare a meno di esserne in qualche modo impregnato. Poi, sicuramente Vasile Alecsandri, George Coșbuc mi hanno influenzato tantissimo, soprattutto per alcune tematiche affrontate di giustizia sociale, che a me stava molto a cuore. Nichita Stănescu invece, autore per lo più in versi liberi, è una lezione poetica che avrei ripreso successivamente con maggior interesse dopo aver incontrato gli autori italiani.

C.M. – Quindi hai iniziato a scrivere in rumeno e poi hai continuato anche in italiano?

M.B. – Sì. In Romania scrivevo. Avevo sperimentato la scrittura diaristica. Col senno di poi dico che anche la scrittura cosiddetta poetica, all'epoca, erano prove adolescenziali, senza alcuna velleità, e avevano la stessa valenza curativa e terapeutica del diario; in un periodo in cui non si poteva dire quello che si pensava e sempre più ci si trovava nella condizione di non potersi fidare delle persone, affidavo al supporto cartaceo quello che avevo dentro. Come tutti i giovani e gli adolescenti avevo dentro una grande inquietudine: sogni, dolori, amori, emozioni contrastanti. Non avevo la possibilità di esprimerle liberamente a scuola e a un certo punto dovevo prestare attenzione anche al mio gruppetto di amici; ho affidato molto al supporto cartaceo che non è a rischio di delazione. Scrittura diaristica da una parte, poesie, o che dir si voglia, dall'altra. Questa abitudine a scrivere mi è rimasta addosso una volta approdato in Italia. Soprattutto nei primi mesi in cui sarebbe stato molto facile perdersi. Sia per la mancata conoscenza della lingua e della cultura italiana, sia per la prima vera esperienza di spostamento e quindi di migrazione che io ho fatto. Dopo quella che riguardava il militare, il servizio di leva obbligatorio, che avevo espletato in Romania. In Italia ho continuato a scrivere. Scrivevo in maniera frenetica e ossessiva su qualsiasi supporto cartaceo che mi capitasse sottomano: dai biglietti della metropolitana, ai tovaglioli del bar, sapendo che la scrittura, quella autobiografica, avesse dei costi uguali allo zero. Io non avevo un capitale alcuno da investire per il mio percorso, non di studi, ma di sapere, di aumento del sapere. Gratuità della

scrittura, da una parte, mi abbeveravo di culture diverse rispetto alla propria, dall'altra (attraverso la lettura nelle biblioteche, grazie alla tessera gratuita).

Ho continuato a scrivere ma anche a leggere, tanto. Inevitabilmente, la scrittura era inizialmente in lingua rumena, poi si è trasformata. Non saprei dire con precisione quando si è trasformata, questa annotazione della mia quotidianità. Mere e semplici note di quello che mi accadeva intorno, osservazioni, qualche volta anche interpretazioni e fraintendimenti di quello che osservavo – mi ero autoproclamato l'osservatore romeno – esercizi, come dire, più di stile e riflessioni esistenziale.

C.M. – Quali sono i temi prevalenti nella tua attività poetica? Quali sono stati? Sono anche cambiati?

B.M. – La grande inquietudine che avevo nell'animo è aumentata, in maniera davvero forte e importante con la mia migrazione dalla Romania verso l'Italia. L'impatto con una società, che dal punto di vista economico, ma anche politico, era totalmente diversa da quella che avevo lasciato, mi ha fatto interrogare su tantissimi argomenti, che toccavano ogni tipo di riflessione. Mi sono dovuto interrogare non soltanto sulla giustizia sociale o sugli aspetti economici della quotidianità delle persone. Notavo quello che avevo vissuto oltrecortina e che invece avevo trovato qui. Imparando con il tempo. Cercando di distinguere cosa fosse necessario e cosa fosse il superfluo. Guardandomi dentro e cercando di capire quanto fossi fragile e indifeso di fronte alle sirene del consumismo. Lo sforzo riflessivo era su queste tematiche sicuramente, accanto all'accesso senza censure alla bellezza della narrativa e della poesia; possibilità di attingere a chilometri di scaffali, una possibilità di scelta sconfinata, per me, che non avevo potuto prendere treni per viaggiare. Diceva qualcuno: "La lettura è il viaggio di chi non può prendere il treno". Io ho viaggiato tantissimo nei primi anni della mia vita, leggendo.

C.M. – Quali sono gli autori italiani che hanno alimentato questo viaggio?

M.B. – Ho scoperto autori con cui ora ho un debito intellettuale veramente immenso. Scoperti grazie ad alcuni amici che mi hanno agevolato e poi devo sottolineare anche qualche merito mio. La determinazione e la volontà di domandare e di chiedere e soprattutto lo sforzo immenso, quotidiano, di comprendere sempre più l'Italia degli anni '90, quella in cui sono approdato. Mi sono sentito sin dal primo giorno in quello che voi chiamate "ritardo scolastico", ed è una sensazione che mi porto tuttora addosso. Tu parli di padronanza della lingua italiana, non è così. È un complimento che non accetto volentieri, perché appunto ho ancora questa sensazione di ritardo. Ma il recupero – il tentativo quotidiano di recuperare i vent'anni di ritardo scolastico – mi ha stimolato a fare sempre di più in termini di lettura e comprensione di quella che era stata l'Italia precedente, per poterne comprendere il presente.

C.M. – Quali i nomi di questi autori, guardando la poesia?

M.B. – L'elenco dei nuovi maestri è smisurato. Nei confronti di Pasolini ho un debito straordinario. Ho trovato molti aspetti di affinità rispetto a quelle che sono le mie propensioni, come dire, di riflessione su tematiche che Pasolini ha sviluppato. Ho un affetto particolare per Giorgio Caproni, non finirò mai di sottolineare anche questo. Mi sono dovuto leggere Ungaretti; dovuto in senso liberale, perché non sono stato relegato nei canoni letterari che obbligano certi programmi d'italiano, quindi tutto sommato ho potuto leggere Ungaretti senza obblighi scolastici particolari. Così come mi sono imposto di leggere Dante e quindi non avendo frequentato lezioni di letteratura, dovevo anche leggermi degli apparati critici, intorno a questi autori. Lo facevo da autodidatta, ma anche ben volentieri.

Pian piano ho scoperto Montale e altri autori. Gesualdo Bufalino mi lascia ancora delle emozioni straordinarie. Ho provato anche a rileggere questi autori, inizialmente erano letture fatte nelle tre-quattro mura di una stanzetta in Brianza, poi adesso – dopo quasi 25 anni – posso dare bilanci diversi: ho avuto la possibilità di rileggere Montale in Liguria, piuttosto che Bufalino in Sicilia. Mi sono, come dire, ripagato – sono stato ripagato – attraverso i viaggi anche della possibilità di leggere questi autori nei luoghi che loro stessi hanno descritto; ogni rilettura è stata un'emozione nuova e anche un arricchimento successivo.

Non ho mai disdegnato e anzi sono debitore a tutti quei poeti che sono entrati nella storia come cantautori. A pochi è riconosciuto il titolo di poeta, forse Fabrizio De André e pochi altri, Guccini ad esempio. Eppure io ho ricevuto moltissimo dai loro testi e dalle loro poesie.

C.M. – Ti fermo un attimo su Cioran, che è stato l’oggetto della tua tesi, voglio cercare di capire questo rapporto. Lui compare molto nelle tue poesie, un po’ come quasi un alter ego, a volte gli fai delle domande. Che tipo di rapporto c’è stato con lui? Se è stata un’influenza particolare?

M.B. – Di Emil Cioran mi ha affascinato il suo percorso esistenziale e le sue riflessioni che ne sono scaturite. Sento un debito con svariati autori. Nei confronti di Cioran sicuramente tanto: per le riflessioni esistenziali che ha fatto, per l’atteggiamento anticonvenzionale che ha avuto e in cui mi riconoscono spesso. Mi richiama spesso l’atteggiamento di Pier Paolo Pasolini, così come richiama quello di Fabrizio De André, pur con – come direbbero gli accademici – cifre stilistiche diverse, pur con formule di espressione artistica a volte simile e a volte diversa, hanno espresso concetti riconducibili ad un percorso esistenziale in cui io mi ritrovo molto.

Ma a fianco di Cioran metterei anche Mircea Eliade, per la sua sete di cultura enciclopedica e per la sua legittimazione dell’individuo ad abbeverarsi a più fonti e a più culture. Mi è derivato da lui anche un incentivo a non fermare mai l’approfondimento; quel continuo domandare.

C.M. – Tu ti sei esercitato in entrambi gli ambienti: hai scritto racconti e anche poesie. Ti senti poeta o più narratore – o meglio – prosatore?

M.B. – Temo di sconvolgere tutto quanto abbiamo detto fino ad ora e tutto quando magari stiamo per dire nei prossimi minuti, ma è una cosa che non nascondo, anche pubblicamente, quindi lo ripeto anche qui. Lo posso sintetizzare con i versi di un cantautore, i cui testi considero comunque belle poesie. Pier Angelo Bertoli diceva: “ non so se sono stato mai poeta, e non m’importa niente di saperlo”; semmai ho – cito sempre Bertoli – “scritto dei versi con la penna, non ordini precisi di lavoro”. Per quello che mi riguarda quello che ho scritto nasceva probabilmente – mi ripeterò ancora – da una profonda inquietudine. Avevo bisogno di prendere le distanze da alcune cose che avevo dentro, che non ho rielaborato entro spazi che oggi potrebbero essere detti di cura. Ho rielaborato e preso le distanze da alcuni dolori dell’infanzia e dell’adolescenza attraverso la scrittura. Che poi a un certo punto quello che ho scritto, sia stato assunto a dignità di poesia o di letteratura – addirittura – lo considero un incidente di percorso, che mi ha cambiato la vita semplicemente per quello che riguarda una serie di aspetti formali: appunto l’essere chiamato, nominato, denominato o classificato come poeta o come scrittore, ma le mie riflessioni sono continuate anche in forma scritta a prescindere da questa cosa. Ho rischiato di prendere sul serio – e probabilmente per un certo periodo ho anche preso sul serio – questa investitura. Me ne sono liberato, penso in tempo utile, per non finire con il crederci del tutto e convincermene e poi magari – direbbe ancora Bertoli – “vestirmi come un fesso e fare il deficiente nei concerti”, ovvero fare il poeta e lo scrittore e magari non esserlo. Ora, esserlo o no m’importa poco, dal momento in cui le cose scritte sarebbero potute rimanere in un cassetto perché mi avevano fatto bene, e mi hanno salvato la vita mentre le scrivevo.

C.M. – Facciamo uno sforzo di andare più a fondo. Quel bene di che natura era? Nel momento in cui sei arrivato a scrivere, che parte di te si stava educando? Quale capacità umana e in che maniera?

M.B. – Faceva notare Giorgio Faletti che la cosa difficile non è scrivere cose emozionante, scriverle da emozionati, la cosa più difficile è renderle emozionanti. Ho sentito più volte poeti o critici e esperti di poesia dire che la poesia scruta, approfondisce e poi interpreta – anche per coloro che leggono poesia – la vita. Sarà così? Bisognerebbe chiederlo ai poeti. Io posso raccontare cosa è successo a me e sono d’accordo con l’affermazione, nella misura in cui a me è capitato questo: mi è successo di scrutare e di tentare di approfondire quanto mi stava accadendo nella vita, che cosa entrava e che cosa usciva dentro di me a livello esperienziale e a livello emotivo. Penso che ad un certo punto questa riflessione che stavo facendo abbia preso anche la forma scritta. Qualche volta le nostre espressioni sono lacrime, qualche volta sono pennellate su altri supporti, qualche volta sono note struggenti su uno strumento. Nel mio caso erano parole appoggiate su un supporto cartaceo, acquisivano un senso che s’intersecava, si sovrapponeva, comunque faceva tornare i conti e metteva

un po' di ordine nel caos che sentivo dentro. Quindi penso che sia l'espressione di un tormento interiore.

C.M. – Da questo punto di vista, la differenza tra la prosa e la poesia?

M.B. – Nel processo compositivo, privo di tecnicismi, non studiato, ma semplicemente spontaneo, emergente ed effervescente, senza filtri, l'unico sforzo andava verso una ricerca di correttezza linguistica, per un senso di rispetto, dell'italiano che stavo apprendendo in questa direzione (si dice che per noi stranieri le doppie nell'italiano siano più difficili delle sanatorie).

Nel mio caso non ho mai avuto, né come dono, né come risultato di un esercizio che non ho mai fatto, una certa capacità di sintesi. Lo si comprende anche mentre sto narrando queste mie esperienze. Nella poesia probabilmente trovo più facilità di espressione e soddisfazione a quella ricerca continua di una sintesi. Nella poesia io cercavo, o meglio nell'espressione attraverso i versi, cercavo di cristallizzare un po'. Gli insegnanti a scuola mi facevano sovente l'osservazione che non avevo una capacità di sintesi – lo fa tutt'ora mia moglie: “prendi i campi e poi non torni più nei discorsi”. I miei temi erano lunghi, lunghissimi e qualche volta anche molto confusi o confusionari. Nell'espressione attraverso i versi probabilmente cercavo questi risultati, inevitabile che la metafora sia la cristallizzazione dello sviluppo di un pensiero più elaborato e ampio, che lascia anche spazio a diverse interpretazioni. Forse questo fa anche la fortuna dei poeti, una volta che i critici azzardano una prospettiva o un'altra. Sta ai poeti trovare il coraggio di smentire gli eccessivi ossequi della critica. Non accade di frequente.

C.M. – La tua scrittura è personale e intima, ma è anche un gesto sociale. Per quanto tu possa prenderne le distanze, ti sei ritrovato riconosciuto e pubblicato. Questo vuol dire che certe persone si sono riconosciute nelle tue emozioni e in qualche modo si sono ritrovate interessate e incuriosite. Cosa accade quando la poesia diventa un gesto sociale, quando diventa qualcosa che non appartiene solo a te? Quando un gesto, che è apparentemente il più solitario possibile, come quello di scrivere una poesia, diventa gesto sociale.

M.B. – Mi sono interrogato su che cosa mi sia accaduto in quella fase di passaggio.

C.M. – Già in Romania tu hai trovato questi riconoscimenti, anche nei piccoli gruppi?

M.B. – Io non avevo pubblicato in Romania, quindi non avevo divulgato. Difficilmente avrei anche osato divulgare le cose che scrivevo, non penso che avrebbero trovato consenso o approvazione o un parere positivo che superasse la censura in atto. Al di là da questo, era una cosa che non avevo pensato all'epoca, non ci avevo pensato neanche in Italia. A un certo punto quel frutto di mie riflessioni, più o meno intime, è stato riconosciuto da alcuni come una cosa emozionante. Ho scoperto che alcune cose che a me avevano emozionato – mentre le scrivevo mi hanno fatto stare meglio – emozionavano anche altre persone. Alcuni mi hanno rimandato il piacere di leggerle e qualcuno ha anche esplicitato un certo benessere leggendo queste cose. Ho pensato che le mie riflessioni avessero anche una dimensione che in qualche modo era socializzata di per sé, con gli altri, che aveva delle cose in comune. Che cosa ha significato per me questo? Ha significato un proseguimento della terapia. Perché mi ha fatto capire, che la mia ricerca di un significato delle cose accadute nella vita, che i significati trovati e ricostruiti – o forse in qualche modo falsificati nella ricostruzione dei perché del mio percorso – che in qualche modo avessero molte cose in comune con altri.

Questo mi ha salvato anche da un isolamento. Le riflessioni individuali e solitarie, portano a questo rischio. Mi hanno salvato da un isolamento da una parte, e mi hanno fatto capire che si poteva ancora guardare insieme con uno stupore simile, o qualche volta addirittura uguale, ad altre persone, nella stessa direzione. Che si potesse, come dire, ammirare insieme la stessa bellezza e la stessa miseria della vita umana e dell'umanità. Quindi più che la lettura, la condivisione dei miei versi, e quella di autori citati prima, di grandissimo spessore – che hanno lasciato pubblicamente riflessioni di caratura universale – è questo guardare insieme in una direzione, emozionarsi insieme ad altri. Questo mi ha riportato in mezzo alla gente, in una dimensione sociale che forse rischiamo anche di abbandonare per mille ragioni.

Poi, l'uso dei miei testi – in prosa e in versi – nelle scuole, la lettura pubblica di testi, anche articoli di giornale, che erano considerati socialmente militanti – che fossero su riflessioni esistenziali

più ampie o che fossero riflessioni sul mondo della migrazione in particolare – mi ha dato l'illusione... ho finito poi anche con il crederci che, tutto sommato, fossi davvero un poeta, che stavo scrivendo delle poesie. Che le cose che scrivevo – oltre che suscitare l'interesse di alcuni – potevano anche avere una valenza sociale e potessero anche essere strumento di cambiamento in meglio del mondo che abitiamo.

C.M. – Al di là di quello che ha educato in te, cosa educa la poesia? Cosa offre all'esistenza, alla vita e all'essere umano?

M.B. – Per me la frequentazione, come fruitore e lettore delle poesie altrui ha rappresentato sempre fonte di stupore, di benessere, di piacere di fronte alla bellezza.

Stavo elencando degli stati d'animo, che in me sono stati provocati dalla lettura dei poeti e della poesia. Stati d'animo che ritengo mi abbiano migliorato l'esistenza, così come altre arti – la visione dei quadri oppure l'ascolto della musica. Emozioni che ci rendono sicuramente più umani. Un bel verso, una bella poesia, provoca in me sentimenti di bellezza, di stupore, di piacere. Gustare la metafora che ti ha catapultato in una dimensione che va oltre il semplice accostamento di parole. Perché – diceva qualcuno – le poesie sono lampi dell'anima, altrimenti sarebbero un semplice accostamento di parole. Se sono lampi dell'anima non possiamo che rimanere folgorati.

C.M. – A chi dobbiamo questa immagine dei lampi?

M.B. – A un insegnante di italiano che aveva analizzato, anni fa, le poesie di un ragazzo emarginato dalla scuola per mille motivi e per una certa difficoltà di apprendimento, un ragazzo che nel suo mondo apparentemente ristretto, esprimeva il suo amore e stupore per la vita attraverso dei suoi versi, senza avere mai letto versi d'altri. E sono stati commentati come lampi dell'anima. Per quanto mi riguarda la poesia è anche una terapia: la divulgazione delle proprie poesie, la possibilità di leggerle in pubblico e condividerle con altri, sentirle recitate o commentate addirittura da professionisti può fare bene ma bisogna vigilare perché la situazione non sfugga di mano e non diventi esercizio autoreferenziale e narcisismo dissimulato.

C.M. – Ti fermo sulla terapia perché questo pone una questione abbastanza importante. Perché la poesia spesso – non sempre – si allaccia alla questione del trauma. Anche tu condividi quindi che ci possa essere un rapporto forte, tra poesia e un evento traumatico – in questo caso tu usi la parola terapia, che significa prendersi cura.

M.B. – Per me è stato così. Poi possiamo avere le poesie d'amore che sicuramente richiamano in ognuno di noi traumi dal tormento amoroso, sperimentato o desiderato. Dall'altra parte la poesia d'impegno sociale, sicuramente cerca di risanare negli ideali le fratture, che la storia ci ricorda non siano poi così facili da ricucire. Ma volevo raccontare anche della riflessione che ho fatto, dal momento in cui i miei testi sono usciti in pubblico, di quanto sono state molto forti le sirene. La poesia mi ha fatto bene, leggerla mi ha fatto bene, scriverla mi ha fatto bene – se di poesia si sia trattato – mi ha messo a rischio dal momento in cui è stata divulgata. Perché il rischio di vedere molto facilmente, appagata una propensione naturale – che tutti noi abbiamo – dalla quale non è facile difendersi, che è quella al narcisismo. Un po' dobbiamo amarci, per continuare a rinnovare quotidianamente la voglia di vivere. Ma non bisogna sconfinare nel troppo. La lettura pubblica delle proprie poesie, la pubblicazione, ti mettono fortemente a rischio di innamorati un po' troppo o di te stesso o del nome che porti, che hai posto nello spazio dell'autore – quindi in qualche modo di un creatore di qualche cosa. Senza magari curartene troppo della responsabilità che poi hai dal momento in cui con il microfono e la penna in mano, usufruisci di spazi pubblici che vengono condivisi da altri. Non puoi non tener conto di quello che stai veicolando attraverso i tuoi versi o i tuoi scritti, che sei costretto – se vuoi essere corretto da una parte, onesto e attento – ad assumerti delle responsabilità.

Di fronte a una bella poesia non si può obbligare l'autore ad essere una persona onesta e corretta, di per sé, però penso che laddove ci sono tanti lettori che guardano con stupore e meraviglia certi scritti, noi siamo responsabili della loro meraviglia e del loro stupore. Il senso di responsabilità dovrebbe esserci, soprattutto da parte di chi è dietro le quinte della divulgazione dei testi, dell'editoria, dei premi letterari, dei percorsi che portano alla pubblicazione dei testi. C'è una

certa responsabilità nei confronti dei lettori, spesso ignari dei piccoli e grandi compromessi del mondo della letteratura.

C.M. – Questo vuol dire che tu hai smesso di scrivere, o hai smesso di scrivere pubblicamente?

M.B. – Io sento continuamente il bisogno di scrivere e di fermare, sospendere, archiviare con supporto cartaceo le tante idee. Non mi sono mai definito un creativo, ma l'inquietudine che ho nel cuore continua ed è sempre effervescente. L'osservazione del mondo circostante mi porta a un continuo esercizio di immaginazione, quindi anche ad un esercizio creativo. Sento meno il bisogno di cura e terapia, questo mi rende più sereno. So dove attingere, so quali poeti, autori o cantautori andare a recuperare – quasi come le buone e grandi medicine sperimentate – nei momenti di difficoltà, di sconforto o semplicemente nei momenti in cui ho una grande voglia di bellezza; accanto ad un bel tramonto o un quadro o ad emozioni fruite negli sguardi di amici o di persone amate... Io ho voglia di abbinare delle belle parole, accostate in maniera emozionante, che mi stupiscono e mi ricordano di essere vivo.

Marina Corona: Della voce femminile e della poesia qualità fondamentale della vita

Nel compilare la lista dei soggetti per le interviste, nell'osservare il panorama dei poeti, mi è apparso evidente la preponderante presenza maschile. Per aprire alla voce femminile ho deciso di intervistare Marina Corona, che da molti anni è responsabile di un ciclo di successo sulla poesia femminile alla Casa della Cultura. Marina è essa stessa poeta. Nata a Milano nel 1949, ha svolto la professione di insegnante. Oltre al Premio Montale nel 1990 per la sezione inediti e nel 1998 per la sezione editi, è vincitrice e finalista in diversi altri concorsi, fra cui il Premio Alighiero Donna e il Premio Guido Gozzano. Numerosi suoi testi sono presenti in antologie di letteratura e cultura. Ha pubblicato diverse raccolte di poesie fra cui nel 1993, *La casa della parola*, per le edizioni "Battello ebbro", e *L'ora chiara*, nel 1998, e *I raccoglitori di luce*, nel 2006, presso la casa editrice "Jaca Book". Nel 2013 ha pubblicato il romanzo *La storia di Mario* con casa editrice "Robin", finalista al premio Guido Morselli.

Marina ci parla della rimozione della poesia femminile nella storia e del predominio maschile, comunque ancora presente, nel mondo poetico.

I ricordi della sua dedizione alla poesia sono precoci, rievocano episodi del periodo della scuola elementare. Appare anche in questa intervista il piacere infantile della musicalità della parola, piacere fisico che accompagna la nascita della passione per la poesia. Viene esplicitato il debito verso la lettura e verso i grandi maestri – e le grandi maestre – della poesia.

Fra le doti umane che la poesia promuove, vengono indicate la ricettività e la sensibilità verso le sfumature della lingua. La poesia impone anche onestà e autenticità. Marina evoca la presenza del dolore, del trauma e egli aspetti oscuri dell'esistenza, che la poesia può rivelare, senza garantire di poterci da essi salvare.

Ci racconta anche le ragioni della complessità della poesia contemporanea specchio di una società complessa e tragica. Il poeta dialoga con il proprio intimo, ma questo intimo è nel mondo.

Il tema del tragico ci porta verso considerazioni sul religioso e sul ruolo che la poesia occupa in una società sempre più laica. La poesia, e l'arte più in generale, fanno proprio quel desiderio di celebrazione comunitaria, che un tempo era quasi esclusivo monopolio della religione.

A differenza di altri critici, vede con favore la scrittura poetica diffusa e dilettantistica, soprattutto se queste si sviluppano in cerchie di condivisione. Un modo per coltivare la propria sensibilità, come un tempo in ogni casa si suonava, che va incoraggiato.

Termina l'intervista una riflessione su Saffo, archetipo della poesia che vuole celebrare la vita consapevole della sua fugacità, della sua fragilità.

L'intervista a Marina Corona

C.M. – Buongiorno Marina Corona. Grazie della disponibilità. La prima domanda è per l'esperta della parola poetica delle donne. Esiste uno specifico del femminile nella poesia?

M.C. – È un problema. Ho presentato un ciclo sulla grande poesia femminile. In realtà noi non sappiamo se c'è uno specifico femminile in poesia; è una domanda che ancora ci poniamo. Prendendo delle poesie che non abbiano grammaticalmente delle indicazioni di genere, riusciamo a capire se sono state scritte da una donna o da un uomo? Non lo sappiamo. Allo stato attuale delle cose non sappiamo se la poesia femminile è, come forma, come struttura, diversa da quella maschile.

