

CMC
CENTRO CULTURALE DI MILANO

Per il ciclo d'incontri
VINI DIVERSI

La presenza della poesia contemporanea

a cura di

Yves Bonnefoy
Poeta

Intervengono
Daniele Piccini
Critico di poesia e letture presso la rivista "Famiglia Cristiana"

Davide Rondoni
Poeta

Roberto Mussapi
Poeta

Milano
24/05/1999

©CMC

CENTRO CULTURALE DI MILANO

Via Zebedea, 2 20123 Milano
tel. 0286455162-68 fax 0286455169
www.cmc.milano.it

RONDONI: La serata odierna è dedicata all'incontro con Bonnefoy. Credo che per la grande maggioranza di voi non abbia bisogno di molte presentazioni: è uno dei maggiori poeti viventi; si trova in Italia da alcuni giorni per una serie di appuntamenti, prima a Bologna e poi a Ferrara, oggi qui a Milano, domani a Torino; noi abbiamo voluto ospitarlo per poter ascoltare la sua poesia e poter fare una discussione con lui. Vedo che ci sono molti amici poeti stasera, e quindi per loro, come per chiunque, può essere un'occasione per discutere su quello che Bonnefoy vorrà dirci.

Il tema che abbiamo scelto è "la presenza della poesia contemporanea": io ho avuto modo di passare due giorni con Bonnefoy a Bologna, per il seminario che avevamo organizzato con il Centro di Poesia dell'Università: l'occasione era una discussione sulle traduzioni di Leopardi, - credo che sia anche merito di Bonnefoy il fatto che nella cultura francese ci si sia accorti sempre di più, soprattutto in questo ultimo periodo, della forza di una poesia come quella di Leopardi - e in questa occasione mi sono accorto, anche nella differenza di posizioni, che c'è un grande credito che Bonnefoy dà alla esperienza della poesia nel mondo contemporaneo; l'ho sentito parlando di Leopardi, l'ho sentito parlando anche di questioni di poesia più vicine a noi. Ed è un credito verso un'esperienza affermativa, verso un'esperienza che non ratifica un atteggiamento di dismissione dal mondo, piuttosto invece una propulsione in qualche modo ancora possibile di rapporto tra gli uomini, di rapporto con le cose. In questo senso credo che la presenza della poesia contemporanea sia un bene comune, che si può concepire anche nelle diversità, lavorandoci sopra.

Lascio la parola subito a Daniele Piccini, che avrà l'incarico di tracciare un breve ritratto di Bonnefoy, a cui seguirà la sua lettura ed eventuale discussione.

PICCINI: Penso che, accostandosi alla poesia di Bonnefoy, si abbia subito l'impressione netta che la sua scrittura poetica sia coesistente alla più grande poesia moderna e contemporanea. Una poesia, cioè, che è volta ad una ricognizione dell'essere, ad una illuminazione ontologica. Mi vorrei rifare subito ad una lettura illustre della poesia di Bonnefoy, che è quella di Jean Starobinski, pubblicata in introduzione ad un libro che raccoglie le prime raccolte poetiche di Bonnefoy fino a *Nell'insidia della soglia*. Starobinski sottolinea, con le sue grandi letture di taglio filosofico, come la poesia di Bonnefoy sia dentro il movimento della poesia contemporanea che cerca di rifondare una ontologia, dopo che c'è stata una divisione netta dalla scienza, dal suo tentativo di descrivere analiticamente il mondo. La poesia moderna, - in Italia forse questa tradizione comincia con Leopardi, di cui Bonnefoy è un validissimo traduttore in francese - ha cercato di ricostituire invece una unità del mondo e delle cose, per la via sapienziale che le è propria. Bonnefoy si pone decisamente su questa strada, e anzi io direi che, seguendo il ragionamento di Starobinski, ci accorgiamo proprio che il lavoro di Bonnefoy sta dentro un orizzonte condiviso della più avanzata poesia europea contemporanea. Ad esempio, questa ricerca di una unità da ricostruire, da rifondare, al di là della dinamica dimezzata, spezzata che è il fenomeno colto dai sensi, lo colloca, sia pure in una totale diversità di forme, vicino al lavoro di un poeta italiano come Mario Luzi, soprattutto nella sua ultima fase, nel tentativo di risalire il corso della creazione per tornare alla fonte prima, indivisa, pur senza invalidare il fuoco di presenza della creazione. Però Bonnefoy ha una linea formale tutta sua, Luzi può servire da elemento contrastivo per valutare l'individualità formale forte di Bonnefoy; forse alcuni elementi della sua formazione culturale ci possono aiutare a capire il tipo della sua scrittura. Bonnefoy si è formato prima su studi scientifici che letterari, poi ha avuto un momento, fra il '41 e il '47, di vicinanza alla poetica surrealista, che poi ha rifiutato; non ha firmato il manifesto del '47 e si è allontanato da questa esperienza. E forse questa piccola rottura è in fondo significativa per capire tutta la ricerca formale successiva. In fondo la poesia surrealista rappresenta una polarità estrema della conoscenza poetica, basata sui rapporti illogici, sulla grammatica del sogno. Da quel momento in poi, la grande poesia di Bonnefoy individua invece, a partire dalla raccolta del '53, tradotta in Italia con una introduzione di Agosti, *Movimento e immobilità di Duv*, un grande spessore conoscitivo, ma in una struttura grammaticale chiara, essenziale, nitida; si potrebbe addirittura dire semplice, anche se di una semplicità di grandissima densità semantica, come lo stesso Agosti sottolineava. In effetti Bonnefoy, soprattutto nei primi libri, fino a

