

Marco Giovenale

1.

Il primo verso del primo testo del poema dedicato all'indovino cieco inizia con «Vedi», non per paradosso. L'indovino cieco sa, *vede* e di fatto conosce e intende più e meglio che attraverso una percezione puramente 'retinica'. La sua è la conoscenza non del visibile ma della verità, tout court. È la conoscenza del male della città: «La città è malata» (Tiresia a Creonte, nell'*Antigone*).

La verità è precisamente tutto ciò che è temuto da Creonte, Edipo, Penteo. I sovrani, cause o concause del male, hanno logicamente in odio la verità più che ogni altra cosa. E sanno spacciare la non conoscenza e il rifiuto del vero (o una falsa conoscenza e un mascheramento di verità) per difesa della civitas, del *bene comune*.

Così l'esortazione di Tiresia cieco allo sguardo diretto è immediatamente e senza mezzi termini anche un incitamento politico – a difesa della polis – alla voce: «*tu, se sai dire, dillo, dillo a qualcuno*» (ultimo verso del secondo testo).

Riferire (dire + ferire ancora): vedere/dire o vedere=dire: un *verbevoir* che Emilio Villa avrebbe salutato con favore.

Il poemetto si apre duque su «Vedi». Grammaticalmente, è esortazione e constatazione, imperativo e indicativo: “osserva, guarda!”, “tu sai”, “sappi”, “hai visione di”, “presta attenzione”, e anche: “è questo ciò che stai osservando”, “considera”, “ragiona”.

C'è traccia dialogica, anche: «vedi» può essere una presa di respiro nel (o prima del) discorso, un “ecco”, o un intercalare dato da familiarità, quasi un vocativo, invito a un tu: dunque *vocare* e *vedere*, daccapo: vedere e voce, vedere è voce.

Il *verbevoir* è – come motivo, ma non è solo un “motivo” – costante in Mesa. Si potrebbero allineare molti esempi (in *Fuga tripla*, rapidamente: «di' dirada di'», «parola preme che non dice, dice che non è vuoto, intorno, dentro, / frotte, frotte, nomi che non li scuci dalle lingue, anche tagliate, lame, frange →»).

¹ Questi offerti qui sono primi appunti verso un saggio. O: verso una lettura di *Tiresia* non strettamente critica, ma – direi – congegnata *da autore* (ovvero in empatia). Senza analisi puntuali di miti e testi (e di loro nessi), che tuttavia sono necessarie. Da affrontare.

Non ha l'insolenza e facilità di un espediente o artificio metatestuale, vale a dire di un'acutezza della forma. È sguardo-voce che non finge di sapere poi *tutto*, di avere la chiave delle storie, non è azione alta sugli eventi, distaccata.

Al contrario: è in gioco nella scrittura un coinvolgimento materiale/materico con l'oggetto narrato, con la vicenda che la parola attraversa. Questo comporta anche pudore ed esitazione. Un rifiuto del realismo ha pure questo senso: la dimensione allegorica, il lavoro sugli echi interni, la conoscenza poetica attraverso i risultati formali di rima, assonanza, iterazione, ecc., non è *strategia* ma precisamente incarnazione in stile di quello che sarebbe impossibile avvicinare per via (daccapo) banalmente 'retinica', assertiva, fotografica.

Il linguaggio non 'fotografa' il vero, il male; forse lo codifica. Ne riforma e altera in scarti coesi, echi e ritmi, la natura ostilmente asemantica, l'identità buia di massa di eventi inaffrontabile, eccedente.

2.

Il poemetto procede per *oracoli e riflessi*.

Gli oracoli sono cinque: "ornitomanzia", "piromanzia", "iatromanzia", "oniromanzia", "necromanzia".

In realtà non si 'divina' nulla 'attraverso' tali 'strumenti'. Perché strumenti non sono. Quelle *cose* – uccelli, fuoco, malattia, sogno, morti – *attraverso cui* si dovrebbe vedere un futuro, sono semmai gli abitanti pieni del presente e del passato, e della parola. Sono i contenuti della visione. Segni che segnano sé stessi, per certi aspetti (e *signa* niente affatto vuoti). Che «vengono dal mare e non vi tornano». Che devastano il passato bloccato in immagine e insieme sono indici di devastazione attuale, perseverante.