La poesia femminile, per quanto riguarda la sua notorietà, ha risentito del fatto di essere nata in una società patriarcale, quindi le poetesse sono pochissime. Nel passato, in una società maschile, vigeva l'esclusione delle donne: non veniva permesso loro di stampare, erano relegate al focolare domestico, si considerava il loro dedicarsi alla poesia come il ricamo: un passatempo. Però c'erano donne colte, che avevano studiato, facevano parte di salotti letterari ed erano delle ottime poetesse, ma non sono rimaste, la loro voce non è rimasta. In un'antologia di *Repubblica*, di varie epoche della poesia italiana, in tutto il '400 e '500, ci sono due poetesse: Gaspara Stampa e Vittoria Colonna. È chiaro che ci sono state tantissime altre poetesse, però non salgono alla ribalta della storia. Questo lavoro, iniziato nel 2011, che sto facendo alla Casa della Cultura, finora è stato un lavoro di celebrazione; abbiamo un certo numero di poetesse europee note – come Anna Achmatova, Sylvia Plath – però sono molto poche, veramente poche rispetto al panorama della poesia maschile. Ho avvertito il pubblico, dicendo che avremmo fatto un lavoro di ripescaggi, invitandoli a venire anche se i nomi non sono così noti. Anche i nomi che faccio quest'anno, Christina Rossetti, Emily Brontë (famosa come narratrice, molto meno come poetessa) si allontanano dalla notorietà. Il grande pubblico si rifà a riferimenti antologici e le antologie non portano nomi femminili; anche nel '900, a meno che non si prenda un'antologia femminista, le voci femminili sono veramente poche rispetto alle voci maschili. Anche adesso le voci delle poetesse, rispetto alle voci dei poeti, sono largamente minoritarie; si apre quindi un problema: è veramente un'incapacità delle donne di riuscire a raggiungere dei vertici poetici? Io non credo. Se penso a Emily Dickinson, la possiamo avvicinare alle grandi menti maschili nella ricerca della verità dell'esistenza.

C'è un'antologia di voci femminili, analizzata da una studiosa, insegnante di letteratura italiana in America, la quale mi diceva che quasi tutte parlano d'amore. Però, a mio parere, c'è modo e modo di parlare d'amore: ci può essere una letteratura amorosa altissima dal punto di vista dei riferimenti, del panorama, che la poetessa prende in esame nel trattare l'argomento amoroso. Dante che scriveva di donne con intelletto d'amore, non diceva mica una sciocchezza, non è che scriveva: "siete due pettegole", ma: "voi avete la consapevolezza di come si giunge all'eterno", che poi non è una cosa da poco. Quindi anche il fatto che ci sia il genere amoroso come specifico della letteratura femminile, o comunque un genere più intimista, più personale, più legato al proprio vissuto quotidiano, non è un *deminutio* della poesia femminile, dipende da come questo genere viene trattato.

C.M. – Mi racconta, per quanto possibile, la Sua storia poetica? I primi ricordi d'incontro con la poesia.

M.C. – Io ho cominciato perché da bambina mi piacevano molto le poesie. Resta salda in me l'idea che per scrivere poesie bisogna aver letto molto. Ricordo che leggevo Pascoli e Carducci che erano allora i grandi poeti. Leggevo a scuola, ma anche i libri che avevo in casa, andavo a cercare da sola i libri di poesia. Da un certo punto di vista, è stata la scuola a farmi conoscere anche la poesia femminile, come Ada Negri che era la poetessa d'eccellenza degli anni cinquanta.

Una volta mia madre mi ha chiesto all'età di sette-otto anni: "perché tu impari a memoria delle poesie che nessuno ti chiede di imparare?", e io le ho risposto: "per ripetermele quando cammino". Perché mi piaceva camminare su questo ritmo.

Leggevo moltissimo, anche in prosa, ero una bambina divoratrice di libri, però avevo scoperto che le poesie avevano questo ritmo che mi commuoveva. Le studiavo da sola e poi copiavo quelle più belle su un quadernino, avevo quindi il mio quaderno delle poesie degli autori. Poi intorno ai

dodici–tredici anni ho cominciato a scrivere poesie, ma le buttavo via, pensavo non avessero alcun valore, anche il quaderno su cui copiavo le poesie poi lo perdevo. Il mio sogno era diventare una poetessa, quando mi chiedevano cosa volessi fare da grande io rispondevo che volevo due cose: avere una famiglia e diventare una poetessa. Il mio desiderio di dedicarmi alla poesia è nato nell'infanzia.

C.M. – Desiderio nato dalla lettura.

Non si può scrivere poesie se non si hanno dei maestri o dei poeti a cui ispirarsi: io mi ricordo di essere andata a letto dicendo “Leopardi ti amo”. Uno deve essere investito dalla passione per un poeta, che esso sia maschio o femmina, non ha importanza. Quando poi ti innamori di un poeta, leggi tutta la sua opera, di conseguenza ti affezioni e investi in questa direzione. Devi sentire questa passione commossa nei confronti dei maestri. Bisogna avere dei maestri.

La poesia si occupa del mondo intimo e, indubbiamente l'esigenza di una vita autentica è legata alla scrittura poetica, perché è qualche cosa che sfronda dalla banalità dell'epoca. Io non credo che la poesia sia nella testa dei poeti, ma credo che stia nel mondo e che i poeti siano degli ottimi ricettori che interpretano le dissonanze, le assonanze, le concordanze, le luci, le ombre, di attesa di speranza o di sconcerto, di presagi nebulosi e incerti che sono nella nostra epoca. Questo fatto della ricettività e trasmissibilità attraverso la parola è proprio una caratteristica dei poeti.

Il fatto però è che tutto ciò arriva alla luce solo avendo fatto un percorso con un maestro e, secondo me, anche l'orientarsi verso alcune correnti, dipende da quali poeti si scelgono come maestri.

C.M. – A questo punto mi viene da chiederle chi sono stati i Suoi maestri? E, soprattutto, le Sue maestre? Penso che se avessi parlato con un uomo non mi sarebbe venuto in mente di fare questa distinzione.

M.C. – Le mie maestre? Le direi quella che ho amato di più, la poetessa russa Marina Cvetaeva. Leggere le sue opere è stata una grandissima esperienza, e accanto a lei direi anche la Achamatova. Sono state le mie due grandi esperienze di poetesse. Poi la Szymborska, morta da poco, è stata una poetessa intellettuale, raffinata, colta; ha ricevuto un nobel.

C.M. – Conferma che è stata un'alta voce femminile?

M.C. – Sì, sicuramente. Ha questa visione dall'alto, ironica, ha la capacità di essere sedotta dalla realtà, non è un'erudita, è proprio una poetessa che scrive su un granello di sabbia, partendo però da una visione metafisica dell'esistenza. Non fa delle poesie in cui si capisce grammaticalmente che è una donna, potrebbe essere scambiata per una voce maschile. E qui ritorna l'interrogativo che ci poniamo: esiste uno specifico femminile? Non lo sappiamo.

C.M. – Posso provare un ragionamento, che può essere anche assolutamente scorretto. La poesia è in qualche modo legata a un giudizio: la poesia è femminile. Voglio dire che dentro la poesia ci sono in gioco, capacità, sensibilità, che hanno a che fare con il femminile, indipendentemente che l'autore sia uomo o donna. Il poeta contiene un'immagine femminile?

M.C. – Secondo me sì. Io penso che tutte le persone siano formate da una parte maschile e una femminile; che poi nelle donne la parte maschile è secondaria come negli uomini la parte femminile. I poeti maschi, quando parlo di doti nei confronti del mondo, di ricettività, di sensibilità, di tradizione sottile, sensibile, nevralgica quasi, è chiaro che attivino la loro parte femminile. È chiaro che il poeta in fondo, (già che la parola finisce per “a” e quindi è femminile) attivi le sue doti femminili. Poi c'è il tema dell'amore, che è molto insito anche nella poesia degli uomini.

C.M. – Possiamo azzardare, con tutte le difficoltà del caso, a dare dei nomi a queste capacità, a queste doti che rimandano al femminile? Quali sono queste doti che sono in gioco nella poesia, a parte la tecnica?

M.C. – Per quanto riguarda queste doti, sicuramente una ricettività sottile, nel senso di cogliere dei barlumi di suggestione dal mondo che ci circonda; ricettività sottile, capacità di tradurre queste suggestioni nella parola esatta. Molto del lavoro del poeta nasce dall'esigenza di esattezza. Uno ha uno stato d'animo, una percezione ancora nebulosa e da questo deve trovare la parola che corrisponde precisamente a questo suo stato d'animo. Quindi deve avere una grande frequentazione con la parola e con il lessico, ho infatti pensato che non mi piacerebbe per nulla vivere all'estero, perché voglio vivere immersa nella lingua italiana. È necessario avere un lessico

vasto, ricercato, con un gran numero di sinonimi, perché tu devi fare un lavoro di esattezza, e direi che questa, è una qualità sia maschile che femminile; quindi una frequentazione colta e raffinata, capace di grandi variazioni con la lingua italiana: le poesie sono un'ode alla tua lingua, perché si vanno a cercare le cose più sottili della tua lingua che devono combaciare con quello che è la tua sensibilità profonda.

Poi per quanto riguarda un'educazione degli adulti alla poesia, mi sembra sia necessaria l'onestà con se stessi: per fare poesia non si può imbrogliare, il lettore lo sentirebbe. La poesia nasce da un *pathos* che viene generato da una ricerca onesta con se stesso. Un dire la verità, che sia una verità propria o una che ha suggerito il mondo. Ad esempio: il mandorlo fiorito ti può rimandare un'enorme tristezza sulla caducità della vita, e allora la si può scrivere facendo un lavoro di fedeltà a quello che il mondo suggerisce al poeta in quel momento, oppure evitarla, perché l'argomento della morte non ti ha ancora riguardato personalmente, ma questa è una perdita, se quello che arriva è qualcosa di cupo, triste, angosciante, povero, bisogna avere la forza di tradurlo in poesia, bisogna avere la forza di tradurre quello che ti arriva. Il mondo suggerisce giocando, giocando con l'anima; entrando nelle corde sottili dell'anima suggerisce, bisogna essere quindi leali con la poesia, dire la verità, e questo costa dolore.

C.M. – Mi piacerebbe si soffermasse un po' di più su questo legame tra il trauma e la poesia, la morte, la sofferenza. Sicuramente la capacità di lavorare con il trauma è una qualità della poesia. In fondo, il tema dell'amore riguarda il trauma.

M.C. – Tutti abbiamo incontrato dei traumi. Il trauma può essere lancinante tale che l'individuo non riesce a sopportarlo; pensiamo ad esempio alla tragedia della guerra che è stata per Marina Cvetaeva. Lei aveva due figlie, la maggiore si è salvata ma la più piccola, Irina, è morta di fame in un brefotrofo; sono tragedie mostruose. Ci sono delle bellissime poesie scritte dalla Cvetaeva: "due mani per due testoline ma, una non l'ha saputa custodire". Sono poesie strazianti perché lei s'incolpa di questa morte. Poi la Cvetaeva era una tipa strampalata, per cui non molto capace di avere cura di sé, né di aver cura delle proprie figlie: c'era la guerra, ogni giorno avevano da mangiare un pezzetto di cavolo. Una situazione atroce: vedere dei bambini morire di fame. La Cvetaeva diceva: "io non vado a lavorare perché devo scrivere poesie", anche quando gli amici le avevano offerto l'opportunità di un lavoro. Da un lato quindi un'incapacità, dall'altro un'esposizione a traumi atroci: muore una figlia perché non è andata a lavorare e di conseguenza non ha avuto i soldi per comprarle da mangiare. Abbiamo molti poeti che sono finiti male, tra i suicidi, patologie mentali, pensiamo a Dino Campana che scriveva i versi su Genova, alla Rosselli, che fra l'altro ho conosciuto nei venticinque anni che ho vissuto a Roma.

C.M. – La poesia non ci salva in questo senso, o almeno non salva il poeta.

M.C. – Non salva il poeta, ma forse molte vite sono state salvate dalla poesia. Ci sono alcuni traumi personali e la poesia indubbiamente tende a parlare di questi traumi, di narrarli. Però poi ci sono traumi che fanno parte della vita umana: tutti moriamo, tutti vediamo morire i nostri cari, i nostri genitori, tutti abbiamo angosce per i nostri figli. Sono traumi generali, allora la poesia si può soffermare su questi traumi che sono di tutti, narrando. I poeti hanno questa dote, la capacità di parlare dei traumi con un'onestà tragica, capacità di vivere la tragedia personale, in questo modo la fanno risuonare nel cuore degli altri; perché una persona che non si dedica all'arte, non dico in particolare alla letteratura, ma all'arte in generale, non ha questo contatto profondo con il proprio mondo drammatico, ma il poeta glie lo rivela. Per questo la poesia commuove. Per questo la poesia viene letta e che ci si innamora dei poeti: perché ti rivelano quello che oscuramente già si sa, oscuramente già si sente, che poi è anche un trauma della vita, può essere un trauma generale, un abbandono, un trauma particolare... ti rivela a te e a te stessa la poesia, e ti rivela con quella parola magica, sottile, nata da questa sensibilità protesa, che solamente i poeti sanno trovare. La parola esatta per una sensibilità particolare.

La poesia dice anche la verità del mondo in quel momento, come la poesia informale che abbiamo adesso. Non riusciamo più a fare i sonetti le canzoni, i madrigali, li possiamo fare, se una persona lavora con la tecnica, ma diventano senza respiro, freddi.

C.M. – Come mai questa rottura? è chiaro che la poesia contemporanea parla nelle forme della contemporaneità, ma perché dobbiamo cercare le nostre forme, e non seguire le forme passate?

M.C. – Questo è quello che farei risalire a quello che dicevo, rispetto al fatto che la poesia non sta nella testa, un poeta non nasce perché ha dentro di sé la poesia e la racconta, ma è nel mondo, il poeta solo la raccoglie. Quindi se si vive in un'epoca della fine, come la nostra, che è un'epoca di grande crisi etico-estetica dell'Occidente e anche di struttura di un possibile futuro. La tecnica ha praticamente falciato le nostre consapevolezze di bene e di male, non riusciamo neanche a stabilire bene quando una persona è morta o quando è viva. Arrivano questi poveretti con i barconi, e noi, da un lato, vorremmo soccorrerli e dall'altro ci poniamo un problema di realtà, ma ce la facciamo? È chiaro che stiamo anche vivendo una grande migrazione storica, per cui sta cambiando il volto dell'Occidente, quindi noi raccogliamo dal nostro mondo tutti questi barlumi.

Questi continui traumi che noi viviamo, anche nella vita quotidiana, perché abbiamo legami che in continuazione vanno in pezzi. Sono estremamente problematici i legami con i figli, i nostri legami affettivi e nello stesso tempo ci arrivano notizie traumatiche, perché abbiamo i media e la televisione... è chiaro che si spezza anche il verso. Noi viviamo in un'epoca spezzata e abbiamo l'esigenza di dare questo martellamento che ci viene dalla nostra epoca, non possiamo scrivere delle cose fuori dal mondo. Come possiamo scrivere delle cose armoniose, piene di un *pathos* che si affida alla speranza? Poi abbiamo il grosso problema della fine della poesia religiosa, perché siamo in un'epoca atea, la nostra è la prima società atea della storia. Con la produzione capitalistica abbiamo praticamente strutturato un mondo ateo, quindi è finita la poesia religiosa e questa non è una cosa da poco. Sì certo, rimangono delle voci religiose, padre Maria Turollo, ci sono delle voci ancora religiose. Adesso io presenterò una poetessa religiosa, Christina Rossetti, però è dell'800, e sono delle voci minoritarie.

C.M. – C'è una voce che possiamo inserire con tutti i distinguo delle voci religiose. Anche se non fa ovviamente poesia religiosa, è Mario Luzi, però è una religiosità problematica, che ci comunica con una forma particolare. Convinta e salda dentro a una fede, ma una fede che vibra.

M.C. – Sì che vibra, che parla della condizione umana, che non si riferisce a nessuna celebrazione comune. Ai nostri giorni anche Roberto Mussapi, scrive ancora delle poesie religiose, ma l'elemento religioso non riesce più a essere così incisivo.

C.M. – Lei ha avvicinato poesie religiose con il concetto di "dimensione comune"

M.C. – Sì. Se Lei pensa cos'era la costruzione di una cattedrale, si accorgerà che era un evento comunitario, lì tutta la gente dava i suoi pochi risparmi per costruire una cattedrale, tutti insieme. La religione ha, o meglio aveva, come sua caratteristica la capacità associativa.

Certo che posso parlare anche di Dio mentre scrivo una poesia, ma è il mio Dio, come lo vivo io, in una dimensione problematica in cui io lo vivo. Diventa un po' letterario, nel senso di intimo. La celebrazione del divino io non so chi la faccia oggi, non solo in Italia, perché comunque l'esperienza del divino è oggi l'esperienza di una crisi.

C.M. – È molto interessante questa Sua visione dalla poesia che pone l'intimo del poeta nel mondo. Il poeta è nell'intimo ma lei pone l'intimo del poeta nel mondo. Se si guarda solo l'ombelico, il poeta non emerge, nell'intimo sta guardando il mondo e lo sente.

Da un lato la poesia come atto singolo, però dall'altro la forza della poesia di creare piccole comunità che magari si formano intorno al poeta, diventa una piccola agorà molto attenta, come se lì ci fosse un'essenza, sicuramente di crisi perduta, che continuamente è in gioco e viene cercata nella poesia

M.C. – Sì, quello che io ho realizzato con gli incontri alla Casa della Cultura sulla grande poesia femminile, dove viene un pubblico numeroso e molto affezionato, appassionato; l'ultima volta ci hanno mandato via perché avevamo cominciato a discutere sulla Vittoria Colonna e la discussione si è protratta quasi fino a mezzanotte, questo è un elemento davvero salvifico della poesia. Ma mentre oggi la religione non è aggregante se non intorno alla parrocchia, alla chiesa, ai suoi fedeli. È una cosa specifica e non più comune, come poteva essere una volta, per cui tutti erano religiosi e gli atei erano considerati delle eccezioni. Oggi direi che la cosa che rimane aggregante è l'arte, sia pur non come prima, se noi pensiamo a chi era Giuseppe Verdi che era considerato il simbolo

dell'Italia, non ci sono più poeti con questo spicco. Però ci sono questi piccoli nuclei che poi hanno rapporti l'uno con l'altro, a volte di simpatia e altre di grande astio, grande antipatia.

C.M. – Questo fa parte della comunità.

M.C. – Fa parte della comunità, ma comunque conserva una sua capacità aggregante, ed è per questo che l'arte ha questo fascino, anche dal punto di vista psicologico, in una società così isolante come la nostra, nella dimensione metropolitana. Fare dell'arte vuol dire avere dei compagni di strada. Per me significa per prima cosa avere un amore, una passione, perché è questo che mi ha guidato nella vita, una passione per cui i tuoi compagni sono quelli vivi e come te, amano la poesia. Poi noi ci riconosciamo dalle correnti, dicendo: "Ma tu hai letto questo? Hai letto quello?". Ci riconosciamo come compagni di strada, come persone che hanno amato la stessa poesia, stringiamo amicizie sulla base della passione del libro dell'altro. La persona può essere più o meno simpatica, ma quando tu leggi il suo libro e ti appassioni, – come è successo a me ad esempio con Ida Travi, che è un'ottima poetessa – stabilisci una corrente empatica molto forte perché senti le stesse cose. Anche per quanto riguarda la dimensione patologica, questa tendenza a scrivere, questa tendenza è salvifica perché crea, aggrega intorno a sé: le persone che scrivono cercano altre persone che scrivono. Certo, non deve essere esclusivamente uno sfogo psicologico. Io non sono tanto d'accordo con una visione esclusivamente psicologica dell'arte, perché la impoverisce molto. Il rapporto è comunque un rapporto con il mondo, un rapporto con una cultura.

C.M. – Ritorniamo sulla poesia italiana femminile. Qual è attualmente lo stato della poesia italiana femminile?

M.C. – Io conosco, ad esempio Rosita Copioli, una bravissima poetessa, estremamente raffinata, colta, è stata anche una maestra per me. Ma sa che cosa succede? C'è il problema delle case editrici, cioè, gli uomini sono più agguerriti dal punto di vista delle pubblicazioni e le donne hanno meno potere. Queste voci quindi finiscono in un cantuccio anche se sono brave, potenti, molto capaci. Rosita Copioli è una donna coltissima.

Direi che se andiamo a cercare e a leggere ci sono nomi importanti nella poesia femminile, Ida Travi, Rosita Copioli, Antonella Annedda, ma sono tenuti in disparte, è come se gli uomini facessero "entrare" una donna ogni dieci uomini. Sono tenute in una dimensione minoritaria, perché gli uomini hanno più tendenza al potere, al potere di pubblicare, di organizzare premi, scambi, cordate letterarie mentre le donne alla fine si stufano. Anche la Valduga è un po' che non pubblica più niente. Pur avendo la possibilità di pubblicare con Einaudi, perché ha già pubblicato suoi sonetti. Bellissimi peraltro, una delle poche poetesse che scrive in forma chiusa, in maniera esemplare. A volte un po' scandalosa, perché usa la durezza del punto di vista dell'eroticismo spinto, piuttosto che dal punto di vista della rottura formale, cioè: usa la struttura formale impeccabile poi però, utilizza un erotismo di rottura.

C.M. – Quali sono i suggerimenti per avvicinarsi alla poesia, alla lettura. Come si propone la poesia?

M.C. – Tutte le persone oggi soffrono un pochino di solitudine, anche quando sono sposate, sono in coppia, hanno i figli, magari la mascherano con un'iperattività, però il tema della solitudine oggi è un tema molto diffuso. Allora, proporre la poesia come esperienza feconda per curare, non per annullare, ma per avere a che fare, in maniera feconda, con la propria solitudine, è sicuramente un modo per incoraggiare la gente, sia a frequentare gruppi di lettura, sia a leggere e scrivere poesie e poi a proporsi come autore: un autore non deve essere necessariamente grande, può essere minoritario. C'è molta gente che scrive e io considero questo positivo, mentre molti miei colleghi lo considerano un dato negativo perché vengono fuori un mucchio di stupidaggini, io invece, che la gente scriva lo vedo molto positivo. Un tempo si suonava, in tutte le case c'era qualcuno che suonava uno strumento musicale, musica classica, adesso ci sono i dischi e questo non si fa più. Per la poesia è un bene che la gente la scriva, che coltivi questa propria vena, anche aggregandosi a un gruppo poetico dove accanto alla dimensione poetica c'è anche una dimensione di consonanza, di amicizia, generalmente anche abbastanza umana. Mentre in tanti gruppi – soprattutto a livello aziendale – si creano un mare di bisticci, con la poesia no, c'è una dimensione umana, di reciproca comprensione, di piccola comunità consonante. In fondo ogni uomo ha una scintilla poetica dentro di sé, quindi spingerla a coltivarla può essere una buona cosa; quella che non è una buona cosa è

l'attività dei critici e degli editori, che è disastrosa nel nostro mondo, perché i grandi editori fanno la politica del best seller, quindi pubblicano solo i grandi nomi. I medi editori che non fanno pagare sono pochissimi, pubblicano due libri all'anno e quindi, per pubblicare il proprio libro, bisogna aspettare cento anni.

Se tu fai poesia in maniera autentica se sei un poeta lo dirà il tempo, il futuro. Non c'è bisogno che porti la medaglia di poeta adesso, noi non sappiamo quanti dei poeti attuali sopravvivranno al tempo. Se tu lo fai con passione, questa passione aggrega intorno a te la gente. È la passione, la cultura che diventa aggregante. Quindi tenendo conto che in ogni essere umano c'è una scintilla poetica, direi che bisogna incoraggiarla e non lasciarla cadere, avere fiducia nelle proprie capacità poetiche.

C.M. – Visto che ci avviciniamo al termine della chiacchierata, mi piacerebbe concludere con una riflessione su Saffo, una poetessa che tra l'altro Lei ha trattato. I due miti della poesia che ci accompagnano da sempre sono Saffo e Orfeo, uno è un mito di un uomo straordinario che vive in solitudine, la solitudine dell'amore della vedovanza, e l'altro è un personaggio esistito, ma anche un mito, una poetessa che rimane e vibra in moltissime poesie, sicuramente nelle voci sia maschili che femminili. Una riflessione su Saffo che forse è po' anche l'archetipo di tutte le poesie che parlano d'amore.