Nell'insidia della soglia, procede per sottrazione, in una forma di asceti letteraria che porta alla purezza, alla concentrazione del dettato, che resta limpido nella sua superficie, anche se sotto è straziato dalle masse contrastanti dei sensi e dei significati, effetto sottolineato dal frequente ricorrere ad antitesi ed ossimori. In effetti Bonnefoy ha individuato alcuni motivi evocativi forti: la notte, l'estate, la luce. E poi ricorre agli elementi biologici primi, il fuoco, l'acqua, l'aria, la terra, e fa parlare questi elementi mettendoli alla base del suo discorso. Entrando nello spazio dei versi di Bonnefoy, si ha l'impressione di oltrepassare il recinto di un luogo sacro, dove la nominazione è quasi un atto ancestrale, archetipico, per cui quello che viene detto viene fissato in un modo assoluto. Starobinski notava che l'io che ricorre spesso nelle poesie di Bonnefoy non è mai un io privato, autobiografico. Spesso ci sono poesie in diverse raccolte intitolate "Una voce". E' come se Bonnefoy facesse continuamente parlare gli attori della vita biologica naturale, gli attori cosmici, impastandoli in un quadro preciso, nitido, e però anche sottilmente straziato. Come se si trattasse di un atto di preghiera, come di un lavoro paziente per dare luce e risalto alla vita e alle cose. C'è in Bonnefoy questo atto di auscultazione delle cose, per farle parlare, per farle agire nella sua poesia, in una superficie che è estremamente pulita e nitida. Si respira, nelle stanze poetiche di Bonnefoy, un'aria di concentrazione, di sacrificio, di riduzione all'unità della varietà fenomenica del mondo per poterne conoscere più a fondo la scaturigine. Infatti, si sorprende, quasi con commozione, qua e là nella sua poesia, il bisogno di fissare un ricordo, un'immagine, un luogo preciso. Di solito, questo non accade. Io penso che si spieghi così un testo tanto affascinante del '59, come *Devotion*, devozione. Questo testo è tutta una dedica a persone, a luoghi cari, amati, che, nel resto della sua poesia, sono tenacemente sublimati come se fossero forme pure dell'essere. Quindi c'è, da parte di Bonnefoy, il tentativo di far parlare prima le sostanze, come togliendo la parola ad una memoria e ad un ricordo privato, autobiografico. Io direi che, in fondo, sulla scia della grande tradizione simbolista (Bonnefoy si è occupato in un volume di Rimbaud), in un certo senso, è come se Bonnefoy cercasse continuamente di riportare le "illumination" di Rimbaud al loro massimo termine di incarnazione, di chiarezza vitale e terrena, cioè di riportarle nel "qui e ora". C'è una poesia che si intitola "Ancora qui, ancora sempre qui", in cui c'è questo ricondurre il discorso sulle sostanze, su ciò che è presente, sulla vita effettiva. Questa compresenza della chiarezza formale e, dall'altro lato, di un agone conoscitivo e di un fuoco sottostante. Il fuoco credo che sia il termine che ricorre più costantemente nella poesia di Bonnefoy, cioè ad un esame delle ricorrenze risulterebbe essere quello più presente. Questa compresenza dell'agone conoscitivo, del fuoco e della chiarezza, si ritrova anche nelle ultime opere di Bonnefoy. Tralasciando qui di parlare di "Ciò che fu senza luce", una raccolta dell'87, di cui si trova una scelta in questa antologia "L'acqua che fugge", uscita l'anno passato, tale compresenza si vede, ad esempio ne "L'Uva di Zeusi", che ha tradotto e curato Roberto Mussapi, che è qui fra gli invitati e gli ospiti. In queste prose (sono tre piccole serie di prose uscite in diverse occasioni e poi riunite nel volume "La vie errante", che in Italia non è stato ancora tradotto nella sua completezza) mi sembra che si possa cogliere l'essenza di quel contrasto (il movimento e l'immobilità, la presenza e l'assenza) che sta sempre al fondo della poesia di Bonnefoy. Essa cerca quasi di far coesistere quegli elementi, di sospenderli nel momento dell'atto poetico. Alla fine, si raccoglie in queste prose, come sempre elementari linguisticamente, una scienza complessa del mondo, che è quella, forse, che Bonnefoy va distillando nei suoi versi. Questa, lo afferma Bonnefoy nella poesia "L'imperfettibile", è come se fosse un abbozzo incompiuto di Dio. Infatti dice: "quel Dio che ha preferito l'angoscia della ricerca alla gioia dell'opera compiuta". Questo tema dell'imperfettibilità, che torna ad esempio in una poesia del "Ieri deserto regnante", che si intitolava "L'imperfezione e la cima", ci dice proprio della tensione vitale che c'è al di sotto di questa poesia apparentemente così limpida e chiara. In effetti, l'idea dell'arte, della poesia che Bonnefoy sembra insegnarci, in un'attitudine quasi monacale di chiarezza e di pulizia della formalizzazione, è, però, quella di un gesto d'arte che partecipa continuamente all'ansia della creazione, come se il mondo non fosse mai finito e l'arte, la poesia, partecipasse a questo movimento. Lo dice in questa poesia "Il museo", che si chiude così: "in ogni quadro, mi sembra, è come se Dio rinunciassero a terminare il mondo", lo stesso si può dire della sua poesia. Lascio la parola a Bonnefoy.