Il cieco Tiresia non preconizza, testimonia. L'ornitomanzia fa leggere – nel volo degli uccelli affamati di spazzatura e di cibo degli uomini, che devastano una baraccopoli e i corpi a loro volta travolti da una frana – il risvolto della società dello spreco. Può esistere un grande scialo di ricchezze solo *perché e in quanto* esistono milioni di poveri. Attivamente il nostro stile di vita fabbrica la discarica di Manila. Siamo noi a mandare gli uccelli a fare sciame sulle discariche. È la nostra spazzatura quella che li finisce, che li si accumula, è la nostra vita – "vedi" – quella che *determina* questo presente.

«Prova a guardare, prova a coprierti gli occhi» (conclusione del primo testo, del primo *oracolo*) significa allora: fa' un tentativo, osserva, e – poi – prova a coprierti gli occhi, se ne sei ancora capace.

La piromanzia è la morte per fuoco delle bambine operaie, che lavorano in Thailandia per un salario da fame alla costruzione di bambole per l'occidente ricco. Muoiono a centinaia sotto il fuoco che distrugge la fabbrica. Corrono via «ad occhi chiusi»: gli occhi che non devono pre-vedere nulla. Non devono rimproverarsi nulla. Stanno morendo. («La notte prese gli occhi del fanciullo»). Il non vedere è finire e non poter (più) dire. (Per questo la conclusione esorta: «*tu, se sai dire, dillo, dillo a qualcuno*»).

Il nesso con *Oniromanzia* è immediato.

È l'oniromanzia quella che forse maggiormente colpisce. Non si 'leggono' sogni, semmai si 'vedono' incubi – niente affatto immateriali. Reali, non sognati.

L'epigrafe tratta da Callimaco è appunto «e la notte prese gli occhi del fanciullo»: ed è bifronte.

Da un lato narra la vicenda di Tiresia stesso: nel momento in cui vede lo splendore della dea Atena, avendo varcato con questa coscienza e visione un confine che come mortale non poteva oltrepassare, viene raggiunto dalla Notte. Diventa cieco. La Notte irrompe nei suoi occhi, glieli *prende*. (Ricordiamo anche, in tutt'altro contesto, la «notte» omerica che invade gli eroi che cadono nelle battaglie).

Nello stesso tempo, la notte che prende gli occhi del fanciullo Tiresia non è distante o letteraria, ma assolutamente presente e umana: Mesa infatti la chiama a essere *anche, contemporaneamente*, segno del buio portato da chi espanta gli organi, da chi lavora con il bisturi sulle piccole vittime. Anche *questa* notte prende gli occhi del fanciullo. Ruba occhi reali, non è immagine o metafora ma osservazione: denuncia. (E la notte vorrebbe certo sottrarre visione *e* linguaggio).

Come il *verbe* si fonde al *voir*, così l'elemento (non)retorico è *allo stesso tempo* linguaggio (della cultura, del mito) e oggetto denotato.

Nell'esempio da Callimaco, osservatore, strumento dell'osservazione e oggetto osservato si sovrappongono.

“Piromanzia” per dire che “si vede *attraverso* il fuoco” e che “si vede *il* fuoco” e che “il fuoco *lo generiamo noi*” ed è presente. “Oniromanzia” per dire che la notte/incubo fa vedere le cose; che la stessa notte è (in) Tiresia; e che quella notte è una minaccia vista (da Tiresia condannato alla cecità *e* dai bambini aggrediti e resi ciechi): direttamente, minaccia reale, umana, presente.