*M.C. – Direi che pensando a Saffo, la cosa che mi viene in mente è la grande sensibile tenerezza verso la creatura viva. Quando Saffo parla delle sue amate nel circolo, quello che Saffo esprime è una commossa tenerezza, sia che parli di sua figlia, sia che parli delle sue amate, sia per la vita vibrante e caduca. Lei ha questo senso che la creatura è tenuta in piedi come per miracolo e lei si china di fronte a questo miracolo dell'esser vivo, che si rispecchia nel pallore lunare. Qualcosa di diafono, di trasparente, di transeunte. È sempre lì che respira Saffo, perché questa creatura continui a vivere e sembra che utilizzi la poesia con un'enorme dedizione, perché, se ci pensiamo, Saffo non ha nessuna mania protagonista. Anche la poesia *Simile a un Dio mi pare quello che davanti a te parla*, è una poesia in cui lei si mette in secondo piano, è la donna che guarda, che si cruccia perché fra le due persone c'è un legame possibilmente felice, "e io avvampo più verde dell'erba", però c'è il sospiro di tenere insieme quello che è vivo, come se Saffo scrivesse per alimentare questa vita fragile che la circonda.*

Questo è quello che io ho colto soprattutto nella poesia di Saffo: il desiderio, attraverso la poesia, di continuare ad alimentare la vita nella sua fragilità, nella sua essenza effimera e direi che questa è una caratteristica di tutta la poesia.

Sembra poco quello che facciamo con i nostri libri, con i nostri versi con la celebrazione della poesia altrui come faccio io alla *Casa della Cultura*, ma in realtà è una cosa molto importante nella freddezza del mondo di oggi. Noi viviamo in un mondo che tende a mortificare quella che è la parte fragile dell'essere umano, e la poesia ha a che fare con la fragilità. Tutti dobbiamo stare bene, essere protagonisti, essere forti ed essere capaci. Prendere in considerazione quello che è caduco, transeunte, fragile, bisognoso d'interpretazione, che chiede all'uomo di farsi portavoce di una dimensione problematica ed effimera, questo è molto importante oggi.

Penso anche alla cura dell'infanzia, tenere presente questa dimensione così sensibile che viene, a volte, anche attraverso i media, così schiacciata nei bambini, forse sarà perché io ho fatto la maestra, quindi ho sempre trovato un legame tra il mondo dei bambini e il mondo della poesia. Bisogna avvicinarsi alla poesia pensando che ci si avvicini a una qualità fondamentale della vita.

Maddalena Capalbi e Francesco Capizzi: Della ribellione e della libertà

Maddalena Capalbi mi è stata segnalata da una componente del gruppo di lettura di poesia, mentre ero alla ricerca di una voce poetica femminile. Nata a Roma, vive a Milano, suoi testi sono inseriti in diverse antologie. Alcuni poemi sono tradotti in lingua slovena. È redattrice della rivista *Qui libri* sui temi poetici. Dal 2005 conduce un laboratorio di poesia presso la II Casa di Reclusione di Bollate; ogni anno ne cura le antologie. Attività per la quale le è stato attribuito a Milano

l'*Ambrogino d'oro* nel 2015. La sua prima opera è stata *Fluttuazioni* (Lieto Colle, 2007), fra le successive pubblicazioni *Sapevo* (Pulcino Elefante, 2008), *Arivojo Tutto*, (La Vita Felice, 2011) in dialetto romanesco.

L'intervista si apre con uno sguardo autobiografico in cui Maddalena Capalbi rievoca la passione per la scrittura della madre. Come in molte interviste i primi fermenti verso la poesia sono collocati nel periodo della scuola elementare. La scrittura è alimentata dalla ribellione, per poi farsi consapevolezza e aspirazione a una poesia civile. Il tema prevalente è la questione femminile in una società ancora dominata dal maschile. Capalbi affronta aspetti di violenza, oppressione, negazione, contraddizione.

Una sensibilità poetica attenta a ciò che le accade intorno, tormentata, capace di trasformare un malessere in un messaggio aperto, in un segno collettivo.

Mentre riflette sul dolore e la scrittura evoca il tema del dialetto, più precisamente del suono della lingua madre, in cui ci si rifugia, anche istintivamente, per sentirsi meglio. Un ritorno alla madre, all'origine, alla fonte della propria lingua, in cui il suono ha un ruolo fondamentale.

Descrive con dovizia di dettagli l'attività nel carcere di Bollate, che svolge insieme al marito Paolo Barbieri. Le motivazioni che l'hanno portata in quel luogo, l'impegno per restituire dignità alle persone attraverso le parole della poesia e la condivisione, i successi, le fatiche.

Nel corso dell'intervista ci raggiunge Francesco Capizzi, che ha partecipato attivamente alla proposta di Maddalena da recluso e prosegue l'attività scrittura con testi per il teatro e letture pubbliche. Sue poesie sono incluse nelle antologie, curate da Anna Maria Carpi, Maddalena Capalbi e Paolo Barbieri, *Quell'azzurro che non comprendo* (La Vita Felice, 2013) e *Una lastra di infinito* (Morettit & Vitali, 2016).

Francesco ci racconta della sua esperienza nel laboratorio e della sua trasformazione. Da una posizione di rabbia e rancore al piacere di coltivare le propri doti di scrittura e recitazione e farne dono. Piacere che è nato grazie al dialogo con i grandi autori della poesia, frequentati nel laboratorio, e all'incontro con persone che hanno proposto rispetto e sfide culturali di qualità.

L'intervista a Maddalena Capalbi e Francesco Capizzi

C.M. – Grazie di avermi accolto. La nostra conversazione parte dalla tua autobiografia poetica; fin da bambina. I primi ricordi dell'incontro con la poesia, quello che ne rimane nella memoria.

M.C. – Il primo ricordo che ho è mia madre che scrive poesie. Aveva un quaderno con la copertina nera dove ogni tanto scriveva i suoi versi. Me ne ricordo una in particolare, sull'azalea. A Roma – non so se ancora adesso – c'era una ricorrenza: Piazza di Spagna in festa con la scalinata piena di azalee. Lei scrisse una poesia proprio sulle azalee di Piazza di Spagna. Da allora – ero proprio piccola, avrò avuto 7 o 8 anni – andavo a leggere e a curiosare ciò che scriveva. Così mi sono appassionata alla poesia. Poi a scuola anch'io ho iniziato a scrivere, sempre di nascosto, dei pensierini che avevano la pretesa di essere delle poesie.

C.M. – Tua mamma scriveva poesie o era l'unica poesia che ha scritto?

M.C. – No, scriveva proprio poesie. Poi il quaderno andò perduto. Lei si arrabbiò tantissimo e da allora non scrisse più. Io poi sono andata in collegio e lì ho iniziato a scrivere. Lo facevo di nascosto perché le suore non volevano. Per loro era solo una distrazione dallo studio.

C.M. – La formazione scolastica ti ha aiutato?

M.C. – Beh sì. Io ho il diploma magistrale, poi mi sono iscritta all'università di lettere, ma ho dovuto smettere per vari motivi famigliari. Sono sempre stata una ragazza un po' inquieta e ribelle. Probabilmente hanno influito tantissimo le vicende personali e famigliari. Avevo sempre questa voglia di scrivere, come sfogo adolescenziale. Ma alcuni temi trattati all'epoca sono presenti in tutta la mia opera. Non so se la mia poesia può essere catalogata come poesia civile. C'è un messaggio preciso: il rapporto conflittuale con l'uomo e una denuncia contro la violenza alle donne.

C.M. – Questo tema era presente fin da adolescente?

M.C. – Sì, probabilmente sì. Proprio perché vivendo in collegio lontano dai genitori, con una situazione familiare un pochino problematica, mi sono dovuta adattare. Il vissuto te lo porti dietro sempre e comunque. Trattare certi temi per me, è fondamentale. Ci sono discussioni sull'esistenza o meno della poesia femminile. Io constato che le donne ancora oggi faticano ad essere prese veramente in considerazione anche in campo letterario. Sono molte le donne che scrivono poesia ma mi sembra vi sia sempre e comunque un dominio dell'uomo anche nel senso del potere. Penso, per esempio, a certe scelte delle case editrici.

C.M. – Cosa accade quando scrivi?

M.C. – C'è una sorta di malessere che si trasforma in urgenza. Urgenza di scrivere. Capita di essere sollecitata da una lettura oppure da un momento critico che sto attraversando. Alcune volte il momento critico me lo vado anche a cercare nel senso che sollecito alcuni ricordi. Tutto ciò è molto soggettivo, perché c'è chi dice: "No a me viene l'ispirazione mentre sto sul tram."

C.M. – Sei sensibile quindi a quello che accade.

M.C. – Sì. Se una situazione o un'emozione mi colpiscono, prima cerco di capire se è possibile riportarle in poesia quindi, quando mi sono chiarita il contenuto nel senso della vicenda che voglio raccontare e il messaggio, cerco di leggere e documentarmi per capire se altri autori hanno già affrontato quella problematica e, a livello poetico, come l'hanno risolta. Si dice solitamente: "Si scrive di getto". Sì, ma lo scrivere di getto è sempre preceduto da un lavoro interiore e non solo.

C.M. – Hai parlato di tormento.

M.C. – È un tormento perché sono molto passionale, quindi qualsiasi cosa che vedo e non mi sta bene, oppure che mi fa stare male, mi tormenta nell'animo. Questo tormento mi dà anche la possibilità di scrivere, perché senza una passione, o il dolore, secondo me – sai io parlo sempre in modo soggettivo – non riesci a buttare giù dei versi. Io almeno non riesco.

Ti ho detto che certi momenti critici me li vado a cercare. È così, basta anche una stupidaggine, un'incomprensione, qualche cosa che non va magari nel rapporto con il marito che ti fa scattare il desiderio di indagare, di approfondire, di capire, di mettere sul foglio certe emozioni. Scrivere questo tormento ti consente di andare avanti. Per questo ho parlato prima di urgenza dello scrivere.

C.M. – È un tormento anche dentro la scrittura? È da quella sensazione che l'opera prende la sua vita.

M.C. – Sì certo. Le mie poesie non sono autobiografiche ma è ovvio che ci metto del mio, le esperienze, le mie angosce, le mie ansie ma anche la mia gioia. Però, con il lavoro fatto in precedenza, che ti ho spiegato, è come se mi staccassi, mi estraniassi nel senso che non sono più io, non c'è il fatto autobiografico. La scrittura deve arrivare a tutti. Devi fare in modo che chi legge possa dire: "Però! Forse mi ci riconosco anche io." Credo che sia così.

Ho cominciato a pubblicare nel 2005 – anche se precedentemente ho partecipato a vari concorsi. La prima uscita pubblica a Venezia. Nel 2003, c'era il *Festival della poesia erotica*. Ho vinto il primo premio. Ero emozionatissima. Recitare una poesia sull'*eros* in Campo San Maurizio davanti a tanta gente. Avevo utilizzato un *nom de plume*, ma il giorno dopo i giornalisti hanno scoperto il mio nome e sono finita su molti giornali. Quell'esperienza mi è servita perché mi ha dato coraggio, anche se era iniziata come un gioco. Da lì ho imparato a scrivere in modo aperto, con un linguaggio più comune come, per esempio nel poemetto *Olio*: un dialogo sofferto tra uomo e donna.

C.M. – Ancora un attimo sul dolore, una parola che tu hai evocato. Il rapporto tra poesia e dolore. Puoi approfondire questo aspetto?

M.C. – Per esempio, il messaggio che sto portando avanti riguarda il rapporto donna–dolore. La violenza sulla donna non è solo fisica ma anche psicologica. Nel mio ultimo libro, *Testa rasata*, pubblicato con Moretti & Vitali, ho messo al centro proprio questo tema. Ho fatto uno studio specifico nel senso che ho raccolto la biografia di alcune sante e da quelle storie terribili ho scritto poesie che trattano appunto delle violenze che le donne nel corso dei secoli hanno subito. Non è un libro religioso, le sante sono un pretesto letterario tant'è che si chiude con una poesia dal titolo *Santa pop*, dedicata a Marilyn Monroe, una donna bella e famosa che ha subito le angherie del potere rappresentato dai fratelli Kennedy. Nel caso delle sante il potere è rappresentato dalla chiesa,

un'istituzione maschilista. La mia ricerca non si ferma qui, io sono convinta che spesso anche la donna sa essere carnefice, ma qui si aprirebbe un lungo discorso.

C.M. – La poesia che cosa consente rispetto a questo incontro con il dolore? Indubbiamente è una domanda senza una facile risposta.

M.C. – C'è chi sostiene che la poesia non deve essere salvifica. Penso che la poesia ti aiuti proprio a confrontarti con il dolore e se è vera può servire soprattutto a chi legge che può riconoscersi in determinate emozioni. Perché quando mi arrabbio parlo in romanesco? è una ricerca della madre terra, con quel dialetto mi sfogo e mi sento meglio.

Tra l'altro ho scritto molte poesie in romanesco raccolte nel libro *Ariwojo tutto*. Inoltre Ho tradotto il I, il V e l'XI canto dell'Inferno di Dante rispettando l'endecasillabo e la rima alternata. Queste traduzioni fanno parte del progetto *Dante Poliglotta*, di Giuliano Turone (il magistrato che ha arrestato Lico Gelli, appassionato di Teatro e di Dante). Nel sito *Dante Poliglotta*, Turone pubblica le traduzioni della Divina Commedia in tutte le lingue del mondo, compreso i dialetti. Io sono inserita appunto con le traduzioni in romanesco.

C.M. – Parlami dell'esperienza del carcere. Come ci sei arrivata? Come hai deciso?

*M.C. – Un giorno in una libreria milanese mi capitò di sentire alcuni detenuti che recitavano le loro poesie. Fu così che per due anni ho frequentato il *Laboratorio di Poesia* di Opera. Nel 2003 Lucia Castellano, all'epoca direttore del carcere di Bollate, mi contattò per chiedermi se volevo portare lì quell'esperienza. Così è nato il *Laboratorio di Poesia* anche a Bollate.*

È frequentato da detenuti italiani e stranieri ma anche dalle donne. Da questo punto vista è un'esperienza unica in Italia. È un'esperienza bellissima anche se ti prova molto dal punto di vista delle emozioni. Devi conquistare la loro fiducia e cosa fondamentale non devi essere curiosa di sapere per quale reato sono finiti in carcere. Già questo potrebbe creare una barriera. Essere riuscita a far interagire uomini e donne è stata una grande conquista. Riuscire a fare parlare maschi e femmine insieme, in un contesto del genere è il massimo.

Il *Laboratorio* ha tra gli obiettivi quello di far capire che c'è un linguaggio diverso da quello della strada (dove hanno vissuto) e del carcere. C'è una lingua attraverso la quale puoi esprimere i tuoi sentimenti, le tue gioie, i tuoi dolori. Ci sono ragazzi che per mesi non hanno aperto bocca e non hanno scritto una riga. Poi si sono aperti, hanno accettato il confronto con gli altri.

C.M. – Quanti sono per incontro?

M.C. – Dai 20 ai 25. Ci sono italiani, stranieri e anche le donne.

C.M. – Quanto tempo passate insieme?

M.C. – Tre ore. Fino allo scorso anno ci incontravamo il sabato ora invece il mercoledì. Capita però, soprattutto quando dobbiamo chiudere l'antologia che pubblichiamo ogni anno grazie ad una casa editrice che crede nel progetto, che gli incontri diventano anche due alla settimana.

Per questa mia attività lo scorso anno mi è stato assegnato l'*Ambrogino d'oro*. Voglio sottolineare che come *Laboratorio* non siamo legati a nessuna associazione. Facciamo tutto noi con le sole nostre forze, se mi consenti anche economiche.

C.M. – Come si svolge il Laboratorio?

M.C. – Iniziamo a spiegare in modo semplice alcune regole affinché capiscano che per scrivere poesia è necessario acquisire anche una certa tecnica. Rispettare l'endecasillabo, vuol dire rispettare una regola e quei ragazzi nella vita le regole non sempre le hanno rispettate. La poesia serve per far capire loro che in ogni ambito della vita ci sono regole che devono essere rispettate. Sempre in modo semplice spieghiamo le figure retoriche e poi passiamo agli esercizi pratici. Poi passiamo alla lettura e al commento delle poesie di alcuni poeti e, ovviamente, di quelle che scrivono loro. In quest'ultimo caso facciamo proprio un lavoro di correzione e di spiegazione affinché si rendano conto degli eventuali errori.

Abbiamo avuto riscontri. C'è un ragazzo, per esempio, che come sua lettura c'era solo la *Gazzetta dello Sport*. Un giorno gli ho detto di andare in biblioteca e farsi dare un libro di poesie. La biblioteca del carcere è molto fornita, ha circa 15 mila volumi. Si è fatto dare *Ossi di seppia* di Montale e ha confessato di non aver capito nulla. Però è rimasto affascinato dalla biografia di Eugenio Montale,

sicché ha iniziato a leggere e rileggere quelle poesie, a farsele spiegare. Ora ne sa molte a memoria. Poi abbiamo portato i poeti della *Beat Generation* ed è nato l'amore per Gregory Corso, per Ferlinghetti e si è letto *Sulla strada* di Kerouac.

La lettura di questi poeti serve molto. I ragazzi, infatti, sono portati a scrivere d'amore e ciò, vista la loro condizione, è comprensibile. Noi insistiamo affinché capiscano che scrivere poesia non vuol dire solo scrivere d'amore. C'è così chi, con coraggio, ha cercato di raccontare anche il male, magari scrivendo delle sensazioni che dà la cocaina.

[*Arriva Francesco Capizzi, in arte Ciski, N.d.R.*]

M.C. – Francesco lo conosco da tanti anni. Scrive molto bene ed è anche un bravo attore.

C.M. – *Francesco: Questa passione e capacità c'era già prima di incontrare Maddalena?*

F.C. – Sì questa capacità e questa passione o attitudine, c'era già prima. Maddalena mi ha aiutato a uscire dall'imbutto dalla parte piccola, perché ero incastrato in una sorta di rabbia verso il mondo.

C.M. – *Prima scrivevi?*

F.C. – Sì, scrivevo rap, semplicemente. Ho sempre visto il rap come una sorta di poesia, anche se poi messa in musica. Scrivevo sia teatro, sia musica. Però ero chiuso in una piccola bolla. Lo facevo per me, sfogando quello che sentivo su foglio. Poi nel carcere ho avuto la fortuna di incontrare Maddalena ed entrare nel gruppo di poesia e lì ho aperto gli orizzonti. Ho cominciato a riflettere su quello che era il mio vissuto, è stata una grande spinta. Sono stato uno dei primi a beneficiare in maniera totale – a 360 gradi – del laboratorio e della poesia in generale e dei rapporti che si basano su piedistalli forti.

Prima ero in gabbia, ma all'esterno. Sono arrivato in carcere e paradossalmente mi sono liberato, da questo odio verso la società – perché magari avevo avuto un'infanzia difficile e il pensiero di fondo era “il mondo mi deve qualcosa, perché io ho sofferto!”. Invece le cose non stanno così. Perché a volte tra due persone nate nello stesso posto, una diventa un medico e l'altro “un delinquente”, perché spesso dà più sfogo la spinta distruttiva di quella costruttiva. Io ero ingabbiato in questo vortice.

C.M. – *Una sorta di risarcimento?*

F.C. – Sì, perché la pensi così! Ne parlavamo anche ieri con Maddalena, è più una cosa autodistruttiva inconscia che fai, cercando di fare un dispetto non so ai genitori di turno o alla società, mentre invece stai solo “sparandoti nei coglioni” – come diceva uno psicoterapeuta nel carcere. Vivi come un soldato, tu contro tutti, tutti ti voglio male. Quando poi inizi a fare un'autocritica profonda e sentire le emozioni a darle un nome e le vivi puoi iniziare a lasciarle andare. Se invece le nascondi, è una bomba interna che rischia di esplodere prima o poi.

C.M. – *In questo vivere le emozioni, la poesia è servita? è possibile vivere le emozioni tramite la poesia?*

F.C. – Sì, sempre. Perché prima scrivevo e trasferivo su foglio – quando ero solo rapper – le mie sofferenze e davo anche dei consigli, perché il messaggio è sempre positivo. Solo che poi non seguivo quello che scrivevo e finiva lì. Con Madda qualcosa è cambiato. Se andiamo a vedere la storicità dei miei testi, si sente nei primi la rabbia la sofferenza, mentre poi piano piano sono diventati più razionali e magari scritti meglio – con un italiano migliore. Ho iniziato a conoscere i primi poeti D'Annunzio, Leopardi.

C.M. – *Ecco, quali sono i poeti che ti hanno colpito maggiormente e ti hanno aperto?*

F.C. – All'inizio leggevo da ignorante Prévert, Lorca, Neruda, poi adesso ho scoperto anche i poeti italiani come Leopardi, di cui ho fatto una lettura – anche grazie a Maddalena.

C.M. – *Lettura ad alta voce intendi?*

M.C. – Ad alta voce, in un centro culturale, l'Officina Coviello. Francesco una volta al mese in questo periodo sta facendo delle letture pubbliche, all'interno di quest'associazione culturale ed è bravissimo.

F.C. – Perché, tra l'altro, fa parte del percorso e delle porte che mi sono – come amo definire – sbattuto da solo in faccia. C'era anche questo talento. Quando avevo Vent'anni vinsi una borsa di studio per recitare al Centro Teatro Attivo). È un'altra di quelle cose che mi sono precluso, perché

poi mi sono perso in altre cose. Mentre adesso la sto coltivando. Se prima il pensiero era “il mondo mi deve qualcosa”, adesso invece sto coltivando tutte queste cose. L’altro giorno all’Officina Coviello ho letto D’Annunzio, ad aprile faremo Becket. Nell’altra vita – chiamiamola così – non lo avrei mai fatto. Ora, invece, mi piace studiare i poeti che mi danno da leggere.

M.C. – Questo fa parte del progetto che stiamo portando avanti nel carcere. Suscitare la curiosità. È difficile perché nonostante abbiamo questa enorme biblioteca, pochi leggono. Importante è insistere cercando di suscitare interesse. Quando qualcuno ti segue, è una gioia infinita.

Sulla presenza delle donne sarebbe interessante sentire il parere di Francesco.

F.C. – È un’innovazione nel mondo del carcere. Anche se sempre con tanti paletti perché possono sempre accadere cose spiacevoli. Però è importante l’integrazione che c’è, non ci sono più divisioni.

C.M. – *Durante il laboratorio ci sono anche gli agenti’?*

F.C. – C’è un certo controllo ma è tutto molto tranquillo.

C.M. – *Come funziona con gli ospiti stranieri’?*

M.C. – Non è molto facile. Quest’anno abbiamo una brasiliana, due ecuadoregni, prima un ragazzo della Romania che però è uscito. Abbiamo avuto albanesi e tunisini. Con loro non è facile per via della lingua. L’italiano lo hanno imparato per strada, eppure si impegnano molto. Il carcere e la poesia come integrazione, sembra un paradosso eppure... Certo non è semplice, ovviamente, scrivere in italiano

C.M. – *Il rapporto numerico uomini e donne all’interno del laboratorio’?*

M.C. – Le donne sono molto meno, un terzo. Lavorare con le donne è molto più complicato. Purtroppo sono le meno interessate alle attività che vengono proposte in carcere. Tra le detenute c’è anche un maggior tasso di bassa scolarità. Poi credo che incida molto la psicologia femminile ma qui sarebbe necessario un discorso molto ampio.

C.M. – *Quali sono i temi più frequentati’?*

F.C. – Maddalena e Paolo insistono molto affinché non si scriva solo di amore e di buoni sentimenti. Cercano di farci spaziare, farci capire che può essere poesia anche la descrizione di un tavolino se riesci a evocare in chi legge un’emozione e una particolare situazione vissuta in passato.

C.M. – *Tu adesso Francesco scrivi anche liberamente al di là del laboratorio’?*

F.C. – Sì, io scrivo.

M.C. – Abbiamo collaborato per due anni con il teatro Carcano e tutte le poesie dei ragazzi sono state inserite in alcuni testi teatrali. Il primo anno sono state aggiunte a *Aspettando Godot*. Il secondo anno nella commedia di Brecht *La città di Mahagonny*. Francesco è autore dei principali monologhi ed è anche l’attore principale. Entrambe le commedie sono state recitate dai ragazzi del *Laboratorio* davanti a un pubblico di mille persone.

F.C. – È il tempo che manca per scrivere. In carcere oltre al tempo c’è una condizione particolare: sei lì e pensi. È più facile, dato che soffri scrivi anche meglio. Fuori devi ricercare quella condizione, tra la sofferenza, la malinconia.

C.M. – *L’ultima domanda. Di che cosa avete bisogno in questo laboratorio? Come sostenerlo, promuoverlo’?*

F.C. – Occasioni per presentarlo e far sapere che anche in carcere c’è chi si interessa e scrive poesia. Poi è importante riuscire a portare fuori i detenuti per la lettura dei loro testi, magari in università o in uno spazio culturale. Abbiamo bisogno di finestre sulla società, che permettano a quelli fuori di abbattere certi pregiudizi.

M.C. – È un riscatto personale grandissimo per loro, poter studiare andare fuori e dimostrare che sono altre persone. Il compito nostro è quello di fare capire loro che è possibile rinascere.

Franco Loi: Dell'inconscio e della luce

Nato a Genova nel 1930, vive a Milano. È uno fra i più apprezzati poeti viventi la cui opera ha ispirato e ispira molte nuove generazioni di scrittori. Numerosi sono i premi e le onorificenze, fa cui la medaglia d'oro della provincia di Milano e il Sigillo longobardo della Regione Lombardia. La sua poesia fa uso di un dialetto milanese contaminato da diversi apporti, sia popolari che colti, una scelta nata per contrapporsi al crescente nazionalismo sciovinista del periodo fascista e per esplorare la vitalità della lingua.