BONNEFOY: lettura delle poesie “Dedham, visto da Langham” e “Ancora cieco”.

DOMANDA: Una domanda intorno al suo rapporto con Shakespeare, lo Shakespeare minore , quello del “Giardino d’inverno”, che mi pare sia una sua ossessione privata.

BONNEFOY: E’ il “Racconto d’inverno” e poi non è minore, è un capolavoro. Non ritengo affatto che sia un’opera minore, anzi, ci colgo una ricerca del senso dell’esistenza tutta sua, una ricerca autentica, per accedere ad una filosofia dell’esistenza che è anche la ricerca di una sua specifica poetica. È per questo motivo che io ho ritenuto da molto tempo di rendere nota questa opera al pubblico francese, proprio perché contiene questa ricerca di quello che è il senso della poesia.

DOMANDA: Che cosa pensate dell’uso che Erik Romher ha fatto di quest’opera nel suo film, se l’avete visto.

BONNEFOY: Non conosco la versione cinematografica di Romher de “I racconti d’inverno” purtroppo.

DOMANDA: Vorrei sapere com’è nato il titolo “Ieri, deserto regnante” (libro pubblicato nel 1978).

BONNEFOY: È una domanda che mi si è posta mentre l’opera andava sviluppandosi sotto la mia penna, e la risposta è che non c’è una risposta, perché non dipendeva da una decisione interna al momento della nascita, della genesi dell’opera, anche perché all’inizio di lettura ho pensato di apporre un altro titolo, che ho poi lasciato perdere e quanto al fatto che si tratti di una scrittura poetica perché questo necessariamente è la poesia: non è una esplicitazione, un disegno preciso, ma è piuttosto il frutto di un lavoro graduale. Prima che l’opera nasca ci sono degli aspetti dell’inizio dell’opera che si sviluppano gradualmente e queste sono sollecitazioni dell’inconscio, che poi diventano, con queste apparizioni, in cui qualche cosa viene scritto, non necessariamente è automaticamente rivelato e quindi il suo senso, solo perché è stato scritto non necessariamente è già noto, e compreso. E così in questa situazione precisa ho ritenuto che ci fosse un senso in questo frammento, appunto in questo pezzo di verso, che ho appunto collocato in guisa di titolo all’inizio dell’opera, anche se appunto ribadisco che questo non significa che sia chiaro, anzi rimane comunque il senso di tutto ciò, ermetico anche l’autore stesso. Cosa posso dire? Posso dire appunto che questo titolo, “Ieri, deserto regnante” forse in qualche modo richiama qualcosa di lontano nel tempo, e che ricorda momenti felici come quelli dell’infanzia, una riconquista del senso della vita, di una pienezza a dispetto magari di altri momenti che potrebbero invece indurre al pessimismo.

DOMANDA: Lei, pochi giorni fa, ha parlato a Ferrara sul sogno e l’immaginario e il “Sole 24 ore” ha pubblicato una piccola parte della sua relazione e volevo chiederle, dato che lei appunto ha cominciato come filosofo (si è laureato in Filosofia e Matematica) se la visione del sogno di Schopenhauer, in particolare quella che emerge dal saggio su “La visione degli spiriti”, ma anche in generale, per lei ha avuto importanza anche rispetto alla sua produzione poetica, dal momento che mi sembrava di scorgere nelle sue riflessioni sull’immaginario e sul sogno una lontana connessione con tale autore.