Questo carattere di *fusione in una sola immagine di due o tre realtà* (o elementi) nella poesia di Mesa ha inoltre una articolazione conseguente, microstrutturale: sillabica e musicale, nelle fortissime e serrate iterazioni o trasformazioni (assonanze, rime, rime interne,...) di gruppi di due o tre cellule sonore in tutto il corpo del testo: vedi, vento, volo / vedi, vengono (I, vv. 1-2); stormo, storni (I, 3); sbranano sbranandosi (I, 5), casa, casa (I, 15 e 17); renitenti, repellenti (I, 17); ricovero, rigetto (I, 18); letame, lete lenti (I, 20); prova, prova (I, 25); fumo, fumo (II, 1 e 7); stanche, stanche (II, 3); guance, guance (II, 4 e 8); mai, mai (II, 11 e 12); eccetera.

Si tratta di trasformazioni che non sono gioco ma *necessità*, vincolo. Le prossimità foniche tra parola e parola (*vedi / vento / volo*) si spiegano con la forza centripeta dei temi, con la sostanza politica del discorso di Mesa. [Cfr. il suo articolo *Il verso libero e il verso necessario*, in: «il verri», n.20, novembre 2002].

3.

Analisi a parte meriterebbero l'ineluttabilità e la malinconia trasmesse dai ritmi rallentati delle sequenze dette *riflessi*.

Al posto di una analisi, che potrà essere svolta in altra sede, voglio qui dedicare a queste parti del *Tiresia* un'osservazione particolarmente semplice: queste microsezioni 'connettive' tra gli *oracoli*, che hanno comunque statuto proprio e indipendenza, nella loro energia e parallela (tuttavia) negatività sono i contrafforti di un edificio che complessivamente registra la persistenza della *tragedia* nella poesia contemporanea, nella letteratura e cultura (nella società soprattutto) contemporanea.

È stato notato da Alessandro Baldacci in più occasioni. (Anche in *Parola plurale*, Luca Sossella Editore, Roma, 2005: nell'introduzione appunto dedicata alla sezione di testi di Mesa).

Questa poesia attiene a un rispetto profondo della natura tragica dei giorni che viviamo. La storia non solo non è "finita", ma se ne accumulano vertiginosamente le macerie (mucchi di morti generati dall'economia globalizzata) ai piedi di nessun angelo della storia. Non c'è la minima redenzione e rivoluzione in atto o imminente – tantomeno irreversibile. Né certa. A ogni momento ci viene chiesto di scegliere tra una perdita che ci riguarda e coinvolge, e una semplificazione che accresce la rovina collettiva.

A ogni momento possiamo cercare di separare l'unità di "ornitomanzia" come visione=oggetto=strumento della visione, scegliendo di occultare l'oggetto (per solo-vedere) o di

smettere di vedere (scegliendo altri oggetti o strumenti). Ma è proprio il tipo di poesia che Mesa fa a impedircelo. (O a non rendere giustificabili le fughe).

Perché anche tematicamente ci riporta alle responsabilità che abbiamo nel (e verso il) mondo reale. Ci parla di (e da) un dovere. Anche attraverso una forma che chiede di essere osservata, analizzata; ma percepita come gesto etico, non puro esemplare di letteratura.

4.

In cosa il *Tiresia* di Mesa si differenzia dal personaggio eliotiano?

A me sembra di poter dire che Mesa non formula astrattamente un discorso sulla decadenza (della *cultura*, magari, o di una certa borghesia); ma circoscrive casi precisi che non sono in verità *esempi* o miti o allegorie, ma inaggirabili *fatti*: e fatti di cronaca, ora storia. (La storia detta – dai potenti – “minore”: perché non riguarda eventi dinastici o battaglie, trattati commerciali o lanci di nuovi giocattoli elettronici, ma tocca la morte degli ultimi, degli indifesi senza nome, senza memoria e fiato: poveri a Manila, bambine a Bangkok, vittime di espanti, vittime di esperimenti nucleari, morti insepolti o abbandonati in fosse comuni).

Mentre il Tiresia di Eliot (sulla scorta di Sofocle) cammina «among the lowest of the dead» (*Waste Land*, III), e in quel «lowest» possiamo avvertire pietas ma forse anche il distacco dai corpi ammassati, lo sguardo di Mesa è – oscurata Tebe – *nella* discarica di Manila, è *con* le bambine di Bangkok. E la cosa è palese ed evidentissima nella citazione da Callimaco: gli occhi rubati dalla notte sono *sia* quelli di Tiresia *sia* quelli espantati ai bambini.