Sono stato presentato a Loi da una collega di Amsterdam, che ha tradotto le sue poesie in olandese. Loi mi ha accolto nel suo appartamento con modi affabili e affettuosi. È afflitto da una malattia agli occhi, cosa che ha dato alla conversazione un tono particolare. Parla in modo ispirato, segue con lo sguardo le immagini che le parole evocano. Di fronte a me appare una sorta di Omero che racconta degli eroi del dopoguerra e di una Milano sulla cui scena si rappresentano valori umani universali. A differenza di altre interviste, dove era naturale la forma del "tu" data la vicinanza d'età e di esperienze, qui il colloquio è guidato dal "Lei" di cortesia. Formula che sarà abbandonata per proposta di Loi nel momento del congedo, quando mi regalerà il suo romanzo *Diario minimo dei giorni*, a cui pone una dedica: "A Claudio, nuovo caro amico, che spero di incontrare ancora. Franco Loi".

Nell'intervista il flusso della conversazione facilmente tendeva a dispersi. Vuoi per lo stile ispirato di Loi, vuoi anche l'età, ma soprattutto per l'adorabile calda e umana intimità che è in grado di stabilire con l'intercultore. Le immagini scorrono e passano di colpo da aneddoti personali a vertigini spirituali, apprendo parentesi di memoria o di riflessione. Finestre di pensieri che si snodano veloci, per ritrovarsi compiutamente tramite la prosodia dell'eloquio, ma che appaiono nella trascrizione come frammenti da ricollocare fra loro nello scritto. L'interrogato diventa sovente l'interrogatore. Fin dalla prime battute. "Dove è nato?", è una della prime cose che mi chiede, con la curiosità di collocarmi in un dialetto (che non parlo), e una lingua, e il desiderio di stabilire una prossimità domestica. Per queste e molte altre parti ho dovuto far forzatamente opera di rimozione. Così come ho dovuto ricostruire alcuni passaggi che si trovavano distanti ma facevano parte dello stesso contenuto, interrotto dalle divagazioni.

Il testo che presento di seguito è dunque una selezione, una versione molto lavorata, che tralascia tanti brani e ricomponi alcuni pensieri.

Nella prima parte lo sguardo è autobiografico e ci mostra l'ingresso quasi prodigioso nella lettura, affiancato da una delicata immagine del padre, in cui emerge il precoce fascino del segno. Seguono poi vicende lavorative che poco ci dicono sulla vocazione alla poesia ma molto sul personaggio, che sa "cosa vuol dire la fatica della gente" – come dirà lui stesso di altre figure, fra cui Arnoldo Mondadori. La scelta per la parola poetica appare nel racconto di un episodio dal sapore del mito, che si caratterizza per la figura di un mentore; non viene nominato, ma è l'amico poeta e scrittore Giulio Trasanna, scomparso nel 1962, a cui Loi si sente molto legato. Una passione per la scrittura che diventa chiara intorno ai diciotto anni e che si evolve in maniera autodidattica alimentandosi di letture, amicizie, dedizione.

La scelta del dialetto milanese è una scelta di libertà. Lingua più ariosa, quasi sperimentale, lingua del popolo, certamente meno angusta dell'italiano della retorica fascista. Appare chiara la seduzione del suono, che si collega a piaceri infantili.

La poesia trova per Loi radice nell'inconscio. Cosa che rende ambiguo il suo rapporto con la conoscenza. La poesia apre a uno stato di consapevolezza che non è quella della logica. È intuizione legata a un rapporto "amoroso con l'esperienza". Consapevolezza che travalica la coscienza. I ragionamenti di Loi sono evocativi per cercare di spiegare cose "che la mente non può dire". Sono chiamati in causa Dante, il Nuovo e l'Antico Testamento, Kant. La relazione fra suono e parola sta dentro questo enigma epistemologico. Una visione spirituale che resta però dentro la percezione, l'esperienza. La poesia è per Loi un minuzioso ascolto dell'esperienza, un prendere nota di ciò che vi accade.

Conclude l'intervista una domanda sul ruolo civile della poesia. La risposta è affidata a una poesia.

L'intervista a Franco Loi

C.M. – Caro Franco Loi, grazie dell'ospitalità. Il punto di partenza della nostra conversazione è quello della vocazione poetica. Com'è nata la vocazione per la poesia?

F.L. – Non sono uno di quelli che da bambino scriveva poesie. Ma a quattro anni, però, ho imparato a leggere da solo. Mio padre mi teneva sulle ginocchia. Lui aveva un libro di scienze naturali dove mostrava tutti gli animali; che so io, l'orso, il pinguino, oppure il leone oppure il leopardo, ecc. Lui mi teneva sulle sue ginocchia la sera quando veniva a casa dal lavoro. C'è stato un periodo in cui è stato disoccupato e stava lì magari tutto il giorno. Mi leggeva il nome dell'animale sotto l'illustrazione e io stavo attento. Allora ho imparato, vedevo che lui diceva "O" ed era sempre come uno zero e poi questa "R" che io non so dirla perché mia madre essendo parmigiana diceva la "R" alla francese ed io non riuscivo. La capivo "V". Così a quattro anni ho imparato a leggere. Un giorno mia madre dice a mio padre: "Sai che tuo figlio sa già leggere?". Dice lui: "Glielo hai insegnato tu?", "No! Io credevo glielo avessi insegnato tu!", "No! Io non gli ho insegnato niente". Allora mio padre mi ha chiesto: "Beh cosa c'è scritto là?". Al di là della strada c'era scritto in grande "farmacia". E io ho detto: "Favmacia". "Oh ma cavolo" mi ha preso in braccio e poi mi ha portato avanti ancora dieci passi, eravamo in piazza Terralba. E mio padre: "E là, cosa c'è scritto?", io ho guardato: "Piazza Tevvalba", e lui dice: "Ma guarda ma come hai fatto a imparare?", "Non lo so! non lo so" gli ho detto.

Io ho cambiato undici case nei primi nove anni della mia vita. Dove andavo dovevo cambiare amici, scuola, tutto quanto. Quindi ero attento a tutto, a ogni cosa.

C.M. – Questo per via del lavoro di Suo padre?

F.L. – Anche per il lavoro di mio padre, ma anche perché all'inizio mio padre era presidente di una cooperativa; mio padre era una persona straordinaria. Ha fatto il marinaio, ha fatto il pugile, ha fatto tanto cose e poi alla fine era diventato procuratore di una cooperativa che lavorava negli scali merci della ferrovia. Quando il fascismo ha chiuso le cooperative mio padre rimase disoccupato. Fino a quando è stato assunto a fare lo stesso lavoro a Genova, alla scalo merci, vicino al porto, si chiama "caricamento".

In quel periodo, mio padre e mia madre andarono in una fiera pubblica, in un mercato, e comprarono dei libri da leggere, libri per bambini. I due libri erano di Yambo, scrittore per ragazzi. Queste letture hanno sviluppato in me l'amore per il teatro! Perché mi sembrava che le cose che raccontava Arlecchino facessero parte del teatro. Mi portavano anche a Genova a vedere i burattini, il teatro era una cosa che mi appassionava molto.

Leggevo per esempio Dumas, *I tre moschettieri*, poi facevo una riduzione teatrale che rappresentavamo nei cortili. Le bambine ci facevano i costumi di carta. Qualcuno sbagliava, non si ricordava più di rubare i gioielli alla regina. La gente rideva, si divertiva da morire. Poi ho cominciato a scrivere racconti, tentativi di romanzo. Un romanzo breve che ho scritto tra i 18 e i 21 anni, è uscito adesso. Non ho mai chiesto di pubblicare. Sono stato fortunato, perché ho vissuto in un periodo in cui a dirigere le case editrici, a fare i poeti e gli scrittori, c'erano uomini che avevano anche patito la vita e che quindi amavano aiutare i giovani: Vittorini, Sereni, lo stesso Arnoldo Mondadori che faceva il tipografo prima di diventare editore, sapeva cosa vuol dire la fatica della gente. Era straordinario Arnoldo.

Quando avevo trentacinque anni – ero già sposato – mi è capitato tra le mani il Belli e ho detto: "Ma guarda questo, quante parole straordinarie ci sono dentro in questo romanesco. Perché io non posso scrivere in milanese?". C'è una libertà che non c'è nella poesia italiana. Allora mi sono messo a scrivere. Conoscevo il milanese perché ho ascoltato tanto la gente, però non avevo studiato la lingua milanese. Lo usavo fin da bambino, lo usavo in strada, non in casa.

Mi son detto: "provo anche io a scrivere in milanese perché mi da una libertà più grande". Tanto più, che io ho ascoltato un milanese che non è quello del Tessa o del Porta. Nelle lingue

popolari la parola, a seconda del tono, ha un significato e poi ne assume un altro, magari contrario. Ha ragione Leopardi che dice: “Un poeta dovrebbe ascoltare il popolo quando parla, perché il popolo è più vicino alla natura”. La gente inventava la lingua. Non è che conoscessero la grammatica milanese, la letteratura milanese, loro semplicemente inventavano la lingua a seconda dei suoni. Mi ha dato una grande libertà ascoltare la gente, perché la gente aveva una lingua che teneva sempre conto del suono della parola e questo è fondamentale in poesia. La gente non se ne rende conto, a scuola questo non lo insegnano per niente. Quando eravamo bambini facevamo un gioco particolare: ci mettevamo in cerchio, a turno si sceglieva una parola. Per esempio: *stufa, pane, sedia, luna...* una parola qualsiasi. Tutti insieme si ripeteva ad alta voce quella parola, fino a quando ad uno nel gruppo non gli veniva in mente di dire: “Ma sai che non sento più che significato ha? Sento solo pane come *pn*, luna come *ln*.” Allora toccava a lui scegliere una parola. Questo gioco – noi non ce ne rendevamo conto – ci faceva capire che le parole sono suoni e che unendo i suoni si fa un verso.

C.M. – Come è proseguita la Sua formazione?

F.L. – Io ho fatto ragioneria, perché allora, alle serali, c’era solo quello. Siccome sono dovuto andare a lavorare con mio padre – che dopo tanto insistere di mia madre mi ha assunto, perché non era d’accordo ad assumere un parente. E invece poi alla fine lei ha insistito tanto e lui ha ceduto. Mi hanno però assunto come “manovale” allo scalo merci. Poi mi hanno passato a raccogliitore di lettere di vettura. Io raccoglievo e mettevo in una cassetta di fronte al vagone e le portavo all’istradatore, quello che le manda nelle direzioni assegnate. Poi mi hanno passato scritturale, cioè copiavo la lettera di vettura fatta dall’istradatore, in una lettera d’accompagnamento nuova.

C.M. – La gavetta proprio.

F.L. – Sì. Poi quando sono diventato ragioniere, mi hanno passato contabile. Purtroppo per me è stato un dispiacere, perché mi hanno tolto dallo scalo merci e mi hanno portato in stazione centrale.

C.M. – Stava meglio nello scalo merci?

F.L. – Sì, perché ero a contatto con gente che aveva fatto esperienze straordinarie. C’erano fascisti che non li assumevano più in nessun posto. Onesti. Negli appalti ferroviari li prendevano. Pensi che io a dieci anni, quando era scoppiata la guerra, avevo fondato la società antifascista, fra i bambini! La storia è sempre diversa da come te la raccontano.

C.M. – Chi altro ha alimentato la sua passione per la scrittura?

Ho avuto la fortuna di avere un amico che era uno scrittore⁵³⁹. Era un uomo di grande cultura, era conosciuto da tutti, scrittori e filosofi. Mi ha insegnato tante cose.

Un giorno – eravamo ai giardini pubblici di Porta Venezia con un gruppo di ragazzi che erano miei amici – ci ha parlato per un certo momento, poi si è alzato in piedi e siamo andati sopra un ponticello e ha detto “vedete questo?”. Ha tirato fuori una cartamoneta di cinque mila lire. Era talmente povero che veniva spesso a mangiare a casa mia o dei miei amici. Ha detto: “Vedete questi cinque?” – e li ha strappati e buttati via – “Ricordatevi una cosa. Non bisogna mai essere attaccati al denaro. Il denaro non è niente, la nostra vita è fatta di altro. Non corretegli dietro. Se no, non fate che fare le cose tremende che fanno tutti – per il denaro ucciderebbero la madre, la moglie.”

I suoi insegnamenti riguardavano anche lo scrivere. Un giorno mi ha detto “Prova a scrivermi una pagina su una cosa molto semplice, la tua stufa in casa.” Io ho scritto due o tre cose, ma non riuscivo a parlare – allora ero un ragazzino, avevo diciotto’anni – e mi ha detto: “Non si scrive così. Si scrive quando a te viene e non quando te lo dico io, “Quando a scuola viene detto il modo in cui si scrive e tutte queste cose, ricordatevi che non conta niente. Lo troverete voi, scrivendo, il modo di scrivere”.

C.M. – Allora, cosa ha iniziato a scrivere?

F.L. – Stavo a casa da solo e giravo per le stanze, recitando quello che da dentro venivo spinto a dire: l’emozione, i miei ricordi, la guerra. Camminavo e ad alta voce dicevo quello che mi veniva da dentro, fino a quando non ce la facevo più e dopo mezz’ora mi sedevo e allora scrivevo tutto quello

⁵³⁹ Come anticipato, si tratta Giulio Trasanna.

che avevo nella mente. Questo mi ha fatto capire che la poesia è come il sogno. Non è che decidi adesso: mi metto lì e scrivo poesia. Non è che la sera vai a letto e dici: adesso oggi, stanotte sognerò questo e dopo lo sogni. No, non sogni un bel niente. Sogni quello che l'inconscio ti detta e questo perché esiste l'inconscio. Credo che sia così, come dice Jung: "c'è un punto dentro di noi, in cui a volte si può sentire una voce, si può ascoltare o vedere una luce". Riflettendo su quello che mi succedeva quando scrivevo, dicevo: "Ma, è come un sogno!". Io non so cosa scriverò. Quando poi lo rivedo dopo – quando potevo ancora vedere, perché io ora ho questa malattia agli occhi tremenda, la maculopatia cioè un'emorragia che mi ha coperto l'occhio – pensavo che fosse proprio come un sogno. Dentro qualcosa mi dice, ha ragione Jung: c'è un punto dove noi possiamo avere le visioni o le dizioni.

Perfino nella scienza, non si perviene alle leggi universali per via di logica, ma per intuizione. E l'intuizione non la facciamo noi! È possibile nel rapporto simpatetico, cioè amoroso, con l'esperienza. Questo accade in poesia, in musica, in pittura. Solo che in poesia è proprio il fondamento. Tant'è vero che tutti i poeti hanno scritto: "Quando rileggo le mie poesie dico: ma chi le ha scritte?". Ed è vero! è una sensazione che ho provato anche io quando adesso mi leggono – perché io non riesco a leggere. Quando qualcuno legge le mie poesie dico: "Ma cosa?". Non mi ricordo neanche di averle scritte e dico: "Bella questa cosa!". È la nostra anima – o chiamiamolo inconscio. Anche Leopardi, straordinario, quando scrive alla sorella, da Firenze, scrive una lettera dove dice: "Dopo tanto cincischiare con le parole mi è ripreso finalmente l'allegrezza dello scrivere poesie". Ora, se c'è uno che non parla di cose allegre è Leopardi, eppure lui dice: "L'allegrezza dello scrivere poesie!". Ed è vero, quando si scrive e si lascia dire, sono momenti di gioia straordinaria.

C.M. – Anche quando si parla del dolore?

F.L. – Anche quando si parla del dolore! Per esempio, i rapporti con mia madre, quando ero bambino. Lei diceva: "Non ti ho mai voluto! Tu mi dai sempre da preoccuparmi e da fare!". Tutto questo mi faceva male. Quando ne ho parlato, come dire, diventa un'altra cosa. Si prova gioia, si prova la gioia di essere finalmente dentro se stessi.

Eugenio Tomiolo, mio caro amico e pittore un giorno mi ha detto: "Guarda un pò quel prato! di che colore è?" io ho guardato ho detto: "verde!". E lui mi ha detto: "Ma no, ma cosa dici? Non l'hai guardato! Guardalo!". Quando lui mi ha detto così, ho guardato bene. Erano le cinque di sera circa. Eravamo fuori Milano, in campagna. Ho detto: "ma sai che ha ragione! è un grigio che tende all'azzurro! grigio-blu diciamo!". Allora mi ha detto: "Bravo, questa volta hai guardato!". Anche il colore non è mai il colore. Anche le sette note. Così come non sono mai le regolette della poesia: il metro, la rima... Non è quello! È proprio la sonorità e la musicalità della parola che ti conduce! Quando si parla di poesia, tutti credono che basti far le rime e scrivere cose più o meno interessanti. No, non è così!

C.M. – È come se lei adesso mi dicesse, che lo stare presso se stessi è anche lo stare presso le cose. Con gioia.

F.L. – È vero. È proprio la stessa cosa! Ci si sente uno con il mondo.

C.M. – Ha qualcosa a che fare con l'incontro con la luce, di cui Lei ha parlato a proposito di Dante?

F.L. – L'incontro con la luce, proprio così! Lui ha visto la propria anima spirituale. La gloriosa donna, "Beatrice" cioè beatificante. Quella gioia di essere nella luce, perché noi siamo nella luce. Noi siamo avvolti dalla luce e non ce ne rendiamo conto. L'aureola è un simbolo, ma in realtà noi siamo tutti avvolti nella luce, solo che siamo presi troppo e diventiamo schiavi degli impulsi del corpo, e allora naturalmente, non possiamo vivere pienamente la luce in cui viviamo, in cui siamo avvolti. Io non credo nelle teologie, le teologie sono invenzioni umane che poi crollano. "Ama il prossimo tuo come te stesso", lo diceva il Mencio, seicento anni prima di Cristo. Il Mencio, filosofo cinese incomincia un capitolo dicendo: "Ama il prossimo tuo come te stesso" e poi parla di questo, dell'amare il prossimo come te stesso. Finito questo discorso, che dura una pagina e mezzo, incomincia dicendo: "Ma come si fa ad amare il prossimo come se stesso, se non si conosce almeno un poco se stessi?". Credo che questo sia fondamentale per l'uomo.

C.M. – Che cosa permette di conoscere, di se stessi, la poesia?

F.L. – La realtà, quando lo racconti normalmente, vai al nocciolo con una logica: nomini le cose. In poesia, invece, appare un'altra qualcosa. Anche quando rileggo Dante; l'ho letto tante volte nella mia vita. Ogni volta che lo rileggo imparo sempre qualcosa. Per esempio: nel purgatorio, lui incontra il poeta, Stazio, se si sta attenti, si scopre che quando lui è arrivato quasi alla fine del purgatorio, entra in quel canto dove un angelo gli dice che lui deve attraversare il fiume di fuoco⁵⁴⁰. Dante ha paura. Virgilio allora gli dice: "Perché hai paura? Siamo stati all'inferno! Di cosa devi aver paura? Abbiamo visto di peggio! Questo fuoco poi non brucia. Perché non vuoi entrare?". Quindi prende un lembo del vestito di Dante e lo mette vicino al fuoco e non brucia. Lui si vergogna, ma non entra. Virgilio dice: "Ma sai che, al di là di questo fuoco, c'è Beatrice che ti aspetta?! È inutile che tu abbia fatto tutto questo cammino, attraverso l'inferno e in gran parte del purgatorio e poi arrivi qui e hai paura di attraversare questo fuoco. Di là c'è Beatrice che ti aspetta". Lui arrossisce, gli vien da piangere ma non passa. Allora Virgilio dice: "allora entro prima io e tu seguimi". Il verso dice:

Poi dentro al foco innanzi mi si mise,
pregando Stazio che venisse retro,
che pria per lunga strada ci divise.

Nessuno fa caso a questa frase. Lui ha scritto con grande consapevolezza di quel che faceva. Virgilio rappresenta la sua mente cosciente. Dante è grande, con la poesia, prendeva consapevolezza di cose che la mente non può dirgli.

Nel Vecchio Testamento, si dice: "Dio creo la luce". E il primo atto di Dio, crea la luce. "E vide che era buona". Secondo atto: "Separò le acque dalle acque". Bisognerebbe conoscere l'ebraico. La traduzione è pessima. "Separò le acque dalle acque". Le acque che rimasero in Dio e le acque, invece, atte ad aver rapporto con la materia. Quindi noi di Dio non possiamo dire niente, non possiamo proprio dire niente, perché non abbiamo mai esperienza di Dio, abbiamo esperienza della parte atta ad aver rapporto con la materia; una grande cosa, da tener presente.

Io sono sempre più convinto che la poesia sia l'espressione del nostro inconscio. Occorre però anche tanto fare e tanto lavorare, attorno alla parola e allo scrivere. Bisogna lavorare tanto, perché tu abbia la libertà di scrivere. Non è così semplice.

Bisogna scrivere più che si può, se c'è una passione, deve diventare una ragione di vita.

E leggere! Leggere sempre!

Kant disse una grande cosa. Disse "la cosa in sé è inconoscibile" ed è vero. Ma sarebbe più giusto, dire "La cosa in sé non è riducibile alla logica mentale". È per questo che la via è aperta allo spirito.

Perché è attraverso l'esperienza tu intuisce qualcosa, che non puoi chiarire con la mente.

Ogni volta che noi esaminiamo la natura e le cose che sperimentiamo nella vita, ecco che noi non riusciamo a riportarle alla logica. Le abbiamo vissute, ma non riusciamo a comprenderle. Questo dipende da noi, mica dall'essenza delle cose.

Se voglio andare a fondo, mi accorgo che persino un fiore... Perché scegliamo un fiore? Lo scegliamo, inconsciamente. Scegliamo anche una mela, un frutto. Così anche con una donna. Sì, magari è bella, ti attrae la sua bellezza, ma non basta. Ad esempio, mia moglie. Quando l'ho conosciuta io l'ho amata e quell'amore lì non finisce mai. Perché le vuoi sempre bene, durante tutta la vita. Perché l'ho guardata negli occhi e mi sono innamorato di lei e non della sua esteriorità. Questo è importante. Quella parte che c'è dentro di lei e forse neanche lei lo sa. Come io non so di me stesso. Per quanto conosca. L'ho scritto in una poesia,

Sì, mì sù no chi sun, e quèl che sun
l'è no quèl che ve par, mia brava gent,
che quèl sun mì che l'aria me fa vèss,

⁵⁴⁰ Dante, *La Divinia Commedia*, Purgatorio, Canto XXVII,

E per aria intendo proprio l'essenza dell'aria, che mi fa essere.

C.M. – La parola aria è molto presente nei Suoi testi, ricorda l'anima, il respiro, che è la materia del suono e che è anche l'immagine usata dai greci per la psiche, il pneuma vitale.

F.L. – Infatti, quando ho scritto: “che quel sun mì che l'aria me fa vess”, per aria intendo non l'idrogeno e ossigeno, sarebbe più giusto dire “ciò che l'atmosfera mi fa essere”.

C.M. – Però è giusto quel suono l'“aria”. Non solo la parola, ma il suono. Che forse in italiano non funzionerebbe, funziona meglio nel milanese.

F.L. – È vero, profondamente vero. Non tutti riescono a comprenderlo.

C.M. – C'è un'ultima questione che mi piacerebbe approfondire. Il ruolo civile della Sua poesia. Penso alla sua testimonianza di una Milano ormai perduta ma che celebra al tempo stesso valori universali. In molte Sue poesie vedo anche un atto politico, nel senso della polis; del testimoniare una comunità umana.

F.L. – Mi ricordo il periodo verso la fine della guerra, la gente si abbracciava per strada senza conoscersi, pensi. Sconosciuti. Mi ricordo che ho fatto a piedi fino al Castello e via Manzoni e corso Buenos Aires, e la gente “da dove te vegnet?” e rispondevo “Via Teodosio”, “Ah che bello!”. Era come succede quando vai in montagna, incontri una persona e la saluti. Milano era tutta una balera, ho scritto in una poesia.

Che dì, ragassi! In depertütt balera!
Baler in strada, baler den' di curtil...
L'è la mania del ballo! Milan che balla!
Gh'è 'n giògh de bocch, un prâ... Sü tri canicc,
e, tràcheta, la sala bell'e prunta...

Oggi a Milano, se saluti qualcuno, ti guarda male. Invece allora era normale.

ma serum nüm, serum class uperara,
nüm serum i scampâ da fam e bumb,
nüm gent de strada, gent fada de morta,
nüm serum 'me sbuttî dai fòpp del mund,
e, nun per crüdeltá, no per despresi,
mancansa de pietà, roja de nüm,
ma, cume 'na passiu de sù s'ciuppada,
anca la nott nüm la vurevum sù...
Ciamila libertâ, ciamila sbornia,
ciamila 'me vurì... Festa ai cujun!
...ma nüm, che l'èm patida propi tütta,
anca la libertâ se sèm gudü!

C.M. – Lei trasforma la vita in poesia!

F.L. – Pensi che questo è quello che dice Dante, quando gli domandano chi è. Nel purgatorio Bonagiunta Orbicciani gli chiede “ma tu non sei quello che girava per le strade di Firenze, cantando le sue canzoni. “ e lui rispose:

E io a lui: «I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando».