BONNEFOY: Personalmente non ho mai considerato Schopenhauer in questi termini diretti né mi sono mai sentito particolarmente vicino a lui anche per quanto riguarda la sua lettura della realtà, la sua denuncia, il suo modo di affrontare quelli che sono gli aspetti della vita reale dei fenomeni, degli atti e dei pensieri tali quali li concepisce lui anche se sicuramente ...per quanto riguarda l’esperienza del non essere e qui mi riferisco in maniera particolare alle parti delle sue prose che riguardano l’Italia o la Francia .

Tuttavia nel suo pensiero , quello che mi sembra che gli manchi è questa capacità di rimbalzare, di riemergere nella sua poetica nella dimensione interumana ,andando a denunciare da un punto di vista metafisico , il fatto che questa esistenza possa avere un suo proprio avvenire e quindi, non vedo, perché non si possa non considerare assoluta l'esistenza con tutti gli aspetti legati alla sua fenomenologia .

In questo senso Schopenauer non mi avvince. Io mi sento più vicino a Leopardi con quel suo sguardo desolato su quello che il mondo dei fenomeni che, in ultima istanza, non rifiuta la problematica dell'esistenza, non rifiuta di guardare sull'esistenza dell'essere tale e quale. E' per questo che io propendo per questo rimbalzo da quello che può essere quel nichilismo che vedo all'interno di Schopenauer verso questa affettività poetica che conferisce quella modernità alla poetica che noi ricerchiamo.

DOMANDA: La mia domanda è sulla funzione del linguaggio poetico: ci sono i versi e dall'altra parte c'è la prosa d'arte. Volevo chiedere come può coniugare queste due lingue; nel senso che ritengo che la sua prosa d'arte, ad esempio nei saggi che introducono la pittura di Rolon di Bocor o il bellissimo scritto su Giacometti, ci consolano, ci emozionano per la distanza dalla scrittura piatta della consuetudine della critica della storia dell'arte.

Si possono fare anche domande più semplici, senza togliere nulla ai nostri amici colti chi non ha sufficiente cultura non si senta intimidito ...

BONNEFOY: La risposta è in due tempi visto la complessità dell'argomento. Non è semplice dare una risposta alla sua domanda che verte essenzialmente su questi due aspetti: da una parte la scrittura poetica che si può appunto prolungare in una prosa d'arte e la scrittura critica verso le opere di un pittore.

Per quanto riguarda la funzione della scrittura poetica, sicuramente non è una scrittura per dire bene un'esperienza fatta è piuttosto invece un'intensificazione non una mera rappresentazione ristretta qual è quella offerta dalla prosa, una rappresentazione concettuale qual è racchiusa nelle parole stesse della prosa. E' invece volta ad affermare una piena realtà sensibile del mondo che ci circonda, il verso intende superare questi limiti concettuali, li distrugge per arrivare a una piena visione delle cose.