Tiresia è vittima con le vittime. Il testo nasce da una fraternità – non asserita ma vissuta.

Eliot, scandalizzato dalla dattilografa, dagli sfaccendati eredi dei direttori della City londinese, vede – come in una tela di Ensor – nel fiume di volti morti sul ponte sul Tamigi il Lete di una civiltà al tramonto. Quella, in effetti, appena devastata dalla Grande Guerra: ma anche la *inner life* del colto borghese anglofono di inizio secolo.

La poetica del correlativo oggettivo lo soccorre. Ma se evita la retorica, la dichiarazione, se *non fa la morale*, se non dice «io», non è perché abbia abolito l'identità propria, ma perché la sua raffinata cultura classica la sostituisce. Il suo è in realtà un IO maiuscolo, un super-Io, culturale e culturale. I greci e i

latini sono «fragments» che ha schierato a puntellare le (sue) rovine. Alfabeti che gli appartengono profondamente e che sente (e che usa proprio perché sentiti) in tutto estranei alla (in)civiltà moderna.

In Mesa invece, Callimaco (o Sofocle) è lasciato sullo sfondo. Viene chiamato in causa solo dove non è un frammento che debba puntellare alcunché (non c'è niente da salvare in una civiltà che porta a Bangkok e Manila, alle fosse comuni). Il testo greco o latino emerge se e quando *coinvolto* nel declinare una presenza/fusione; una assunzione di responsabilità (che nell'autore è già avvenuta) verso la realtà. Gli occhi di cui parla Callimaco sono allora quelli di Tiresia e quelli delle vittime di espianto.

La grandezza di Eliot non è sminuita dalla diversa strategia testuale. La specificità di Mesa sta però nella radicale estraneità a quanto di *letterario* alberga nella pur straordinaria e diversamente classica opera eliotiana. Nel testo di Mesa manca felicemente l'impostazione e disposizione dei marmi (frammentati). Sono i corpi vivi a essere centrali. È il vedere/dire *quei* corpi a contare. Senza che questo sia realismo, né retorica. Anzi, mirando a formare allegorie.

In Eliot l'esperienza dolorosamente distruttiva di un periodo del Novecento (e di biografia personale) di assoluta negatività porta a un testo in cui non c'è *estetismo* (nemmeno nel «burnished throne» del v.1 di *A game of chess*: che è più scherno e schermo ironico che *record* di una tradizione riportabile a Wilde) né *estetizzazione* del male. Semmai dimensione sovrastorica della decadenza. Attraversamento dei tempi.

Ebbene, questa grandezza – innegabile e vitale – rischia comunque di farsi sfuggire eventi circoscritti, immediati. Rischia di non saper toccare il male, se non – in basso, *low* – nei bozzetti o scheletrini, *squelettes à la Laforgue*, di Mr. Eugenides, della dattilografa, di Madame Sosostris, oppure – in stile alto – nel profilo inciso di Phlebas il Fenicio. Ma sia in registro alto che basso (o in quello alto *per* far spiccare il basso) il movimento è sempre di stanchezza, decadenza, disintegrazione: ma di dimensioni – appunto – sovrastoriche, e soprattutto sovraindividuali, svincolate da nomi e persone e vicende contemporanee precise.

Anche nel punto in cui in Eliot sono le voci popolari a parlare, ossia nella conclusione – affidata a grottesche «sweet ladies» – del secondo movimento del *Waste Land* (appunto *A game of chess*), lo sguardo è quello – contortamente e ironicamente puritano – che squadra e staglia una bruttura tutta data da questioni sessuali, di tradimenti, degrado. Le «sweet ladies» *servono* come chiacchiericcio-segno del più vasto scricchiolare dell'occidente. Aborti e guerra attraversata sono elementi del chiacchiericcio, non oggetti d'attenzione.

Si vede bene che in Mesa la prospettiva è radicalmente rovesciata.