I' mi son un – io sono uno a me stesso – *che, quando Amor mi spira* – cioè mi alita, mi muove – *noto* – cioè ascolto e prendo nota (tra due virgole, voleva che si prestasse attenzione a quel noto), *e a quel modo ch'e' ditta dentro vo significando* – io lo riempio di segni, perché il significato viene fuori dai segni, che sono segni di lingua e di cultura, ma sono segni. E ascoltando la musicalità intera e i significati interiori di un poesia, tu impari qualcosa.

C.M. – E Lei questa dimensione comunitaria la celebra nelle Sue poesie?

F.L. – Sì, questo per me è fondamentale. La società nasce così: Cristo quando comanda agli apostoli dice “Io vi do’ solo due comandamenti: Ama il signore Dio tuo – quello che trovi dentro di te – e Ama il prossimo tuo come te stesso”. Questi sono i fondamenti della società. Se no, la società non sta in piedi. Ti dico un’altra cosa: io quando mangio la pasta a mezzogiorno, so’ che l’ha fatta qualcun altro. Non è mia. Non sono capace neanche di cuocerla. Ma io uso le cose, e la società sta insieme perché ci sono altre persone che sanno fare quel lavoro e ti danno quello che ti occorre per vivere.

Milo de Angelis: Della parola scritta

Nato a Milano nel 1951, esordisce nel 1976 con una raccolta, *Somiglianze*, che attira da subito l'attenzione della critica. Si afferma col tempo imponendosi attualmente come una delle voci più autorevoli della poesia italiana. Nel 2008 la Mondadori gli dedica una raccolta di tutte le sue produzioni. Alla sua attività di poeta affianca quella di critico e di traduttore dal francese, dal greco e del latino, affrontando autori come Baudelaire, Blanchot, Eschilo, Virgilio, Lucrezio. Si dedica anche alla professione di insegnante presso il carcere di Opera, esperienza che è presente nella sua ultima raccolta *Incontri e agguati*.

Entro in contatto con Milano De Angelis grazie agli amici del gruppo di lettura di poesie e per il tramite di Marco Corsi, in una serata allo spazio Formentini. Fabio Pusterla mi aveva già fornito il suo contatto e suggerito l'intervista. De Angelis, da subito molto disponibile, mi chiede di ricevere le domane per iscritto. Preferisce lo scambio in questa forma all'intervista orale, espota, a suo dire, alla superficialità del momento e alla fretta. Si prenderà il tempo per leggere e meditare le risposte. Mi accorgo della complessità dell'intervista scritta. Qua non si tratta di spedire domande standard come in alcune tecniche sociologiche. La conversazione permette di regolare, modulare e focalizzare la domanda per adattarla all'interlocutore e al tema emergente. Tutto ciò svanisce nella forma scritta. La domanda è più espota, rischia di più, si gioca tutto in un solo gesto. Passo diversi giorni a formulare domande, sulla base di quanto ho letto e so di Milo De Angelis. Quando sono vagamente soddisfatto, le spedisco via *e-mail*. Ottengo comunque un incontro, per avere un primo parere e su quanto ho scritto e fornire eventuali chiarimenti. Mi reco così a casa di De Angelis, alla Bovisa; in quel quartiere che ricorda tanti scenari delle sue poesie. Milo mi accoglie con grande gentilezza. Fra le prime cose mi chiede delle mie preferenze poetiche. Mi rassicura sul fatto che le mie domande hanno incontrato il suo interesse. Racconta che le porterà con sé anche nel tragitto quotidiano da casa sua fino al carcere di Opera, dove insegna. Sono circa due ore di viaggio coi mezzi pubblici, un tempo in cui ama meditare, osservare la gente, leggere, annotare. Gli motivo le mie scelte e approfondiamo i contenuti. Conversiamo di poesia sul tavolo della sala sovrastati dai volumi della sua libreria. I toni di Milo sono caldi, pacati, coinvolgenti. La sua dedizione, la scelta destinale della poesia, emerge con lucidità commovente.

Ricevo il testo circa due mesi dopo. Appare evidente come un'intervista scritta sia altra cosa da quella parlata. Non è solo una differenza di stile, legata alle diverse forme dell'oralità e della scrittura. L'autore ha un controllo maggiore della parola e può esplorare così più in profondità i vari aspetti del contenuto che va emergendo, e focalizzare il tema, ma anche inseguirlo nelle sue sfumature, nelle coloriture più complesse.

Il testo che presento di seguito non è il primo testo che ho ricevuto, ma una sua versione che mi è giunta nel gennaio 2017 e che comparirà, con il titolo *Scambio epistolare*, in una raccolta di interviste a Milo De Angelis di imminente pubblicazione⁵⁴¹. Rispetto al primo testo questa versione è più estesa. Gli ampliamenti non modificano i contenuti, ma li approfondiscono, aprono nuovi sentieri di riflessioni, si aggiungono evocazioni, associazioni, citazioni.

⁵⁴¹ De Angelis M., *La parola data: Interviste 2008–2016*, Milano, Mimesis, 2017.

Quando ho inviato le domande a Milo, ho ordinato i paragrafi con delle lettere, con l'idea di evocare una sequenza che non fosse organizzata gerarchicamente. Infatti, mentre la disposizione numerica è funzionale alla logica matematica, quella dell'alfabeto è solo strumentale. Non esiste quindi una vera prima domanda; non sappiamo a quale sia stata data risposta per prima, dato che il primo gesto è stato quello di leggerle tutte di seguito. Mantengo tale schema grafico anche in questa sede, per evidenziare la caratteristica scritta dell'intervista rispetto alle precedenti.

E sempre difficile sintetizzare un testo, lo ha ancora di più con un documento così denso e meditato. Forse a questo punto del percorso ci possiamo permettere il lusso di non appesantire ulteriormente la lettura con una scheda e lasciare parlare il contenuto senza introduzione, così che tutto quanto scritto e affermato fin'ora risuoni con questo ultimo parlare di poeta, prima di addentrarci nelle conclusioni.

L'intervista a Milo De Angelis

A) Della poesia

La prima domanda è volutamente ingenua: “la poesia cos'è?” Ti chiederei di soffermarti su ciò che cerchiamo di esprimere con questa parola. L'essenza che attraversa i secoli, che accomuna la tradizione e l'attualità, Milo De Angelis e i Greci, il poeta e il lettore di poesie. Cos'è questo suono che si fa significato, che mantiene (inesorabilmente?) il legame con la voce, l'oralità? (Sarei tentato di dire: “dolce niente e cupo niente”. Se ho inteso bene le tue parole di Incontri e agguati.)

A) “Cos'è la poesia” è una domanda che, ogni volta, mi mette con le spalle al muro. Mi atterra e mi atterrisce. È una domanda che va al di là della mia intelligenza, se diamo a questo termine il suo significato di leggere dentro di sé, *intus–legere*. Non mi basta, per rispondere, guardare dentro di me. Devo guardare dovunque: nella storia passata, nell'attimo presente, nella profezia, nella totalità del tempo e del mondo. Ovviamente la poesia non è quella che ho scritto o quella che ho letto. Questa, nel migliore dei casi, è poesia. Non è *la poesia*. Manca l'articolo. E il problema è questo articolo, che tira in ballo l'universale. Se leggo *L'infinito* di Leopardi, posso parlare per un'ora della siepe o del vento. Ma come faccio a connettere quella singola e meravigliosa poesia alla poesia? Forse quest'ultima gioca a nascondino, genera le sue figlie e poi se la dà a gambe, non vuole essere vista o nominata. Deve essere una creatura selvatica e imprevedibile. Una creatura che colpisce da lontano con il suo arco sacro. Rimane la freccia che vibra nel tronco ma non l'arciere. La freccia? L'arciere? Mi fermo. È solo un'immagine suggestiva. Continuo a non trovare risposte. sto navigando a vista. La mia barchetta è trascinata dalla corrente e io mi aggrappo dove posso, cerco un appiglio dove capita, magari proprio nella tua domanda, quando citi *il dolce niente e il cupo niente* di una mia poesia. Ripartiamo da qui. Forse c'è qualcosa che ci porterà al cuore del problema. Dolce niente, dunque. Perché “dolce”? Perché è il niente che il bambino ha davanti a sé, lo spazio pieno di promesse che egli deve riempire con le sue scelte, le sue strade, la sua vita futura. Ha l'incanto di una sirena. Ognuno di noi l'ha seguito e ha depresso i suoi doni nel suo grande secchio di terracotta. Ma c'è anche un niente cupo e digrignante, carico di minacce e di erbe velenose, quando tentiamo un bilancio della nostra esistenza e vediamo trascorrere una per una le creature che abbiamo amato e che ora si perdono. Ecco, posso dire che la poesia conosce entrambe queste anime. Non è mai puro disastro, piatta diagnosi fallimentare, bollettino di guerra che enumera i morti e solo i morti. Nel suo grido di orrore lampeggia un richiamo lontano, un'eco di giorni felici che fanno capolino proprio lì e lo spostano dal suo stesso baricentro. E non è mai, viceversa, canto di lode e solo di lode, euforia futurista, celebrazione edificante della letizia. Conosce bene la spina acuminata e veritiera che si annida in fondo a ogni beatitudine. Questo intreccio di dolce e di cupo è vicino alla poesia, come dice Giovanni Pascoli parlando del fanciullino che “nella morte degli esseri amati esce a dire quel particolare puerile che ci fa sciogliere in lacrime e ci salva; egli è quello che nella gioia pazza pronunzia, senza pensarci, la parola grave che ci frena”. Cosa è dunque la poesia? Forse il suo destino abita nella punta di una matita, nella punta aguzza e fragile di questa matita. A questo foglio – la cosa più vulnerabile del mondo – noi affidiamo la nostra verità, la nostra ombra, il nostro

segreto, la zona nascosta e ardente della nostra voce, la parte più essenziale della nostra vita. Dentro questo alfabeto, che tra qualche secolo forse non esisterà più, noi custodiamo ciò che di più caro e insostituibile ci è stato dato. Strano paradosso della poesia: puntare alla permanenza e farlo con i mezzi più poveri e antichi e indifesi: fuori dall'attualità, fuori dal commercio, fuori dall'economia, fuori da tutto, a volte anche fuori da se stessi, se noi scriviamo con una parte di noi che non conosciamo interamente, che è nostra e non è nostra, che scaturisce da una zona oscura e segreta anche per noi. Segreta e a volte sconvolgente. Ma così deve essere in poesia: per cambiare la vita di chi lo legge, un libro deve sconvolgere quella di chi l'ha scritto.

B) Della precisione e del suo obiettivo

Il tuo lavoro è caratterizzato da una ricerca rigorosa di precisione, un dovere. Una fatica raccontata spesso nelle forme metaforiche della severa preparazione atletica, che si risolve in un gesto rischioso (all'angolo della porta) che va a segno solo se ogni parte (la squadra, il corpo...) non si disperde, è concentrata e sensibile per contribuire al risultato. Ti chiedo: verso cosa è diretto questo gesto?

Hai evocato, e mi sembra utile richiamarla su questo tema, la bella immagine di Agostino, l'abbandono della barca nel buio, incerti se la riva del fiume sia sotto i nostri piedi. Nello sport come nel fiume, c'è un'attesa in gioco, che nella fatica poetica vedo creata da un'emozione e rivolta a un nome. Qual è l'angolo della porta, da colpire attraverso "una matita" in cui "c'è il tuo destino". Il "frutto" della parola precisa? Qual è la riva?

B) Non è una precisione tranquilla, quella della poesia, non è la precisione di chi traccia sul foglio la figura geometrica prestabilita e la perfeziona con il righello, nella calma di una stanza e di una scrivania. È una precisione ben più difficile, che deve essere mantenuta nel pieno della tempesta, quando l'urgenza raggiunge il suo culmine e tutto si fa vorticoso nella mente e nella penna, abbandona il suo posto, entra in collisione con la parte più buia di sé. In tal senso il confronto con il gesto atletico mantiene vivo il suo significato. I grandi campioni sono quelli che danno il meglio di sé nel fuoco della gara, quando il pubblico ti fissa sulla pedana del salto in alto e ogni respiro va dosato per scavalcare un'asticella che sembra altissima. Non è più quella domestica dei mille allenamenti ma diventa una soglia: al di là c'è la salvezza e al di qua il fallimento. La gara, ossia il momento creativo dell'atleta, è il vero discrimine che distingue il fuoriclasse dall'onesto *routinier*. Questo è tanto più vero quanto più lo sport è tecnico. Mi è successo di praticare seriamente il tennis da tavolo per alcuni anni e di vedere ogni sera al Vigorelli giocatori capaci, in allenamento, di prodezze che puntualmente svanivano nella gara importante, quando il battito cardiaco cresce nelle vicinanze del ventunesimo punto e ogni colpo trova la sua riuscita o il suo fallimento nella sicurezza interiore.

Tornando alla tua domanda, posso dire che le analogie finiscono qui e che quando si parla di poesia non bisogna mai forzare i paragoni. Nella competizione sportiva ci sono di mezzo i numeri e questa è una differenza fondamentale. La meta è confermata da una cifra. Tu dovevi correre gli ottanta metri in meno di nove secondi (e non ci sei mai riuscito) e dovevi superare nel salto in alto una misura superiore alla mia altezza (e ci sei riuscito nell'ottobre del 1967). Tutto era chiaro e indiscutibile. In poesia la riuscita di un testo è ovviamente tutt'altra cosa ed entra in contatto con le zone più profonde e incommensurabili del desiderio.

C) Del "reale" e del laicismo

Leggendoti ho l'impressione che nella tua opera ci sia una consapevolezza tragica di ciò che Lacan chiamava "il reale", per quel che ho compreso di quel concetto, e per quanto che si possa pienamente "comprendere". La sento forte in versi come "cerchi un arcano e trovi solo materia, materia che non trema e ti guarda impassibile" e, più in generale, nella vocazione laica e non consolatoria della tua opera. Una posizione stoica, che oppone alla impassibilità del reale la vitalità, aconfessionale, della parola – anche tragica. In un'intervista hai affermato: "Perché mai pensare che le parole siano nel vocabolario? Le parole esistono nelle cose che noi interpelliamo affinché si esprimano: è proprio lì che respirano!". Una bellissima e realistica opposizione – mi pare – al "reale". Su questo ti pregherei di soffermarti o contraddirmi, e, in ogni caso, di approfondire il senso del laicismo e, se così posso dire, del "realismo" e della parola nella tua poesia.

C) La classica distinzione lacaniana tra "*réalité*" (addomesticata dall'abitudine) e "*réel*" (la parte dura e spigolosa della realtà) qui calza a pennello per indicare il cammino giustamente arduo lungo il quale la poesia si incontra e si scontra con il reale, ossia con un lato del celebre triangolo di

Jacques Lacan. Io per la verità faccio fatica ad accostare alla poesia ogni termine imparentato con la “res”. Non perché io sia un poeta metafisico, ma per la quantità incalcolabile di formule e parole d’ordine che il realismo ci ha storicamente imposto, dai toni edificanti del realismo socialista a quelli zuccherosi del neorealismo o a quelli facilmente suggestivi del realismo magico. Diciamo allora che l’intreccio con il reale va rinnovato ogni volta, tracciando un nuovo nome sul foglio del calendario e stracciandolo il giorno successivo, fermo restando che il calendario appeso in cucina tra i bicchieri e i fornelli è una buona immagine della durata e della contingenza intrecciate tra di loro: tempo sancito di un anno appeso al muro e foglietti volanti che ne testimoniano la fragilità. Quanto all’aggettivo “stoico” che hai appena nominato, mi sembra perfetto – con il suo rimando a Seneca, a Epitteto, a Marco Aurelio – per dire l’ombra di mortalità che minaccia il nostro risveglio e lo sguardo vivo e asciutto che gettiamo su quest’ombra.

D) Della tragedia, dell’individuo e della stirpe, e della lingua

A proposito della tragedia, hai affermato che è “sospesa fra l’individuo e la stirpe”. Nell’epoca della globalizzazione, della sradicalizzazione, tu ricordi anche che la poesia ci ricongiunge con le radici della lingua, con la sua tradizione, collega l’individuo alla stirpe. Rispetto alla lingua italiana, noti anche, giustamente, che “Chi scrive versi nella nostra lingua percepisce [...] di far parte di una tradizione immensa, sentita, studiata dovunque, la tradizione che inaugura la poesia occidentale [...] quando viene fatta propria, costituisce una stella cometa e una sfida perpetua.”. Son concetti, tragedia e lingua, che mi piacerebbe approfondirsi, anche nel rapporto che li lega fra loro e con la poesia.

D) Uno degli aspetti salienti del tragico, come tu ricordi, è la frattura tra l’individuo e la stirpe e questo aspetto è rappresentato in modo magistrale dal mito di Ifigenia, sia nel mondo greco (Euripide) sia nel mondo latino (Lucrezio). C’è un padre che decide di sacrificarla in nome della stirpe, in nome dell’intera Grecia. C’è una madre che decide di salvarla in nome del singolo, dell’unicità della vita. Il sacrificio di Ifigenia, come è noto, scatenerà la strage più terribile del mondo antico e la dannazione degli atridi. Chi ha ragione? Chi ha torto? Hanno ragione entrambi. Da qui il tragico. *Dike* contro *dike*. La ragione della stirpe contro la ragione del singolo. Due giustizie, entrambe profonde e veritiere, si scontrano mortalmente. Credo sia sempre così. La lacerazione è assoluta, quando si scontrano due verità, quando il prevalere di una comporta la fine dell’altra e la sua infinita nostalgia. Ai tempi di *Millimetri*, il mio libro più tragico, ero imbevuto di cose antiche e la voce di Ifigenia – anzi di Ifighénia, come la chiamavo – risuonava potente, mi accompagnava lungo le strade cittadine, in un’insonnia perpetua, tra un chiosco e un’edicola notturna, tra una farmacia e un vagone abbandonato. Non avevo pace. Cercavo un ritmo per i miei versi, non riuscivo più ad abitare nei dialoghi di *Somiglianze*, in quell’aura di promesse e di incontri giovanili. Di colpo non ero più giovane. Cercavo un ritmo per scandire la solitudine. Per gli antichi era facile. Il distico elegiaco per le malinconie, il tetrametro trocaico per i momenti solenni, l’anapesto per il passo di marcia, il giambo per la lievità scherzosa: a ogni zona dell’animo i suoi accenti. Ma qui, nella Milano del 1982, tra le fenditure dei marciapiedi, i cestini pieni di siringhe, le parole perentorie e straziate dalla metamfetamina, quale musica potrà animare le parole di questo libro, quali troncamenti dovranno subire queste parole, quali amputazioni le loro membra, quale soprassalto saprà cancellare ogni ombra di melodia?

E) Dell’alterità, dell’ospitalità

Altrove, tu hai affermato “Noi siamo ciò di cui l’Altro detiene il segreto”, una consapevolezza che ricorda Sartre. Vorrei che tu approfondissi il rapporto che la scrittura – e la parola – instaura con l’Altro, un rapporto che hai anche chiamato “uno spazio di ospitalità”; al tempo stesso vorrei tu raccontassi delle possibilità che la narrazione ha di creare un luogo a cui “entrambi appartengono”.

D) Sartre ha ragione: l’io è ciò di cui un altro detiene il segreto. Non siamo padroni in casa nostra. Non siamo autonomi, *auto-nomi*, non possiamo darci da soli il nomos, non possiamo darci da soli la legge, non possiamo essere giudici e giudicati. Dipendiamo da una legge più grande, che esiste prima di noi, da una verità che è illusorio cercare in noi stessi. La verità appartiene all’incontro. Siamo ciò di cui un altro detiene il segreto. Non esistiamo al di fuori dell’incontro. Non esistiamo isolati. Nemmeno in uno specchio siamo a tu per tu con noi stessi. In uno specchio non ci

si vede, ma ci si vede visti. Anche lì si annida lo sguardo dell'altro. Il due precede l'uno. L'uno procede dal due. Se c'è un luogo dove tutto questo appare evidente, questo luogo è la traduzione. La traduzione riguarda le leggi dell'ospitalità, per citare il capolavoro di Klossowski. Proprio così: le leggi dell'ospitalità. Chi traduce entra nella dimora del poeta. Vi trascorre giorni, mesi, talvolta anni. Ispeziona ogni centimetro di quella dimora, ogni particolare, ogni nascondiglio. Ne sente i profumi, i suoni, i silenzi. Comincia insomma ad abitare là dove il poeta ha scritto e ha vissuto. Comincia a ripercorrere i movimenti, le pause, i blocchi, le riprese della sua opera. Può essere un periodo lungo: è necessario soggiornare molto tempo per iniziare a tradurre, accompagnare il poeta nei corridoi, nelle stanze, nelle strade della sua opera, parlare con lui, rivolgergli domande, conoscere dal suo racconto la genesi di certe scene o di certi personaggi. Ma non sempre è così a volte il traduttore compie rapide incursioni nella dimora del poeta, brevi soggiorni: gli basta un dettaglio singolare per immaginare un mondo. Lungo o breve, è comunque un incontro. Occorre che ci sia questo incontro perché la traduzione avvenga: dopo avere conosciuto la dimora del poeta, potremo ospitarlo nella nostra, nella dimora del nostro stile e del nostro tempo.

F) Del silenzio e del sostare

Un tema che mi affascina della tua poesia è quello del silenzio. Si esprime, penso, nel frammento, viene reso grafico nei punti di sospensione, ma soprattutto è nella concentrazione di significato dei tuoi versi, che obbligano a sostare, impongono una lettura non frenetica – anche quando, e tanto più, si fanno febbricitanti, sincopati. L'evocazione visiva, che tu stesso fai, con il rapporto non gerarchico figura–sfondo dell'espressionismo astratto, è quanto mai efficace, il bianco è un colore tanto quanto il segno scuro. In fondo il significato del verso va colto nella relazione con il silenzio che lo accompagna, o lo circonda. Dimmi se sbaglio. Parlami dell'attualità e dell'importanza del silenzio, ma anche del sostare e di quella che tu hai chiamato "l'avventura di rimanere".

F) Il silenzio poetico non è l'opposto della parola, ma piuttosto un altro modo che la parola ha di disporsi e di attendere la nascita. È il luogo bianco dove la parola entra ancora senza forma e si prepara ad assumerne un luogo di energie in bilico e in attesa, energie che devono ancora giungere alla propria via espressiva, alla propria fisionomia.

Ci sono molte forme di silenzio. C'è quello di chi intuisce una rivelazione imminente e resta lì, con il fiato sospeso e l'ebbrezza di qualcosa che tra un attimo sarà scoperto. C'è poi il silenzio della parola trattenuta, parola che incontra un muro e non scaturisce, il silenzio di Montale e delle parole tra noi leggere, il silenzio dell'ultimo Pavese invaso dal mutismo e capace solo di una martellante cantilena, il silenzio di Paul Celan con i suoi frantumi di senso spaccati e vaganti negli spazi siderali. Mi è molto vicino, questo silenzio, che è un silenzio novecentesco, teso e livido, parola incerta e senza sbocco che non riesce a trovare l'altro e si perde nei gorghi del proprio isolamento, come in certi dialoghi minerali di *Somiglianze*. Ma ci sono altre forme di silenzio, altre vie attraverso le quali il silenzio prende forma. Penso per esempio al silenzio di Dante, nel XXXIII del Paradiso, per un eccesso di luce, per un'invasione della luce: man mano che si avvicina al cuore della rosa di fuoco, sente che le parole rimangono indietro, finché il "parlar nostro" viene meno del tutto, la parola subisce un "oltraggio", un'irruzione del silenzio, fino a diventare il balbettio disarticolato di un bambino: *omai sarà così corta mia favella / davanti al sol della tua gloria, come un fante / che bagni ancor la lingua alla mammella.*

"C'è il silenzio tra due note, ma c'è anche il silenzio di entrambe le note", dice Krishnamurti. È una frase che riguarda la poesia. Ogni poeta conosce il silenzio fra due note, il silenzio fra due libri, quando il secondo libro inizia a configurarsi e lo chiama a sé, nel suo universo stilistico, gli suggerisce i ritmi e le parole, gli chiede di non tacere più e di accedere finalmente alla nuova pagina. Ma c'è anche un altro silenzio. Lo voglio chiamare proprio così, con quelle parole indiane: il silenzio che avvolge tutte e due le note. È un tempo disteso, un dilatarsi di giorni e di esperienze, un mondo che non riguarda più i suoi libri, né quello passato né quello futuro. È il silenzio di entrambe le note, quando il primo libro è ormai lontano e il secondo non fa ancora sentire la sua voce e il suo richiamo.

Bisogna accettare questo silenzio: può essere buono e fecondo, se lo accettiamo. Avvengono, a nostra insaputa, semine interiori che un giorno daranno il loro frutto. non stiamo più pensando al

libro che abbiamo scritto, finalmente, il distacco è avvenuto. Ma nemmeno si affaccia all'orizzonte il libro successivo, i suoi lineamenti non si stanno formando, la sua voce ancora non risuona. Siamo nel cuore dell'esperienza, dei giorni e degli incontri. Non stiamo più vivendo nella scia del libro precedente. Non ci prepariamo al libro che verrà. Siamo soli nelle sorprese dell'esperienza. Stiamo mutando.