Ritornando dunque alla funzione della scrittura poetica e per rivelare questa unità piena delle cose, al di là di quello che vi ho già citato come pensiero concettuale, è naturale che questo intento prenda naturalmente la forma del verso, i versi con i ritmi, con le assonanze, con l'elemento musicale permette di arrivare a sviluppare questa struttura, che ci permette di abbandonare in ultima istanza con la sua bellezza implicita nello sviluppo musicale, quella che è la rappresentazione concettuale pura e semplice. Ci permette, per esempio, di far parlare l'inconscio il verso ci permette di liberare lo spirito da quelle che sono le trappole del pensiero.

E' vero che a partire dal XIX secolo si è incominciato ad utilizzare una prosa che assumeva un carattere di poesia, un andamento poetico; questo perché in effetti nella prosa è possibile lasciare affiorare una scrittura dell'inconscio che, come vi dicevo, ci permette di abbandonare quello che può essere il reticolo concettuale che ci imprigiona appunto per arrivare a quella piena rappresentazione di cui parlavo all'inizio.

Certamente esiste un'altra prosa, una prosa che si cura di poesia e che ha un carattere critico in quanto si sofferma sull'opera di altri autori pittori o scrittori che essi siano e che indaga su come in questi autori il sogno si è costituito e al riguardo lasciatemi dire che la poesia moderna non sa esattamente quale sia la sua funzione . Fino al XIX secolo era abbastanza semplice il concetto, si trattava di raccontare la natura trascendente, ma successivamente e come abbiamo constatato in autori come dicevo prima Leopardi, Mallarmé anche in Rimbaud o addirittura in Baudelaire, si sperimenta questa fine del mondo divino e a questo punto la poesia si pone il problema di riflettere sulla propria funzione sulla sua ragion d'essere; ci ritroviamo quindi con un poeta che deve essere

anche in un certo senso critico perché deve sapere che cos'è la poesia e questo è un po' la radice del discorso.

Evocando il termine critica che ha per oggetto altri poeti o anche altri pittori nella funzione di fare apparire la realtà sensibile nella sua pienezza si porta naturalmente alla pittura dove l'artista pittore liberato dai vincoli di un linguaggio ha più la capacità di esprimere quella pienezza di cui parlavo prima, ecco perché la poesia deve farsi carico anche della pittura e questo per liberare questa parte che coglie appunto la realtà nella sua pienezza, altrimenti risente delle costrizioni di un linguaggio. Questo è un po' la definizione di come vedo io questa seconda prosa quale è stata citata, evocata nella domanda.

DOMANDA: a proposito di quest'ultima osservazione sull'importanza della prosa e della lezione dei pittori per la poesia, leggendo alcune sue opere critiche ho trovato più di una volta l'affermazione secondo la quale Cezanne parla più di altri pittori alla poesia contemporanea. Lei sembra che faccia di Cezanne un modello per la poesia contemporanea: vorrei sapere in che senso.

BONNEFOY: sicuramente molti sono i pittori che parlano direttamente alla creazione poetica; sicuramente Cezanne parla in maniera molto più significativa di molti altri pittori. In Cezanne assistiamo a questa deconcettualizzazione della lettura del mondo in maniera molto più marcata rispetto ad altri pittori: diciamo che lui supera molto più efficacemente certi modi stereotipati di illustrare il mondo a favore di questa pura presenza del mondo. Una metafora di quanto vi ho appena detto la possiamo ravvisare nella "vedute della montagna Sainrituar" in Provenza. Questa montagna viene dipinta da Cezanne spoglia di vegetazione, di tutte quelle macchie di verde che invece vedremo come dettagli nella fotografia reale, realistica della montagna e quindi la figura stessa della montagna diventa la figura dell'assoluto. L'opera di Cezanne non si avvicina in maniera centrale ad un altro aspetto della poesia, quell'altra regione della poesia, il suo lavoro si limita a quella che è la forma naturale del mondo, i paesaggi più precisamente, ma non va a toccare quest'altra regione che è quella dell'esistenza umana, delle varie forme che l'esistenza umana prende e che sono assenti in Cezanne anche se appunto ribadisco rimane uno dei più grandi. Ci sono tuttavia altri pittori che si sono accostati a questa regione.