[Come in Virginia Woolf, che con la figura di Septimus, in *Mrs. Dalloway*, ha saputo vedere/dire la psicosi da trauma di guerra: il male e il buio della tragedia, di ciò che non ha soluzione: il male di tutti in una persona circoscritta, descritta, precisa: unica, e insieme plurale. Non pretesto per visioni – ripeto – sovrastoriche. *Mrs. Dalloway* fu iniziato dalla Woolf negli stessi anni dell'uscita della *Terra desolata*. E fu pubblicato nel 1925]

Una citazione da Jean Améry aiuta a distanziare non tanto Mesa da Eliot (a cui non può essere riferita) ma sicuramente Mesa da quasi tutti i poeti e soprattutto i narratori italiani degli ultimi dieci-quindici anni:

Il primo evento era di norma il crollo totale della concezione *estetica* della morte. È noto a cosa mi riferisco. L'uomo dello spirito, e in particolare l'intellettuale di cultura tedesca, ha in sé una concezione estetica della morte che ha origini remote e i cui impulsi più recenti risalgono al romanticismo tedesco. [Per tanta narrativa contemporanea parlerei del romanticismo di Hollywood, ndr] Possiamo caratterizzarla approssimativamente citando Novalis, Schopenhauer, Wagner, Thomas Mann. Ad Auschwitz non vi era spazio per la morte nella sua forma letteraria, filosofica, musicale. Nessun ponte conduceva dalla morte ad Auschwitz alla *Morte a Venezia*. Risultava insopportabile ogni reminiscenza poetica della morte, che si trattasse della “Cara sorella Morte” di Hesse o di Rilke che cantava “O Signore, dà a ognuno la sua morte”.

(*Intellettuale a Auschwitz*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino, 1987; 2008: p.48)

5.

Perché non si può attribuire a Eliot un ‘corteggiamento’ della morte?

Perché è profondamente cosciente del male, e ha forte (aveva, nel '21, scrivendo *The Waste Land*) una tensione alla distruzione di sé.

[Molto ampio e complesso il discorso su questa tensione. Coinvolgerebbe nomi da sentire non solo legati tra loro, ma legati a quella che si può definire linea *tragica* della scrittura del XX(I) secolo: il suicidio riguarda Trakl, Celan, Woolf, Benjamin, Améry, Plath, Sexton, Pavese, Rosselli, Reta, Levi, Debord, Deleuze, in pratica la Weil, probabilmente lo stesso Vallejo, forse la Bachmann]

Va quindi attenuata se non proprio negata la carica ‘satirica’ attribuita da critici e commentatori all'epigrafe da Petronio che apre *The Waste Land*:

«Del resto la Sibilla, a Cuma, l'ho vista anch'io coi miei occhi pendere dentro un'ampolla, e quando i fanciulli le chiedevano: "Sibilla, che vuoi?", lei rispondeva: "Voglio morire"»

Non si tratta di umiliazione e abbassamento di registro, di 'comicità'. Il piano è di dolore, non di riso. O forse no: i fanciulli di fatto scherniscono Sibilla, così come – sulla scena del poema – i vari Eugenides e le sweet ladies scherniscono l'occidente che si disfa e rovina. Ma è un ghigno amaro quello che ne viene, e – appunto – tragico. Sibilla, veggente, vuole davvero la morte. Il poeta-Sibilla-Tiresia, affannato e vecchio, cieco distrutto *ma* vedente, vuole – vorrebbe – attivamente scomparire, morire, non per estetismo ma materialmente. Non tollera la visione, come la vita, come la voce. Questo, in Eliot.

Qui Mesa – di netto – rovescia quello che comunque è uno svantaggio, un «discapito», una cosa che non si vorrebbe (preferendo la morte) in segno etico, positivo, in *dovere* di visione/voce come vita. In responsabilità, cura: impegno. (Per quanto arduo).

Al §1 si diceva che la prima parola di *Tiresia* è «Vedi». Non è esatto.

A specchio e rovesciamento della Sibilla eliotiana, che vuole morire, l'epigrafe del poemetto di Mesa recita: «Devi tenerti in vita, Tiresia, / è il tuo discapito». La prima parola del *Tiresia* è dunque «Devi», anagramma di «Vedi».