G) *Del Porto sepolto*

Mi ha colpito una tua affermazione, “Ho sempre sentito la grande forza nietzschiana del richiamo: se tu amerai ciò che hai già vissuto, e vorrai ripeterlo essenzialmente, ecco lì, c'è la grande ebbrezza del ritorno. Ogni viaggio è un ritorno”. È come se la scrittura, la poesia, consentisse un ritorno verso la propria vita, per amarla pienamente e viverla nella sua essenza. A questo proposito, a proposito del ritorno, evochi anche Ungaretti e la nostalgia del Porto sepolto. Forse a ciò è collegata l'esitazione di scendere dalla barca al buio? Puoi parlargliene?

G) L'espressione “Porto sepolto” è tratta ovviamente da Ungaretti, togliendo però ogni riferimento a quell'antico porto tolemaico sprofondato nelle acque di Alessandria e insistendo sulla coincidenza tra meta e origine. C'è un porto in fondo al nostro essere e noi, scendendo a picco, liberandoci dai passatempi della vita quotidiana, concentrandoci interamente sull'essenziale, possiamo indirizzare il cammino verso questo porto, che è la meta ultima della nostra vita. Ma perché ciò avvenga, dobbiamo capire chi siamo. E per capirlo dobbiamo ritornare, dobbiamo scoprire cosa ha spinto anticamente i nostri passi fino al punto in cui adesso ci troviamo. Per questo il viaggio in avanti verso il nostro porto è nel medesimo tempo un viaggio all'indietro verso ciò che siamo stati.

H) *Della comunità*

La tua poesia evoca la solitudine, e si nutre di essa. Il Novecento, tu ricordi, ha annientato ogni esigenza di comunità, è stato il secolo della “coscienza spaccata”, e su questa condizione si apre la tua poesia. Fra gli Italiani che portano a questa “coscienza spaccata” evochi Campana, Pavese e la Rosselli. Mi sembra, però, che il secolo contemporaneo ci proponga una inquietante “nostalgia di comunità”. Se è così, che cosa accade oggi alla poesia e quale posizione deve trovare fra “coscienza spaccata” e “nostalgia di comunità”? è davvero annientata “ogni” esigenza di comunità?

H) L'esigenza di una comunità non può mai essere annientata. Ed è tanto più forte quanto grida la solitudine. Sono esigenze sorelle: sorelle greche, orgogliose e guerriere, incapaci di formulare l'accordo. Il ragazzo solitario, il selvatico per eccellenza, il nomade nelle strade cittadine, ama nello stesso istante la competizione del singolo e il gioco di squadra. Ha conosciuto il batticuore dei cento metri, i blocchi di partenza dove vive o muore solo lui, in una scena singolare e irripetibile. Ma ha conosciuto anche l'ebbrezza del gioco di squadra, la matematica delle formazioni, il ritmo della pallavolo, gli schemi del calcio contemporaneo, la gioia dell'abbraccio negli spogliatoi, la grande armonia di un gruppo felice e svettante. Non può rinunciare agli abissi dell'uomo irripetibile e non può rinunciare alla festa delle anime gemelle, alle affinità elettive, a tutti quelli che lo accompagneranno per tutta la vita, e ancora di più, per la vita intera.

I) *Di Orfeo*

L'interpretazione di Pavese del mito Orfeo mi ha rivelato a suo tempo una profonda verità, che mi commuove ritrovare nella tua opera. Penso che i temi del ritorno, del legame con la stirpe, del sostare – nel presente – sulla soglia del buio per dare vita a un nome, debbano essere visti alla luce di questa lettura dello sguardo di Orfeo, una scelta come atto d'amore per la vita, come consapevolezza della realtà che “Euridice era una stagione della vita” e come tale va guardata e – forse – “nominata”. In questo senso la parola poetica è “l'essenza verbale della vita”. Cosa ne pensi?

I) *L'inconsolabile* è il dialogo pavese che ho amato di più, insieme a *L'isola*, e sarò sempre grato al compagno di classe che me l'ha fatto scoprire nel 1967, Mario Martinelli. È un dialogo profondamente poetico, come tutta la prosa di Pavese, e in più scende in verticale nei grandi temi della giovinezza, della morte, della salvezza. Parla di un dio che mi è caro, Orfeo, e lo getta in una luce nuova e sconvolgente, portando all'estremo il suo isolamento. Orfeo è solo. Viene sempre rappresentato in solitudine. Prima come vedovo. Poi come colui che incanta piante e animali ma non esseri umani. Da solo scende nell'Ade e solo ritorna. Lo accompagna soltanto la sua cetra, il suo canto. L'Orfeo di Pavese mette in luce più che mai la solitudine di Orfeo. Orfeo si sente “altrove”. Ha visto in faccia l'ombra del nulla, le tenebre senza fine, il gelo. Il nulla è penetrato nelle sue ossa.

Scendere nell'Ade è terribile: si perde la luce ma non si conquista la notte. È terribile ma necessario. Solo da quella discesa solitaria può nascere un germe di salvezza. Riavere Euridice è riavere il passato, è ritornare nella storia, nell'alternanza di gioia e dolore, vita e morte. Orfeo rifiuta la storia e la precarietà. Rifiutando Euridice, intende respingere la morte, la finitudine, il provvisorio.

L'Orfeo di Pavese rifiuta l'Orfeo classico. Quest'ultimo compie una trattativa con gli dei, un'estenuante trattativa con Plutone e Proserpina per far rivivere Euridice almeno per qualche stagione. L'Orfeo di Pavese no. Lui chiede tutto. Chiede l'eterno, la permanenza, chiede ciò che resta. La sua passione è la passione di restare.

“Ero quasi perduto... comprendendo ho trovato me stesso”. Ancora una volta Pavese è fedele alla sua poetica della seconda volta. Solo nella seconda volta ci è dato conoscere. Nella pura presenza della prima volta, Orfeo non sapeva nulla di sé. Giocava tutto il giorno con Euridice, la prendeva e la lasciava, l'amava in una pienezza istantanea, senza progetto e senza memoria: un'Arcadia. Solo ora, alla luce del dramma, solo ora che la ritrova piena di tempo e di morte, è data la conoscenza. È la poetica del ritorno. Pavese è un uomo del ritorno. Se l'Ade è la parte più segreta del nostro essere, questo viaggio dobbiamo farlo da soli. Tutto il dialogo è un inno alla solitudine. E proprio perché infinitamente solitario, Orfeo verrà sbranato dalle Baccanti, come ci suggerisce l'ultima frase. Tre volte, nella sua storia, Orfeo subisce la vendetta femminile. In Virgilio perché troppo fedele alla sua donna, Euridice. In Ovidio perché celebra e diffonde l'amore omosessuale, ossia fonda un'alleanza esclusiva tra maschi. In Pavese perché non si allea con nessuno e rimane unicamente se stesso, solitario, irraggiungibile, dedito solo alla sua arte. Euridice può rinascere unicamente nel canto: il canto per sua natura non appartiene a un solo tempo: fa vivere adesso ciò che stato allora, intreccia l'adesso con l'allora.

Pavese rifiuta sia Euridice sia la Baccante. Rifiuta la pura morte (Euridice) e la pura vita (la Bacca). Vuole un intreccio di entrambe, una nuova entità che le comprenda tutte e due e che si può creare solo con la conoscenza e diffondere con il canto. Rifiuta sia il gelo inerte di Euridice sia la festa perenne della Baccante. Orfeo è, nell'essenza, Cesare Pavese e ricorda un altro personaggio dei Dialoghi in cui s'intravede la sua figura: Odisseo, protagonista insieme a Calipso del dialogo intitolato *L'isola*. Odisseo ha una meta, Itaca, e lì deve arrivare. Non può accettare la passione di Calipso per l'istante. Ha un progetto da compiere e non gli interessa l'accensione di un momento. Allo stesso modo Orfeo rifiuta Euridice e la Bacca. Esse, in modo diverso, rappresentano la distrazione dalla meta ultima, il momentaneo.

Euridice, incarnando la giovinezza ritornata e inutilmente ripetuta, è un ostacolo nel cammino di Orfeo verso l'opera, nel lungo e paziente cammino dove tutto vivrà per sempre e per tutti. E anche la Bacca, incarnando la pura ebbrezza dionisiaca, è un ostacolo in questo cammino. Per sempre e per tutti, bisogna sottolinearlo. Tornare a Itaca non è solo un gesto individuale ma costituisce simbolicamente un dono all'intera Grecia, perché consente di comprendere le ragioni della guerra. Così l'opera poetica, il canto di Orfeo rende comune un destino singolo, gli offre la corona dell'universale.

Far rivivere la giovinezza (Euridice) è insensato: *ripeness is all*. Riportare Euridice alla luce significa strappare una creatura al suo tempo e trasportarla di forza in un altro tempo (collezionismo). Euridice è la parte di sé morta. Non si deve ricondurla in vita come un oggetto trasportato da una stagione all'altra, ma piuttosto trasformarla, innestarla nella metamorfosi, intrecciarla alle nuove esperienze. Insensato spostare in un altro tempo ciò che fu vivo nel suo unico tempo, insensato pretendere che resti vivo, quando invece appartiene al museo. E poi forse ha ragione Rilke: Euridice non voleva tornare.

L) *Dell'educazione poetica*

Ho letto del tuo incontro infantile con Pascoli, ma mi piacerebbe mi raccontassi più ampiamente della tua educazione poetica. Quando ti è apparsa la vocazione alla poesia? Quando e perché si è fatta scelta, dovere? Come è stata nei primordi alimentata e da cosa è stata caratterizzata la tua formazione alla parola poetica?

L) Forse tutto nasce da una mia antica difficoltà, quella di condurre una qualsiasi forma di narrazione. Fin da bambino non riuscivo a raccontare la mia vita. Anzi, non riuscivo in assoluto a

raccontare. Se mi chiedevano quello che mi era successo il giorno prima, non sapevo da che parte cominciare. Emergeva solo qualche spezzone separato dal resto. Chi mi ascoltava, perplesso, non coglieva una storia, una successione di eventi, un qualsiasi ritmo narrativo. C'erano questi brandelli che non entravano in sintonia. Oppure c'era una scena su cui mi fermavo troppo, con accanimento, con un *pathos* ardente e fuori luogo. Come in certi film gialli, fissavo la mia telecamera su un dettaglio, rimanevo fermo lì, creavo uno stato di allarme. Chi mi ascoltava finiva per perdere il filo, oppure per esasperarsi. Sentiva una tensione, un accento drammatico e anche sincero, che però non trovava il suo sbocco. Avvertiva qualcosa di urgente, qualcosa che stava per precipitare, il senso di un'imminenza cruciale, di un evento decisivo. Ma l'evento, sul più bello, scompariva. piombava il silenzio.

Il silenzio ha accompagnato tutta la mia giovinezza. Nel silenzio fantasticavo, ricordavo, preparavo incontri e situazioni, partite di calcio o giochi temerari. Giungere dal silenzio alla parola era un lungo cammino, un cammino pieno di ostacoli, sabbie mobili, fossati, sbarramenti. La parola era lì, imminente eppure irraggiungibile, così imminente da farsi remota. L'energia che in lei doveva sfociare si addensava invece su se stessa, non trovava svolgimento, non si spiegava. Ma tutta questa pressione, questa forza trattenuta e tempestosa, tutto questo universo ammutolito stava cercando in realtà la sua strada, non si rassegnava a rimanere invisibile. La strada era la poesia. L'ho covata per un po' di anni, senza dire niente a nessuno, leggendo e commentando in un mio quaderno blu alcuni classici (soprattutto Tasso e Leopardi) e molti contemporanei, da Montale ad Alexandre a René Char. Finalmente negli anni del liceo ho iniziato a scrivere le prime poesie davvero mie, quelle che poi entreranno in *Somiglianze*.

M) Del tuo lavoro di insegnante e della poesia

Vorrei che mi parlassi infine diffusamente del tuo lavoro di insegnante in carcere. Di come in questo spazio introduci la poesia. Anche nel dettaglio didattico. Di come ridesti, in questo luogo di trauma ed esilio, attraverso il tuo amore per la poesia, l'amore per la vita.

M) Il mondo del carcere mi è sempre stato vicino. Dapprima l'ho sentito in modo romantico come memoria del sottosuolo, dei demoni, degli offesi, dei maledetti. Poi l'ho conosciuto di persona nelle sue dinamiche storiche ed esistenziali. E ho deciso di restare. Insegno Lettere nel carcere di opera, alla periferia sud di Milano (Istituto Tecnico Commerciale) e in questo carcere continuerò a insegnare fino a quando mi sarà consentito. Dopo tanti anni di vita penitenziaria, penso che sia la mia vocazione e il mio destino.

Fin dal primo giorno sono entrato in classe convinto di un compito essenziale, quello di insegnare l'amore per la poesia e insieme la disciplina della poesia, l'arte che più di tutte esige rigore e conoscenza esatta delle sue regole e della sua tradizione. E questo avvio alla disciplina è ancora più importante in un luogo come il carcere, dove molti detenuti hanno conosciuto solo un tempo friabile e pulviscolare, il tempo tra una rapina e l'altra, e dove è ignoto il paziente e faticoso cammino che punta a una meta. Spero di essere riuscito, nel corso degli anni, a trasmettere questa precisione e questo senso del metodo, a mostrare come l'esperienza poetica sia qualcosa che scende a picco nel cuore dell'uomo e s'inabissa nella sua necessità profonda e nella sua quotidiana fatica.

Esiste la sofferenza del recluso, certamente. Ma in lui esistono anche la curiosità, l'entusiasmo, il desiderio di sapere e il richiamo dell'ignoto, come in qualunque altro alunno. Inoltre, nei più sensibili, c'è una nostalgia legata all'esilio: il ricordo di profumi e colori perduti, un corpo o un sentiero amato, un'infanzia remota che gli anni imprigionati hanno reso ancora più leggendaria. Tutto questo fa del carcere un luogo propizio all'ascolto della parola poetica.

Il carcere è un luogo di dolore e utopia, rimorso, espiazione, verità: ha dunque tutti i requisiti per accogliere il messaggio della poesia e per essere a sua volta fonte di ispirazione. Lo è stato per esempio nel mio ultimo libro, *Incontri e agguati*, dove il protagonista dell'ultima sezione è un detenuto siciliano che ha ucciso la giovane moglie e ora parla per barlumi e frammenti di questo delitto che ha invaso la sua mente. "ognuno uccide ciò che ama", mi ha detto la prima volta che ci siamo visti, citando Oscar Wilde, e il suo gesto sanguinario è stato al centro di lettere, temi, messaggi, discussioni e anche di sbalorditi silenzi.

Mè mader bèlla, süperba là nel vent,
 a Nervi sfida el mund e ciama l'aria,
 e mi nel giachetin – mi g'ù pagüra?
 ù caragnà? – smicci mè pader, l'aria,
 forsi quèl mar, quj àrbur dré la scüra
 de l'ura nera ch'i man tègnen in aria
 ...forse sun den'nel temp, in quèla müra
 che l'è la vita de là del sentiment...

Franco Loi

Conclusioni

Penso che molto di quanto ci fosse da dire sul tema sia stato detto e mostrato nelle pagine precedenti, che in buona misura parlano da sé e forniscono indicazioni e materiali a sufficienza per portare un contributo allo studio della poesia in chiave pedagogica, nei campi di riferimento dell'educazione degli adulti, sociale e socioculturale che abbiamo indicato. La qualità e la portata di questo contributo è naturalmente lasciata alle valutazioni di chi legge.

Prima di “posare i sacchi”, vorrei sottoporre il lettore alla fatica di proseguire ancora un poco oltre, per riprendere questioni emerse e tentare alcune conclusioni. Concludere ma non chiudere. Perché il commiato di un lavoro sulla poesia non può che avere i caratteri dell'apertura.

Partiamo da qualche informazione numerica. Nel 2016, si stima che in Italia abbia letto “almeno” un libro (per motivi non strettamente scolastici o professionali) il 40,5% della popolazione compresa fra il 6 anni e più. Nel 2012 erano il 46,1%⁵⁴², dato che può essere confrontato con i lettori di altri paesi: nel 2012 legge il 61,4% degli spagnoli, il 70% dei francesi, l'82% dei tedeschi⁵⁴³. Il dato precipita se si prendano in considerazione abitudini di lettura più sostenute, almeno un libro al mese: nel 2015 lo ha fatto il 14 % della popolazione⁵⁴⁴. Dati preoccupanti, che chiamano in causa scuola, organizzazioni della cultura, mass media, politiche. Possiamo immaginare il posto del libro di poesia in questa situazione poco gloriosa. In Italia nel 2014 sono stati venduti circa 527.000 libri di poesia, il loro fatturato è pari allo 0,59 del mercato generale del libro dello stesso anno⁵⁴⁵.

Quando parliamo di poesia stiamo dunque parlando di una nicchia culturale, in un paese dalle già pigre abitudini culturali. La poesia subisce una crisi culturale generale, che la colpisce però in maniera particolare. Nota il poeta e giornalista Luca Vaglio:

la poesia, salvi rari casi, non ha mai venduto molto. Tuttavia se, prendendo un caffè al bar, si chiede ai presenti chi erano Eugenio Montale e Giuseppe Ungaretti è probabile che molti, o tutti, sappiano rispondere. E lo stesso succederebbe se con una macchina del tempo ci si potesse fiondare in un bar di cinquanta anni fa. Insomma, non è azzardato affermare che in Italia alcuni decenni fa la poesia e i poeti erano ben più conosciuti, se non letti, di quanto lo siano ora. Eppure i poeti italiani restano numerosi. Ma hanno perso visibilità⁵⁴⁶

Stiamo assistendo a una perdita di mandato sociale della poesia? È il parere di Guido Mazzoni, che sostiene come altre arti abbiano assunto il compito di rappresentare le aspirazioni, le

⁵⁴² Istat, *Dati su Fruizione dei mass media*, 2016.

⁵⁴³ Si veda, Forum del libro, *Rapporto sulla promozione della lettura in Italia*, Presidenza del Consiglio dei Ministri della Repubblica Italiana, 2013.

⁵⁴⁴ Istat, *Dati su Fruizione dei mass media*, 2016.

⁵⁴⁵ Su veda, Nielsen, *Rapporto 2014 sul mercato dei libri in Italia*.

⁵⁴⁶ Vaglio L., “Un popolo di poeti, ma chi li legge oggi?”, in, *Gli stati generali*, 29 maggio 2015.

inquietudini, gli immaginari culturali di ampi strati della società; la canzone d'autore per esempio: “Mi sembra innegabile che, per la storia sociale della cultura, Seamus Heaney, nato nel 1939, sia molto meno importante di John Lennon e Paul McCartney, nati nel 1940 e nel 1942”⁵⁴⁷. Tesi che sarebbe confermata, per altro, con l'attribuzione recente del Premio Nobel per la letteratura a Bob Dylan.

Se così fosse, ci si potrebbe interrogare sul senso di avere dedicato le pagine di questo studio alla poesia. Perché dedicare del tempo per approfondire un'arte che occupa un ruolo così marginale e ha forse perso il suo statuto nella società? Perché occuparsi del “più soggettivo ed egocentrico dei generi letterari”, in società che già abbondano di narcisismi, egocentrismi, personalismi?

Dato il ruolo che la poesia ha svolto nei secoli per la vita della lingua e per l'arricchimento culturale, basterebbe la consapevolezza di questa crisi ad attirare verso essa l'attenzione di chi si prende cura della formazione e della cultura.

Ma penso che ci sia di più: credo che nella solitudine del poeta si esprima una solitudine più vasta che ha che fare con la solitudine della coscienza contemporanea. Se così fosse, la poesia potrebbe rivelarsi, dunque, un luogo privilegiato per porsi all'ascolto di questa coscienza.

Solitudine per eccesso di narcisismo ed egoismo? Certo c'è anche questo nella contemporaneità. Credo però che nella poesia, piuttosto, ci sia la solitudine di chi ha cercato di sottrarsi alle forme della comunicazione standardizzata, alla retorica, di chi ha provato a “sfuggire alla claustrofobia degli slogan, dei luoghi comuni”, di chi ha tentato di purificare l'aria “dalle prevaricazioni e dalle manipolazioni dei malfattori della lingua, dai suoi vari stupratori”⁵⁴⁸. Non importa quanto ci sia pienamente riuscito; comunque il poeta ha provato a collocarsi nella lingua per cercare la propria voce, correndone i rischi, entrando in contatto con la voce di chi l'ha preceduto, ma anche con le fragilità e i naufragi di questo voce. Una voce, “fuori dall'attualità, fuori dal commercio, fuori dall'economia, fuori da tutto, a volte anche fuori da se stessi”⁵⁴⁹.

Per chi vuole occuparsi di *educazione in età adulta*, il confronto con la poesia può essere quindi un'esperienza particolarmente feconda. Con tutti i suoi limiti, è quello che ha cercato di mostrare questo lavoro.

Abbiamo visto come la forma e i contenuti della poesia – o meglio: quella complessa struttura per cui un'idea si manifesta in un ricco e particolare sistema di relazioni che costituiscono il testo poetico (come ci ha indicato Lotman) – siano sintonizzati con una realtà che cercano di rappresentare. È quello che abbiamo compreso con Lotman e Maria Corti e gli altri studi sulla comunicazione letteraria che abbiamo chiamato in causa nel capitolo 4 (*Narrazione e poesia*). La poesia è un'antenna rivolta al mondo e alla società e muta con il mutare di questi. “Il mondo suggerisce giocando, giocando con l'anima; entrando nelle corde sottili dell'anima suggerisce, bisogna essere quindi leali con la poesia, dire la verità, e questo costa dolore. [...] la poesia non sta nella testa, un poeta non nasce perché ha dentro di sé la poesia e la racconta, ma è nel mondo, il poeta solo la raccoglie. [...]”⁵⁵⁰.

Ci ha ricordato Franco Loi con Dante:

...I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'è ditta dentro vo significando

Un'antenna delicata. Dotata di certo di una forte sensibilità. Ne abbiamo visto le tracce fin nei frammenti di ricordi d'infanzia dei poeti, dove si avverte una disposizione sottile al particolare, all'introversione, all'attenzione minuziosa e schiva. Ipersensibilità che sovente viene svalORIZZATA,

⁵⁴⁷ Mazzoni G., *Sulla poesia moderna*, Op. cit., p. 236.

⁵⁴⁸ Grossman D., *Con gli occhi del nemico*, Op. cit., p. 49.

⁵⁴⁹ *Supra*, Intervista a Milo de Angelis, cap. 12.

⁵⁵⁰ *Supra*, Intervista a Marina Corona, Cap. 12.

mentre dovrebbe trovare maggior approfondimento, statuto e ascolto anche nei percorsi educativi, date le importanti implicazioni per la costruzione di una cultura diffusa dell'empatia⁵⁵¹.

In un'epoca di crisi del soggetto, la sensibilità del poeta raccoglie e prova a “dire” questa crisi: “viviamo in un'epoca spezzata e abbiamo l'esigenza di dire questo martellamento che ci viene dalla nostra epoca, non possiamo scrivere delle cose fuori dal mondo”⁵⁵². Certo, è quello che fanno molte arti. Anche le arti visive. Anche la prosa. Ma nella poesia assume un'energia particolare.

Con Ricœur abbiamo approfondito lo statuto simbolico della metafora e del linguaggio. Quel situarsi pre-oggettivo della coscienza da cui nasce la metafora, attraverso cui la coscienza costruisce “ponti fra le cose”, che si rivela nelle componenti polisemantiche della parola, nel “linguaggio in festa”, nel pensare simbolico, nel simbolo che “dà da pensare”. La poesia è un'esperienza in cui il soggetto si situa dentro il suo farsi coscienza attraverso la parola. Si situa lì, dove la parola è anche immagine, anche sentire, anche respiro, suono. Nell'inconscio, dice Franco Loi, lì dove io sono quello “*che l'aria me fa vèss*”. In ogni caso in quel luogo fra il profondo e l'emergente, dove si situa il poeta col suo canto, evocato da Ungaretti nel *Porto sommerso*.

Tante voci che abbiamo incontrato ci hanno parlato del lavoro “di scavo” che la parola poetica impone. Sia nello scrivere che nel leggere. “Leggere la poesia è un atto anche di auto-scavo e auto analisi, che ha a che vedere con la coscienza e forse la dimensione etica oltre che estetica⁵⁵³”. La poesia, “è una specie di strumento per raggi X potentissimo. Mentre la leggi ti senti frugato”⁵⁵⁴.

I partecipanti al gruppo di lettori di poesia ci hanno parlato dell'incontro con la poesia come di “qualcosa di violentissimo”, hanno chiamato in causa il corpo, perché essa “scava più nel profondo. È più viscerale”. Ci hanno parlato di “accensione della parola”; “quest'accensione viene da qualcosa che ha a che fare col pensiero al massimo livello, e insieme qualcosa che ha a che fare con il sentimento, l'emotività”.

La parola poetica è un *ipersegno*, un centro di energia irradiante, particolarmente potente e intenso, dotato di molteplici livelli di relazione: “tematico, simbolico, ideologico, stilistico, morfosintattico, lessicale, fonico-timbrico, metrico, ritmico...”⁵⁵⁵

È apparsa con Barbieri la categoria della *fruizione immersiva* dell'opera d'arte, che nella poesia si manifesta ancor più che nella prosa. Fruizione immersiva, che chiama in causa il corpo e qualcosa dell'ordine della *presenza*.

Il rapporto che la parola poetica mantiene con il suono – indipendentemente dalle forme sperimentali che questa relazione può prendere nella contemporaneità – è l'aspetto più evidente in superficie del risuonare della poesia nel corpo.

Seguendo questa via troviamo uno dei paradossi della poesia contemporanea. Nel suo mutare, nel suo farsi sempre più voce dell'Io, si mantiene in un rapporto d'alterità, convive con una sorta di superamento della categoria stessa dell'Io. Per comprendere la poesia, devo ripetere la voce del poeta, i suoni delle sue parole. Lasciare che questi risuonino in me e creare, tramite il significato e il suono, un ponte fra la mia e la sua interiorità, è l'immagine che ci ha ben sintetizzato Maria Corti. Una postura di partecipazione alla parola che può riguardare anche ambiti più ampi, che interessano la meditazione sulla parola⁵⁵⁶. Postura di cui i poemi permettono l'esperienza, che merita di essere indagata anche oltre la poesia.

Soffermiamoci ancora un attimo su questo aspetto per renderne almeno evidente la profondità. Il termine “poesia”, semanticamente, contiene due significati che sono apparsi e che ci sono già noti: da un lato l'oggetto concreto, la struttura in versi scritti, creata dal poeta, dall'altro, per estensione e

⁵⁵¹ Si veda, Fabbri M., Tra emozioni e conoscenza. Dal dissidio all'integrazione negli orizzonti dell'empatia, «FORMAZIONE & INSEGNAMENTO», 2013, 3, pp. 25 - 37

⁵⁵² *Supra*, Intervista a Marina Corona, Cap. 12.

⁵⁵³ *Supra*, Intervista a Fabio Pusterla, Cap. 12.

⁵⁵⁴ *Supra*, Intervista a Stefano Rossi, Cap. 12.

⁵⁵⁵ Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Op. cit., 121 e sgg.

⁵⁵⁶ Si veda, Natoli S., *Parole della filosofia o dell'arte di meditare*, Feltrinelli, Milano, 2004.

metafora, un'esperienza esistenziale che per il soggetto è colma di significato. Presente in molti passaggi del lavoro, questo secondo aspetto è stato messo bene in evidenza, credo, nelle autobiografie poetiche. Rileggiamo il frammento di Maria:

Ho incontrato la Poesia, o Lei ha incontrato me (non si sa mai bene l'inizio e la direzione di questo tipo di incontri...) prima ancora che io ne fossi consapevole. Nei paesaggi di pura Bellezza in cui ero immersa da bambina, nel Sud d'Italia⁵⁵⁷.

Quei maiuscoli enfatici di “Poesia” e “Lei”, non sono forma di cortesia, ma eccedenze di senso, di fronte a “paesaggi di pura Bellezza”. Sul tema ci siamo già soffermati, ma è bene richiamarlo in conclusione. Il termine “poesia” si presta a rappresentare, certi stati del sentire, certe intenzionalità, certe forme attraverso cui la coscienza è toccata dalle cose. Proponiamo la sintesi di Monica:

se dovessi esprimere cosa significhi la poesia per me, direi che è principalmente 'ricerca': ricerca del bello, del sentire comune, di autenticità, di interiorità, del respiro profondo della vita⁵⁵⁸.

Se riflettiamo attentamente la metafora rivela l'essenza della cosa, questi stati di esistenza sono alla base della parola che si fa poesia, della frase che si stacca dal linguaggio quotidiano per cogliere un'esperienza dentro il quotidiano che “eccede”, che è densa di significato per il soggetto. La parola poetica accoglie quest'intenzionalità. Cerca di trattenere, di celebrare anche, un sentire significativo, denso – forse finanche troppo denso – di senso. Il poeta si mette all'ascolto sensibile e cerca di trascrivere questo senso.

Egli si mette all'ascolto di momenti, analoghi a quelli di cui parla Benjamin indagando il concetto di *correspondances* di Baudelaire. Momenti che si “staccano dal tempo”, nota Benjamin, che esprimono “un concetto di esperienza che ritiene in sé elementi *culturali*. [corsivo nostro, N.d.R.]”, che cercano di “stabilizzarsi al riparo di ogni crisi”⁵⁵⁹, “Solo facendo propri questi elementi Baudelaire potava valutare appieno il significato della catastrofe di cui egli, come moderno, si trovava a essere testimone.”⁵⁶⁰

Da questo “eccedere di senso”, fosse anche tenue ma che va inseguito e trattenuto, fosse anche di fronte al nulla come di fronte all'infinito o alla catastrofe, si apre la vicinanza fra parola poetica e parola sacra e religiosa⁵⁶¹. Tema che è emerso più volte e che riproponiamo nella sintesi di Pusterla:

La preghiera nella sua accezione migliore non è una formula magica per chiedere l'intervento degli dei, ma è un modo di fare risuonare internamente una vastità, forse. Beh, la poesia fa qualcosa del genere. La differenza è che la preghiera presupponeva una presenza, la poesia lavora su un'assenza, su una vertigine di senso.

Allo scopo di inseguire, trattenere, “pronunciare” quest'esperienza di senso, la parola si colloca nella propria fonte, usa come materiale la propria origine, abita il suono. Si mette alla ricerca della “lingua madre” che, abbiamo visto, porta anche verso le parlate popolari e natie, in ogni caso si spinge entro la vita della lingua, se fatta con dedizione incontra i padri della lingua: “la stirpe dei poeti”.

Come non evocare le suggestive immagini dello scrittore Bruno Schulz, che vengono alla mente:

⁵⁵⁷ *Supra*, Autobiografie poetiche, Cap. 7.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁵⁹ Benjamin W., “Di alcuni motivi in Baudelaire”, in, *Angelus Novus*, (1955), Torino, Einaudi, 1995, p. 117.

⁵⁶⁰ *Ibidem*.

⁵⁶¹ Aspetto che non abbiamo avuto modo di trattare ma che non possiamo non segnalare. A questo proposito si veda, Martini C. M., *La preghiera di chi non crede*, Milano, Mondadori, 1994, e in quel testo in particolare, De Monticelli R., “La poesia è preghiera.”

La vita della parola consiste nel fatto che essa si tende, si espande in migliaia di combinazioni, come il corpo squartato del serpente della leggenda, i cui pezzetti si cercano reciprocamente nell'oscurità. [...] quando le imposizioni della pratica in qualche modo allentano i loro rigori, quando la parola, liberata da queste costrizioni, è lasciata in balia di se stessa e restituita alle proprie leggi, allora in essa ha luogo una regressione, una corrente a ritroso, la parola anela allora agli antichi vincoli, a completarsi nel *sensò* – e questo anelito della parola verso il suo nucleo ancestrale, la sua nostalgia di ritorno, nostalgia per ante patria verbale, è da noi chiamato poesia.⁵⁶²

Per “dire” in mondo autentico queste esperienze di *sensò* – che il soggetto incontra nel suo *sentire*, nel suo andare a ritroso entro se stessa, la parola entra nel corpo e si fa respiro, alito vitale che assume le sue tante forme: calmo, affannoso, profondo, libero. Un respiro che il lettore è invitato a ritrovare, per varcare la soglia e entrare nel senso della poesia. Un'esperienza dai forti tratti emotivi, come abbiamo visto più volte nel testo⁵⁶³. L'immagine poetica si colloca nell'esistenza e diventa “origine pschica”⁵⁶⁴, è quanto detto da Ricœur.

I poeti ci hanno raccontato della ricerca di una voce, di cui si pongono all'ascolto, mentre scrivono. Ci ha indicato De Angelis: “noi scriviamo con una parte di noi che non conosciamo interamente, che è nostra e non è nostra, che scaturisce da una zona oscura e segreta anche per noi. Segreta e a volte sconvolgente”. Franco Loi evoca Jung e racconta “c'è un punto dentro di noi, in cui a volte si può sentire una voce o si può ascoltare o vedere una luce”. Una ricerca che è del soggetto singolo, ma che non è solipistica: “Non può rinunciare agli abissi dell'uomo irripetibile e non può rinunciare alla festa delle anime gemelle, alle affinità elettive, a tutti quelli che lo accompagneranno per tutta la vita, e ancora di più, per la vita intera”⁵⁶⁵. Una voce che non proviene solo dall'interiorità (categoria che andrebbe meglio problematizzata) ma dalla percezione delle cose del mondo. È all'ascolto delle altre esistenze: “L'esistenza di un'esistenza che faticiamo a capire e che ci interroga. L'altro da noi. Quali sono queste forme? Gli animali e i bambini. Due realtà concrete, ma rispetto alle quali un adulto si sente attratto e smarrito. Se guardi un animale, non sai mai capire cosa lui sta guardando o intuire cosa farà un istante dopo”⁵⁶⁶.

È questo ascolto situato nello stesso tempo nel profondo di sé e nella molteplicità del mondo che trasforma le forme del dire poetico, fino alle asperità di alcune produzioni contemporanee: “tra le fenditure dei marciapiedi, i cestini pieni di siringhe, le parole perentorie e straziate dalla metamfetamina, quale musica potrà animare le parole di questo libro, quali troncamenti dovranno subire queste parole, quali amputazioni le loro membra, quale soprassalto saprà cancellare ogni ombra di melodia?”⁵⁶⁷.

Queste brevi riflessioni, insieme a quanto abbiamo letto nelle pagine precedenti dello studio, ci fanno intuire alcune delle intime capacità umane che sono azione con la poesia, e che rendono la poesia esperienza profondamente educativa in età adulta. Pronunciarle non è semplice, dato che il termine usato rischia di produrre un'astrazione e una generalizzazione che può banalizzare la complessità del fenomeno.

Abbiamo incontrato e credo messo in evidenza attraverso molte voci, quella che il poeta John Keats ha chiamato *capacità negativa*, cioè la capacità “di rimanere in incertezze, misteri, dubbi, senza lasciarsi andare a un'agitata ricerca di fatti e ragioni”. Collegata a questa attitudine umana che la poesia risveglia c'è la capacità di entrare in contatto con parti nascoste e oscure di sé. Capacità che possiamo cogliere nella figura mitica che accompagna la poesia, quella di Orfeo. Orfeo è colui che con il suo canto rende mansuete le belve più feroci, commuove le molteplici forme viventi che

⁵⁶² Schulz B, “La mitizzazione della realtà” (1935), in, Id., *Le botteghe color cannella*, (2001), Torino, Einaudi, 2008, p. 409.

⁵⁶³ Che sia forse questa forte esperienza emotiva implicata nella poesia, ciò che render così complesso il rapporto della parola poetica con l'esperienza scolastica? C'è più di un sospetto.

⁵⁶⁴ Si veda, Ricœur P, *La metafora viva*, Op. cit., p. 284.

⁵⁶⁵ *Supra*, Intervista Milo de Angelis, Cap. 12.

⁵⁶⁶ *Supra*, Intervista a Fabio Pusterla, Cap. 12.

⁵⁶⁷ *Supra*, Intervista Milo del Angelis. Cap. 12.

incontra nel suo cammino, che è in rapporto simpatetico con il mondo naturale, con il ciclo delle stagioni, delle nascite e della morte. Nell'episodio della discesa agli inferi di Orfeo alla ricerca dell'amata Euridice, emerge la capacità umana, di cui la poesia si nutre, di entrare in contatto con le parti profonde e frammentate di sé, ma anche con il dolore, la tragedia, la perdita. La chiave di lettura che, con Pavese, De Angelis ci ha offerto di questo mito, ci mostra – insieme a molte voci ascoltate – la possibilità, testimoniata dalla poesia, non solo di esprimere l'esperienza del dolore e del trauma, ma anche di “trasformarla, innestarla nella metamorfosi, intrecciarla alle nuove esperienze”⁵⁶⁸.

Un'apertura che l'esperienza poetica ci offre e ci parla di un'altra capacità, che possiamo evocare con una figura dell'immaginario poetico da accostare a Orfeo: quella di Saffo, vita reale, ma che contiene l'energia del mito.

L'abbiamo nominata nella conversazione con Marina Corona, ma non è difficile sentirla risuonare in diverse momenti del lavoro. È posizione di un Io che invece che al mondo del profondo e dell'oscurità, si rivolge al mondo della luce, sentendo che “la creatura è tenuta in piedi come per miracolo e lei si china di fronte a questo miracolo dell'esser vivo”⁵⁶⁹. In lei compare la capacità di “prendere in considerazione quello che è caduco, transeunte, fragile, bisognoso d'interpretazione, che chiede all'uomo di farsi portavoce di una dimensione problematica ed effimera”. Posizione che porta a sentire l'esistenza delle altre esistenze: bambini, animali, paesaggi, piante, anziani, malati... Che invita a “dare attenzione ai fenomeni che stanno ai lati: la marginalità, ma anche ciò che non è ancora, esattamente, definito”⁵⁷⁰. Lo troviamo nelle parole ma anche in certi atti. Per esempio, voler portare la poesia in carcere, come fanno Maddalena Capaldi e Milo De Angelis. Riecheggia in chi, dopo aver sperimentato la crudeltà di un dittatura, si sorprende di poter “guardare insieme con uno stupore simile, o qualche volta addirittura uguale, insieme ad altre persone nella stessa direzione. Che si potesse, come dire, ammirare insieme la stessa bellezza e la stessa miseria della vita umana e dell'umanità”⁵⁷¹.

Una capacità umana, che la poesia ci rivela, che forse spiega le ragioni dell'interesse di molti verso una cosa così fragile e delicata come la poesia; esperienza *errante*: “custode della memoria di una patria perduta che, mentre rinnova e universalizza il dramma della diaspora e della divisione fra uomo e uomo, rende possibili nuovi patti di rispetto e di fedeltà, capaci di abitare la distanza”⁵⁷².

C'è tanto altro ancora, per quanto riguarda le capacità umane che la poesia permette di sentire e coltivare, che spero sia apparso nella lettura d'insieme del lavoro.

Ciò compreso, possiamo interrogarci sui modi per educare alla poesia, intrecciando quindi il piano fenomenologico esistenziale con il piano intenzionale e istituzionale dell'educazione degli adulti, ma anche con il richiamo autoeducativo.

Abbiamo visto le criticità presenti nella formazione scolastica, emerse in maniera evidente nelle autobiografie del capitolo 7 (*Supra*, Autobiografie poetiche). Il rapporto della scuola con la poesia meriterebbe di essere approfondito e indagato con maggior respiro. Ciononostante ne possiamo derivare che buona parte dell'educazione alla poesia si giochi al di fuori degli ambiti scolastici. Se non tutto, molto è lasciato al singolo soggetto, alla sua indole, ai suoi interessi, alle casualità. Chi è attirato dalla poesia, trova le sue vie. Gli incontri fortuiti con buoni maestri (lo abbiamo visto chiaramente nell'intervista a Fabio Pusterla, ma è emerso in tanti altri racconti) possono rivelarsi fatali. Certi passaggi dell'adolescenza, come accadimenti esistenziali quali il lutto, la perdita e il dolore, possono cercare nella parola poetica sostegno, accompagnamento, accoglienza.

⁵⁶⁸ *Supra*, Intervista a Milo de Angelis, Cap. 12.

⁵⁶⁹ *Supra*, Intervista a Marina Corona, Cap. 12

⁵⁷⁰ *Supra*, Intervista a Fabio Pusterla, Cap. 12

⁵⁷¹ *Supra*, Intervista a Mihai Butcovan, Cap. 12

⁵⁷² Fabbri M., Il fanciullino e l'abisso. Il dire poetico fra impegno etico e autenticità esistenziale, *Rivista di letteratura italiana*, A, 2012, 2012, XXX, 2-3, p. 54

Nel lavoro abbiamo mostrato diverse pratiche che possono avvicinare alla poesia. Non era l'intento del lavoro analizzarle o compararle. Abbiamo proposto delle vie, delle possibilità che sono in ogni caso contestuali, legate agli attori che le hanno create, ai luoghi che le accolgono. Rappresentano però strade praticabili, fonti di ispirazione, idee progettuali. Il grande festival nazionale francese *Le Printemps de poètes*, che ogni anno si ripete con successo e si amplia, ci mostra un paese intero mobilitarsi intorno alla poesia e ai poeti, dai grandi istituti di cultura alle scuole di ogni grado, dalla biblioteca metropolitana alla piccola associazione di sostegno sociale, ogni attore sociale con i propri modi, con le proprie sensibilità. Anche in Italia il momento del festival rappresenta un'occasione. Claudia Tatolo ci ha parlato di *Pordenone Legge*, la manifestazione di *Pavia in poesia*, cui abbiamo solo accennato ne è un altro esempio. Il direttore della *Casa della Cultura* di Milano, Ferruccio Capelli, ci ha però messo in guardia dai rischi di spettacolarizzazione a cui la cultura si espone in questi eventi. Una questione che non abbiamo approfondito, ma da non sottovalutare, da non perdere di vista. In ogni caso, ci è sembrato che esista una ricerca in corso sui modi di fruizione della poesia, modi che vanno oltre il lettore solitario con il libro in mano, anche se questo non può venire meno, modi che beneficiano dell'interazione con il mondo digitale, ma che vanno più in là, sono esperienze di incontro collettivo con il poeta, momenti comunitari di ascolto e lettura del verso poetico.

Grazie al progetto Ethap, con esempi in Francia e Olanda, abbiamo visto come la poesia si possa declinare nelle pratiche del lavoro socioeducativo e socioculturale; contesti a cui questo studio guarda con particolare attenzione. Ogni esperienza è *un unicum*, ideata da educatori, animatori, a volte anche poeti, guidata dalle loro passioni, dalle loro intuizioni, dalle loro esperienze, costruita a loro misura e a misura delle persone cui si rivolgono.

Abbiamo inoltre visto come queste esperienze oggi, anche in Italia, siano accompagnate da autorevoli voci pedagogiche e trovino sostegno grazie a studi su temi educativi che riguardano il mondo delle emozioni, degli affetti, della cura di sé dell'autobiografia, della creatività, della narrazione, della sensibilità.

Ispirato da queste pedagogie e dalle pratiche e dalle riflessioni del progetto Ethap, ho proposto un breve percorso formativo che ha cercato di mettere a disposizione di futuri professionisti dell'educazione sociale qualche strumento culturale, teorico e metodologico per l'ideazione di esperienze di scrittura e lettura, orientate dalla poesia, da costruire, anche in questo caso, a loro misura e a misura delle persone che incontreranno. Una formazione per così dire alla "ragione sensibile", che usa la forza delicata della poesia per educare alle emozioni, alle incertezze, all'ascolto empatico. L'esperienza è stata valutata positivamente dagli studenti, ma più che la logica contabile del positivo e del negativo, conta l'occasione di riflessione esperienziale ed esistenziale articolata messa in campo.

Rileggiamo due passaggi dalle reminiscenze dei partecipanti:

Mi sono sentita accolta, rispettata: come se il professore e i miei compagni fossero riusciti a far rifiorire il mondo della poesia dentro me in punta di piedi, in silenzio, a piccole dosi [...] Uno degli insegnamenti importanti che mi ha trasmesso quest'esperienza è proprio il rispetto dell'altro, dei suoi tempi, dei suoi silenzi. [...]

Ricorderò quanto mi sono sentita capita dalle frasi semplici ma mai banali, scritte dai miei compagni: gli stessi che non ho mai sentito vicino come durante le ore di questo seminario. [...] In questo seminario mi è stato dato il permesso di rimanere fedele alle mie sensazioni, alle mie emozioni⁵⁷³

Parlano di rispetto, di ascolto, di "fedeltà alle proprie sensazioni", di sentimento di comprensione umana, di vicinanza. Ci introducono al paradosso della poesia, un paradosso che giustifica l'attenzione che le può rivolgere chi educa negli ambiti del lavoro sociale, chi "rivolge la propria opera, di prevalenza, a individui o gruppi di persone a rischio di esclusione o di

⁵⁷³ *Supra*, Formare con poesia, cap. 9.

marginalizzazione dal tessuto sociale”⁵⁷⁴. Il più solitario e soggettivo dei generi letterari contiene la possibilità di “generare comunità”, per dirla con Natoli⁵⁷⁵, che, rileggendo Spinoza, ci ricorda l’importanza per la società e la democrazia di far fiorire la capacità degli uomini di “stringere relazioni d’amicizia e legarsi tra di loro con quei legami con i quali possano meglio formare tutti insieme un’unità e in generale fare ciò che serve per consolidare amicizie”⁵⁷⁶.

La frequentazione della parola dei poeti può generare comunità sensibili, caratterizzate dal rispetto della singolarità, dalla consapevolezza della fragilità, dalla capacità di vivere l’incertezza. Ce lo hanno suggerito le pratiche del progetto europeo, l’esperienza di formazione alla Supsi, ma anche, in particolar modo, il piccolo gruppo di lettura di poesia di cui evoco un momento del primo incontro: “Nell’accommiatarmi, mi rendo conto delle premure che esercitano gli uni verso gli altri. Si preoccupano dei rientri, dello stato di salute dei famigliari di alcuni fra loro. Emanano un tangibile sentimento di affetto reciproco”⁵⁷⁷. Si sono avvicinati alla poesia perché persone sensibili? O la loro sensibilità è effetto della frequentazione poetica? Poco importa.

I poeti avranno forse perso il loro mandato sociale (ma tale tesi meriterebbe di essere interrogata sulle retoriche asfissianti legate a quel mandato) ma la poesia continua portare con sé – anche se su una zattera alla deriva – la voce umana. Una voce incarnata, singolare, spesso sofferente, spesso smarrita, ma che contiene la verità che “Il due precede l’uno”, non è quindi mai – quando ha la forma della poesia – fino in fondo solitaria, perché la poesia è un luogo d’incontro: “La verità appartiene all’incontro. Siamo ciò di cui un altro detiene il segreto. Non esistiamo al di fuori dell’incontro. Non esistiamo isolati. Nemmeno in uno specchio siamo a tu per tu con noi stessi. In uno specchio non ci si vede, ma ci si vede visti. Anche lì si annida lo sguardo dell’altro”⁵⁷⁸.

Una strana solitudine dunque quella dell’esperienza poetica, che una grande figura della poesia italiana, quale Giorgio Caproni, ci racconta essere “atto sociale”.

Che cosa significa, nella sua vita, fare il poeta?

Nient’altro che cercare me stesso, e in me quelle verità di tutti degne di essere risvegliate negli altri.

Conoscer se stessi non è facile, ma è il primo passo necessario per conoscere il prossimo e il mondo che ci sta intorno. Per questo la poesia non è mai un atto di narcisismo (e scusate i paroloni difficili che vi farete spiegare dal vostro bravo professore), ma sempre un atto profondamente sociale.⁵⁷⁹

Un ossimoro la poesia, solitudine profondamente sociale, che andrebbe pedagogicamente ulteriormente esplorata e approfondita, ma che, da quanto emerso in questo lavoro penso meriti di essere praticata e frequentata, senza ambire all’alloro del poeta, ma per aprire buone vie all’esistenza.

Ma forse anche dopo questa discesa in voi stesso e nella vostra solitudine dovrete rinunciare a divenire poeta (basta, come ho detto, sentire che si potrebbe vivere senza scrivere, per non averne più diritto). Ma anche allora questa immersione, di cui vi prego, non sarà stata invano. La vostra vita di lì innanzi troverà senza dubbio vie proprie, e che vogliono essere buone, ricche e vaste, questo io ve lo auguro più che non possa dire.⁵⁸⁰

⁵⁷⁴ Mustacchi C., “La funzione di educazione, fra tradizione umanistica e lacerazioni sociali”, in, Crisafulli F., a cura di, *L’E.P. - Educatore professionale: Competenze, formazione, strumenti e metodologia*, Milano: Maggioli, 2016, p.

⁵⁷⁵ Natoli S., “Generare comunità”, in, Id., *Il buon uso del mondo*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 248 e sgg.

⁵⁷⁶ Spinoza, *Etica*, cit. in, Natoli S., *Il buon uso del mondo*, Op. cit., p. 250.

⁵⁷⁷ *Supra*, Leggere insieme, Cap. 11.

⁵⁷⁸ *Supra*, Intervista a Milo de Angelis, cap. 12.

⁵⁷⁹ Caproni G., *Interviste e auto commenti: 1948-1990*, Firenze University Press, Firenze, 2014, p. 83.

⁵⁸⁰ Rilke M. R., *Lettere a un giovane poeta*, (17 febbraio 1903), (1929), Milano, Adelphi, 2014.

Fonti e riferimenti bibliografici

- Adorno T. W., *Filosofia della musica moderna*, (1949), Torino, Einaudi, 2002.
- Agostino Aurelio, *Le confessioni*, Genova, Marietti, 1997.
- Alheit P., et al. (Eds.), *The Biographical Approach in European Adult Education*, Wien, Verband Wiener Volksbildung, 1995.
- Arendt H., “Isak Dinesen (1885-1962)”, *Aut Aut*, nn 239-240, 1990.
- Arendt H., *Fra passato e futuro*, (1961), Milano, Garzanti, 1993.
- Arendt H., *Vita activa: la condizione umana*, (1958), Milano, Bompiani, 1991.
- Aristotele, *Poetica*, Bari, Laterza, 1998.
- Aristotele, *Retorica*, Bari, Laterza, 1998.
- Atkinson R., *L'intervista narrativa. Raccontare la storia di sé nella ricerca formativa, organizzativa e sociale*, (1998), Milano, Raffaello Cortina, 2002.
- Atkinson S., Rubinelli S., “Narrative in cancer research and policy: voice, knowledge and context”, *Critical Reviews in Oncology/Hematology*, 84S1, 31 December, pp. S11-S16, 2012.
- Augé M., *Nonluoghi: Introduzione a una antropologia della surmodernità*, (1992), Milano, Elèuthera, 2009.
- Bachelard G., *La poetica della rêverie*, (1960), Bari Dedalo, 1972.
- Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975.
- Barbieri D., *Il linguaggio della poesia*, Milano, Bompiani, 2011.
- Barthes R., *Il grado zero della scrittura*, (1953), Torino, Einaudi, 2003.
- Bateson G., *Verso un'ecologia della mente*, (1972), Milano Adelphi, 1998.
- Bauman Z., *Modernità liquida*, (2000), Roma, Laterza, 2011.
- Beck U., Giddens A., Lash S., *Modernizzazione riflessiva: politica, tradizione ed estetica nell'ordine sociale della modernità*, (1994), Trieste, Asterios, 1999.
- Beck U., *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- Benjamin W., *Angelus Novus*, (1955), Torino, Einaudi, 1995.
- Bernasconi M., *Coltiva le tue passioni: Dalla narrazione autobiografica ai progetti formativi per riscoprire il piacere di imparare e educare*, Milano, Franco Angeli, 2008.
- Bernegger G., Malacrida R., “La médecine comme science culturelle – les sciences culturelles de la médecine: les Medical Humanities”, *Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Bulletin*, n. 3, 2004.
- Bernegger G., *Storie possibili: Racconti che fanno male, racconti che fanno bene*, (Rapporto Borsa di ricerca del Cantone Ticino), 2011-2013.
- Bertin G. M., Contini M. G., *Costruire l'esistenza: il riscatto della ragione educativa*. Roma, Armando, 1983.
- Bertin G. M., *Introduzione al problematicismo pedagogico*, Milano, Marzorati, 1951.
- Bertin G. M., *Ragione proteiforme e demonismo educativo*, Scandicci, La Nuova Italia, 1987.
- Bertolini P., *L'esistere pedagogico: ragioni e limiti di una pedagogia come scienza fenomenologicamente fondata*, Scandicci, La Nuova Italia, 1988.
- Bertolini P., *Pedagogia fenomenologica: genesi, sviluppo, orizzonti*, Scandicci, La nuova Italia, 2001.
- Bion W.R., *Attenzione e interpretazione*, (1970), Roma, Armando, 1987.

- Blanchot M., *Lo spazio letterario*, (1955), Torino, Einaudi, 1975.
- Borgna E., *Parlarsi: la comunicazione perduta*, Torino, Einaudi, 2015.
- Bourdieu P., *Il senso pratico*, (1980), Roma, Armando, 2005
- Bourdieu P., *La miseria del mondo*, (1993), Milano, Mimesis, 2015.
- Bourdieu P., *Ragioni pratiche*, (1994), Bologna, Il Mulino, 2009.
- Bruner J., *La fabbrica delle storie: diritto, letteratura, vita*, Roma, Laterza, 2002.
- Bruner J., *La ricerca del significato: per una psicologia culturale*, (1990), Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- Butcovan M. M., *Allunaggio di un immigrato innamorato*, Lecce, Nardo Controluce, 2015.
- Butcovan M. M., *Borgo farfalla*, San Giovanni in Persiceto, Eks, 2006.
- Butcovan M. M., *Dal comunismo al consumismo (raccolta inedita di poesie 1986-1999)*, Milano, Biblioteca Dergano-Bovisa, 2007.
- Cambi F., *L' autobiografia come metodo formativo*, Roma- Bari, Laterza, 2002.
- Cambi F., *La cura di sé come processo formativo*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Cambi F., *La forza delle emozioni per la cura di sé*, Pisa, Pacini, 2015.
- Candiani C., *La bambina pugile, ovvero La precisione dell'amore*, Torino, Einaudi, 2014.
- Capalbi M., *Arivojo Tutto*, Milano, La Vita Felice, 2011.
- Capalbi M., *Fluttuazioni*, Firenze, Lieto Colle, 2007.
- Capalbi M., *Sapevo*, Osnago, Pulcino Elefante, 2008.
- Capelli F., *La formazione (è) umanistica*, Milano, Unicopli, 2015.
- Caproni G., *Interviste e auto commenti: 1948-1990*, Firenze, University Press, 2014.
- Cardano M., *La ricerca qualitativa*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Carpi A. M., Capalbi M., Barbieri, P., *Quell'azzurro che non comprendo*, Milano, La Vita Felice, 2013.
- Carpi A. M., Capalbi M., Barbieri, P., *Una lastra di infinito*, Bergamo, Morettit & Vitali, 2016.
- Cartesio, *Discorso sul metodo*, (1637), Roma-Bari, Laterza, 2002.
- Castiglioni M., (a cura di), *L'educazione degli adulti tra crisi e ricerca di senso*, Milano, Unicopli, 2011.
- Castiglioni M., *Fenomenologia e scrittura di sé*, Milano, Guerini scientifica, 2008.
- Castiglioni M., *La parola che cura*, Milano, Cortina, 2016.
- Castiglioni M., *Per una formazione umanistica*, Milano, Franco Angeli, 2014.
- Centro Nazionale Malattie Rare Istituto Superiore Sanità, *Linee di indirizzo per l'utilizzo della medicina narrativa in ambito clinico-assistenziale, per le malattie rare e cronico-degenerative*, Milano, Il Sole 24 Ore, 2015.
- Chamberlayne P., Bornat J., & Wengraf, T., (Eds) *The Turn to Biographical Methods in Social Sciences*, London: Routledge, (sd); Ferrarotti F., *Storia e storie di vita*, Roma, Laterza, 1981.
- Charles F., Gril P., Maurage C., (a cura di), *Le pied à l'encrier: texyes*, Toulouse, Clap Midi-Pyrenées, 2013.
- Charon R., "Narrative Medicine: A Model for Empathy, Reflection, Profession, and Trust", *JAMA*. 286(15): 1897-1902, 2001.
- Clifford J., *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel secolo ventesimo*, (1988), Torino, Bollati Boringhieri, 2010.
- Commissione delle comunità europee, *Memorandum sull'istruzione e la formazione permanente*, Bruxelles, 2001.
- Contini M. G., *Pedagogia delle emozioni*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994.
- Corbetta P., *La ricerca sociale: metodologia e tecniche*, Bologna, Il Mulino, 2015.
- Corona M., *I raccoglitori di luce*, Milano, Jaca Book, 2006.

- Corona M., *L'ora chiara*, Milano, Milano, Jaca Book, 1998.
- Corona M., *La casa della parola*, Porretta Terme, Battello ebbro", 1993.
- Corona M., *La storia di Mario*, Roma, Robin, 2013.
- Corti M., *Ombre dal Fondo*, Torino, Einaudi, 1997.
- Corti M., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.
- Crisafulli F., a cura di, *L'E.P. - Educatore professionale: Competenze, formazione, strumenti e metodologia*, Milano, Maggioli, 2016.
- Dallari M., *La dimensione estetica della paideia*, Erikson, Trento, 2005.
- Dante, *La Divina Commedia*, Firenze, Le Monnier, 2002.
- De Angelis M., *Incontri e agguati*, Milano, Mondadori, 2015.
- De Angelis M., *La parola data: Interviste 2008–2016*, Milano, Mimesis, 2017.
- De Angelis M., *Somiglianze* Milano Guanda, 1976.
- De Monticelli R., *La conoscenza personale: introduzione alla fenomenologia*, Milano, Guerini studio, 1998.
- Demazière D., Dubar C., *Dentro le storie: analizzare le interviste biografiche (1997)*, Milano, Cortina, 2000.
- Demetrio D., *Autoanalisi per non pazienti: Inquietudine e scrittura di sé*, Milano, Cortina, 2003.
- Demetrio D., Alberici A., *Istituzioni di educazione degli adulti*, Milano Guerini scientifica, 2002.
- Demetrio D., Alberici, A., *Istituzioni di educazione degli adulti*, Milano, Guerini scientifica, 2002, p.161.
- Demetrio D., *L'educazione interiore: introduzione alla pedagogia introspettiva*, Milano, La Nuova Italia, 2001.
- Demetrio D., *L'educazione interiore: introduzione alla pedagogia introspettiva*, Milano, La Nuova Italia, 2001.
- Demetrio D., *La scrittura clinica: consulenza autobiografica e fragilità esistenziali*, Milano, Cortina, 2008..
- Demetrio D., *Manuale di educazione degli adulti*, Roma Bari, Laterza, 1997.
- Demetrio D., *Micropedagogia: La ricerca qualitativa in educazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.
- Demetrio D., *Raccontarsi: L'autobiografia come cura di sé*, Milano, Cortina, 1996.
- Derrida J., *La scrittura e la differenza*, (1967) Torino, Einaudi, 1982.
- Eco U., *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- Eco U., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.
- Erikson, E., *Coinvolgimenti vitali nella terza età*, (1986), Roma, Armando, 1997.
- Fabbi M., Il fanciullino e l'abisso. Il dire poetico fra impegno etico ed autenticità esistenziale, *Rivista di letteratura italiana*, A, 2012, 2012, XXX, 2-3.
- Fabbi M., Tra emozioni e conoscenza. Dal dissidio all'integrazione negli orizzonti dell'empatia, «FORMAZIONE & INSEGNAMENTO», 2013, 3, pp. 25 - 37
- Fontana A., Varchetta G., *La valutazione riconoscente*, Milano: Guerini Associati, 2005.
- Fortini F., *Una volta per sempre*, Torino, Einaudi, 1978.
- Forum del libro, *Rapporto sulla promozione della lettura in Italia*, Presidenza del Consiglio dei Ministri della Repubblica Italiana, 2013.
- Franzini E., *Fenomenologia*, Milano, Franco Angeli.
- Franzini E., *Filosofia dei sentimenti*, Milano, Mondadori, 1997.
- Fusini N., a cura di, *Keats: Lettere sulla poesia*, Milano, Mondadori, 2005.
- Gadamer H., *Verità e metodo*, (1960), Bompiani, Milano, 1988.
- Geertz C., *Interpretazione di culture*, (1973), Bologna, Il Mulino, 1988.
- Gelpi E., *Educazione degli adulti: inclusione ed esclusione*, Milano, Guerini, 2000.

- Giddens A., *Le conseguenze della modernità: Fiducia e rischio, sicurezza e pericolo*, (1990), Bologna, Il Mulino, 1994.
- Giddens A., *Modernity and self-identity*, Cambridge, Polity Press, 1991.
- Giddens A., *Runaway world*, London, Profile Books, 1999.
- Giovannuzzi S., *Amelia Rosselli, Biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016.
- Greimas A.J., *Del Senso*, (1970), Bompiani, Milano, 1974.
- Grossman D., “L’arte di scrivere nelle tenebre della guerra”, (2007), in, *Con gli occhi del nemico: raccontare la pace in un paese in guerra*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 48-9.
- Grossman D., *L’abbraccio*, Milano Mondari, 2010.
- Guglielminetti M., *Memoria e scrittura: l’autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977.
- Hegel G. W. F., *Lezioni di estetica*, (Corso del 1893 nella trascrizione di H. G. Hoto), Bari, Laterza, 2000.
- Hollway W., Jefferson T., *Doing qualitative research differently. A free association, narrative and the interview method*, London, Sage, 2000.
- Husserl H., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, (1936), Milano, Il saggiatore, 1983.
- Husserl, in, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, (1905), Milano, Franco Angeli, 1998.
- Iori V. *Quaderno della vita emotiva: strumenti per il lavoro di cura*, Milano, Franco Angeli, 2009.
- Iori V., a cura di, *Animare l’educazione : gioco pittura musica danza teatro cinema parole*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- Iori V., *Filosofia dell’educazione: per una ricerca di senso nell’agire educativo*, Milano, Guerini studio, 2000.
- Iori V., *Il sapere dei sentimenti: fenomenologia e senso dell’esperienza*, Milano, Franco Angeli, 2009.
- Iori V., *Nei sentieri dell’esistere: spazio, tempo, corpo nei processi formativi*, Trento, Erickson, 2006.
- Iori V., *Quando i sentimenti interrogano l’esistenza: orientamenti fenomenologici nel lavoro educativo e di cura*. Milano Guerini, 2006.
- Istat, *Dati su Fruizione dei mass media*, 2016, Consultabili all’Url: <http://www.istat.it/it/>.
- Jakobson R., *Saggi di linguistica generale*, (1963), Milano, Feltrinelli, 2002.
- Kant I., *Critica del giudizio*, (1790), Bari, Laterza, 1997.
- Keret E., *All’improvviso bussano alla porta*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- Klein M., *La psicoanalisi dei bambini*, (1975), Firenze, Giunti, 2014.
- Klein M., *Scritti : 1921-1958*, (1948, 1952) Torino, Bollati Boringhieri, 1990,.
- Kleinman A., *The illness narratives: suffering, healing, and the human condition*, Basic Books, New York, 1988.
- Landsheere G., *La ricerca sperimentale nell’educazione*, (1975), Teramo, Giunti & Lisciani, 1985.
- Lecomte M., *Poesia della migrazione in italiano*, Firenze, Le Lettere, 2006.
- Lejeune P., *Il patto autobiografico*, (1975), Bologna, Il mulino, 1986.
- Leopardi, *Idilli*, (Tutte le opere), Firenze, Sansoni, 1993.
- Leopardi, *Zibaldone*, (Tutte le opere), Firenze, Sansoni, 1993.
- Loi F., “Ci presenteremo alla morte con le nostre parole e i nostri sogni”, in, *Lieto Colle*, 2014, Consultabile all’URL: <http://www.lietocolle.com/2014/07/21612/>
- Loi F., *Album di famiglia*, Faloppio, Lietocollelibri, 2003.
- Loi F., *Diario minimo dei giorni*, Matelica, Hacca, 2015.
- Lorenzoni F., *Una verità, non sicura, però*, Cenci, Casa Laboratorio - Serigrafia Else, 2013.

- Lotman J. M., *La semiosfera: L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, (1984), Venezia, Marsilio, 1985.
- Lotman J. M., *La struttura del testo poetico*, (1970), Milano, Mursia, 1972.
- Luzi M., 2010, "Poesia e musica", in, Minoia V., *I teatri delle diversità, Quaderni del consiglio regionale delle Marche*, Anno XV, n. 97, giugno, 2010.
- Liotard J., *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, (1979), Milano, Feltrinelli, 1981.
- Macioti M., (a cura di), *Biografia, storia e società: L'uso delle storie di vita nelle scienze sociali*, Napoli, Liguori, 1985.
- Madri de Plaza de Mayo, *Il Cuore nella scrittura: Poesie e racconti del Laboratorio delle Madri di Plaza de Mayo*, Milano, Sima, 2003.
- Mantegazza R., *Educazione e poesia: pedagogie in forma di verso*, Troina, Città aperta, 2009.
- Mantovani S., Kanizsa S., *La ricerca sul campo in educazione: i metodi qualitativi*, Milano, Mondadori, 1998.
- Maram al-Masri, *La robe froissée*, Éditions Bruno Doucey, 2012.
- Marconi C., a cura di, *La classe 5. A della Scuola Primaria Vallone 3. circolo Pavia presenta Lo Stato cantato: la Costituzione in rima* (S.e), Pavia, 2010.
- Martini C. M., *La preghiera di chi non crede*, Milano, Mondadori, 1994.
- Mascheroni L., L'appello dei poeti ai politici: salvate la nostra «fortezza», *Il Giornale del 16 ottobre 2006*, consultabile all'Url: <http://www.lacasadellapoesia.com/ShowObj1.asp?ID=5>
- Massa R., *La clinica della formazione: un'esperienza di ricerca*, Milano, Franco Angeli, 1992.
- Massa R., *La clinica della formazione: un'esperienza di ricerca*, Milano, Franco Angeli, 1992.
- Mazzoni G., *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Micheli M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Misch G., *Geschichte der Autobiographie*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1976.
- Morin E., *La conoscenza della conoscenza*, (1986), Milano Feltrinelli, 1993.
- Mortari L., *Aver cura della vita della mente*, Roma, Carocci, 2013.
- Mortari L., *Aver cura di sé*, Milano, Mondadori, 2009.
- Mortari L., *La pratica dell'aver cura*, Milano, Mondadori, 2006.
- Mustacchi C., "Estetiche del discorrere pedagogico: Sulle didattiche narrative e autobiografiche nelle professioni dell'educazione", *Adultià*, n. 19, 2004.
- Mustacchi C., "Un progetto di ricerca internazionale: Poesia e educazione degli adulti", in, *Apertamente: L'attualità nelle scienze sociali*, n. 21, Novembre, 2016.
- Mustacchi C., *Nel corpo e nello sguardo: L'emozione estetica nei luoghi della cura e della formazione*, Milano, Unicopli, Milano, 2000.
- Mustacchi C., *Ogni uomo è un artista*, Roma, Meltemi, 1999.
- Natoli S, *Parole della filosofia o dell'arte di meditare*, Feltrinelli, Milano, 2004.
- Natoli S., *Il buon uso del mondo*, Milano, Mondadori, 2010.
- Nielsen, *Rapporto 2014 sul mercato dei libri in Italia*.
- Nussbaum M., *Coltivare l'umanità: i classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea*, (1997), Roma, Carocci, 2013.
- Nussbaum M., *Coltivare l'umanità: i classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea*, (1997), Roma, Carocci, 2013.
- Nussbaum M., *Giustizia poetica: immaginazione letteraria e vita civile*, (1995), Milano, Mimesis, 2012.
- Nussbaum M., *Giustizia sociale e dignità umana: da individui a persone*, Bologna, Il Mulino, 2008.

- Nussbaum M., *Non per profitto: perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, (2010), Bologna, Il Mulino, 2013.
- Ong W., *La presenza della parola*, (1967, 1970), Bologna, Il Mulino, 1970.
- Ong W., *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, (1982), Bologna, Il Mulino, 2004.
- Pagliarani L., Morelli U., Weber C., *Violenza e bellezza: il conflitto negli individui e nella società*. Milano Guerini e Associati, 2012.
- Papi F., *L'infinita speranza di un ritorno: sentieri di Antonia Pozzi*, Milano Mimesis, 2013.
- Papi F., *Vita e filosofia: la scuola di Milano*, Milano, Guerini, 1990.
- Peirce C. S., "Grammatica Speculativa", (1903) § 2.270, in, *Opere*, Milano, Bompiani, 2003.
- Perfetti I., a cura di, *Ivan: poesia viva*, (Catalogo mostra Spazio Oberdan Milano, 13 febbraio-15 marzo 2009), Milano, Skira, 2009.
- Piana G., *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati, 1991.
- Pineau G., "Pour une recherche-formation en éducation permanente en réseaux", *Éducation Permanente: Revue internationale de référence en formation des adultes*, n°80, pp. 147-158, 1985.
- Pineau G., *Produire sa vie: autoformation et autobiographie*, Éditions Saint-Martin, Montréal Edilig, Paris, 1983; Pineau G., "Histoire de vie et formation de soi au cours de l'existence", *Sociétés* 4 (n°118), 2012, p. 39-47.
- Pizzorusso A., *Ai margini dell'autobiografia: studi francesi*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Platone, *Repubblica*, (Tutti gli scritti), Milano, Bompiani, 2000.
- Prete A., *Meditazioni sul poetico*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2013.
- Progetto Ethap, *INVENTARIO per realizzare un atelier poetico quasi perfetto: Suggerimenti per aspiranti e ispirati animatori*, (Documento pedagogico), 2015, Consultabile all'Url: <http://poeticalink.eu/>.
- Pusterla F., *Argéman*, Milano, Marcos y Marcos, 2014.
- Pusterla F., *Le terre emerse*, Torino, Einaudi, 2009.
- Quaglino G. p., *La scuola della vita: manifesto della terza formazione*, Milano, Cortina, 2011.
- Quaglino G., *Fare formazione: i fondamenti della formazione e i nuovi traguardi*, Milano, Cortina, 2005.
- Ricœur P., "La vita, un racconto in cerca di una narratore", (conferenza tenuta a Napoli nel 1984), in, Id, *Filosofia e linguaggio*, Guerini, Milano 1994.
- Ricœur P., "Phénoménologie existentielle", in, *l'Encyclopédie Française*, Tome XIX, 9.10.8 -12, Paris, Larousse, 1957.
- Ricœur P., *Dell'interpretazione: Saggio su Freud*, (1965), Il Saggiatore, Milano, 1967.
- Ricœur P., *Filosofia della volontà 1: Il volontario e l'involontario*, (1950), Marietti, Genova 1990.
- Ricœur P., *Finitudine e colpa*, (1960) Bologna, Il Mulino, 1979.
- Ricœur P., *Finitudine e colpa*, (1960), Bologna, Il Mulino, 1970.
- Ricœur P., L'antinomie de la réalité humaine et le probleme de l'Antropologie philosophique, in, *Pensiero*, 5, 1960, n. 3.
- Ricœur P., *La metafora viva: dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, (1975), Milano: Jaca Book, 1997.
- Ricœur P., *Sé come un altro*, (1990), Milano Jaca book, 1993.
- Ricœur P., *Tempo e racconto: Voll. 1*, (1983), 2, (1984), 3, (1985), Milano, Jaca Book, 2007.
- Ricœur, P., *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano 1977.
- Rilke M. R., *Lettere a un giovane poeta*, (17 febbraio 1903), (1929), Milano, Adelphi, 2014.
- Rodari, G., *Grammatica della fantasia: introduzione all'arte di inventare storie*, Torino, Einaudi, 1973.
- Rosselli A., *Le poesie*, Milano, Garzanti, 2012.

- Rossi S., *Dormiveglia*, Lecce, Manni, 2007.
- Rossi S., *Quasi il silenzio*, Pescara, Tracce, 1991.
- Saraceno C., *Età e corso della vita*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Sartre J. P., *Che cos'è la letteratura?*, (1948), Milano, Mondadori, 1990.
- Saussure F., *Corso di linguistica generale*, (1922), Bari, Laterza, 1971.
- Schafer R. "Narration in the Psychoanalytic Dialogue", in, Mitchell W.J.T., (Eds) *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- Schins M.T. *Und wenn ich falle? Vom Mut, traurig zu sein*, München, dtv, 2001.
- Schulz B., *Le botteghe color cannella*, (2001), Torino, Einaudi, 2008.
- Snunit, M., *La rondine dell'anima*, Milano, Rizzoli, 1998.
- Spence D., *Verità narrativa e verità storica: significato e interpretazione in psicoanalisi*, (1984), Firenze, Martinelli, 1987.
- Starace I., *Il grande libro degli haiku*, Roma, Castelveccchi, 2005.
- Storoni Piazza A. M., *Ascoltando Omero: la concezione di linguaggio dall'epica ai tragici*, Roma, Carocci, 1999.
- Supsi, (2015), *Geografie conosciute e nuove rotte da esplorare. Rapporto annuale 2015*, Manno, Supsi, Consultabile all'Url:
www.supsi.ch/home/dms/supsi/docs/supsi/pubblicazioni/RapportoAnnuale_15.pdf
- Tarozzi, M., *Pedagogia Generale*, Guerini, Milano, 2001.
- Taylor C., *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, (1989), Milano, Feltrinelli, 1993.
- Thomas W., Znaniecki, F., *Il contadino polacco in Europa e in America*, (1918), Milano, Edizioni di Comunità, 1968.
- Tylor E. B., *Alle origini della cultura*, (1871), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985.
- Unali L., *Descrizione di sé: studio sulla scrittura autobiografica del '700*, Roma, Lucarini, 1979.
- Vaglio L., "Un popolo di poeti, ma chi li legge oggi?", in, *Gli stati generali*, 29 maggio 2015.
- Varchetta G., *Trame di bellezza: individuo, organizzazione, progettualità*, Milano, Guerini e associati, 2011.
- Vello P. M., *Utopia di una margherita*, Forlì, L'Arcolaio, 2010.
- Vello P., *Itinerari atletici: poesie del corpo e del distacco*, San Cesario di Lecce, Manni, 2010.
- Vello P., *La casa sonora: poesie*, Forlì, L'arcolaio, 2011.
- Viscardi E., *Gocce di Cristallo*, (Club Andromeda Perseo del Centro diurno OSC di Bellinzona), Bellinzona, Tipografia Novaprint, 2006.
- Weber M., *Il metodo delle scienze storico sociali*, Milano, Einaudi, 1958.
- West L. et al., *Using Biographical and Life-history Approaches in the Study of Adult and Lifelong Learning: perspectives from across Europe*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2007.¹Alheit et al., *The Biographical Approach in European Adult Education*, Wein. Verband Wiener Volksbild, 1995.
- Woods A., "The limits of narrative: provocations for the medical humanities", *Medical Humanities*, 37(2), 2011 pp. 73-8.
- Zambrano M., *Chiari del bosco*, (1977), Milano, SE, 2016.
- Zambrano M., *Filosofia e poesia*, (1939), Bologna, Pendragon, 2010.
- Zambrano M., *Luoghi della poesia*, (2007, postumo), Milano, Bompiani Il pensiero occidentale, 2011.
- Zambrano M., *Verso un sapere dell'anima*, (1950), Milano, Cortina, 1996.