DOMANDA: quali sono questi pittori?

BONNEFOY: dopo aver manifestato l'imbarazzo iniziale per pronunciarsi su autori direttamente abbiamo sentito i nomi di Piero della Francesca, di Pussin, di Giacometti, autori forse che si sono spinti più in là di quella che è stata l'opera di Cezanne stesso in questa incarnazione del progetto dell'assoluto. Ritornando a Giacometti per fare giusto un esempio e alla sua "Montà in sallituà" dove cogliamo quel volto umano che è riflesso di quel che siamo e di quello che possiamo essere, dove vediamo appunto nell'opera di Giacometti, in questa sua opera di salvaguardia dell'apparenza morfologica, la ricerca di quel di più, di qualcuno che esiste davanti a noi e che permette così a chi guarda di intuire in maniera più marcata questa realtà spirituale anche drammatica più vicina a noi di quanto possa essere forse il lavoro di Cezanne. Va precisato comunque che Giacometti ammirava moltissimo Cezanne e che è stata la sua profondità a ispirarlo e a spingerlo a discostarsi dai limiti accademici e ad abbandonare quello che era il formalismo suo di disegnatore per lanciarsi in questa profondità di ricerca. Va poi detto in risposta a quella obiezione che era stata sollevata, che Giacometti stesso non si è mai considerato scultore o pittore semplicemente, ma si è sempre percepito all'interno dello stesso e unico movimento: ecco perché a chi gli chiedeva se era scultore gli rispondeva che era pittore e viceversa. Questo perché lui nello stesso movimento ricercava questa attestazione della presenza dell'Essere in un'unità di movimento.

RONDONI: a me ha colpito molto questa insistenza, questa preoccupazione che la poesia aiuti a sfuggire alla concettualizzazione; è un po' il motivo per cui i francesi hanno guardato alla poesia italiana come risorsa in questo senso. Ricordo ancora gli scritti di Gaetano Picon e le cose che mi

raccontava Bigonciari proprio per questo: i francesi hanno sempre guardato la poesia italiana come una poesia che è meno preda di questo rischio di concettualizzazione che i francesi probabilmente per la tradizione che hanno avvertono più sulle proprie spalle, ma credo anche, e qui cito ancora Bigonciari che definiva la poesia una scienza nutrita di stupore, io credo che ci sia un solo modo per sfuggire alla concettualizzazione, italiani o francesi, poeti o no, che è la possibilità di ancora di stupirsi, perché qualsiasi passo successivo è già immediatamente un rischio. Allora io credo che come tutte le grandi serate di poesia anche questa non ci lasci con un problema chiuso, se mai con un problema aperto. Cosa vuol dire per un'esperienza umana contemporanea la possibilità di stupirsi? Perché la presenza della poesia contemporanea o serve per questo, perché ci si possa stupire della realtà prima di ridurla ai nostri preconcetti oppure rischia di essere un divertimento poco divertente per poco nobili spiriti eletti.

MUSSAPI: volevo dire che la natura un po' frammentaria delle domande che sono state fatte deriva secondo me da una lacuna sul modo in cui è stata presentata l'opera di Bonnefoy, che è stata presentata con precisione ma senza collocazione temporale ben definita, come se la poesia affiorasse fuori dal tempo. Bonnefoy è un poeta che chiude un secolo e che chiude un millennio: non a caso, come ha detto Piccini ma voglio accentuarlo, ha le figure ossimoriche molto forti, ama grossi contrasti perché centrale nella sua poesia è la dimensione della soglia, il punto di confine, il punto di passaggio. I grandi poeti di regola o anticipano, segnano un secolo che arriva o ne chiudono un altro: il risultato è esattamente lo stesso, perché soltanto la chiusura di una porta ti consente di proseguire il passaggio e di riaprire il percorso. Perché Bonnefoy ha questa fissazione sull'arte? Perché traduce Shakespeare? Perché ha curato un dizionario dei miti e delle religioni? Shakespeare è il poeta, lo scrittore cosmologico per antonomasia: rappresenta in forma di persone, Amleto, Romeo, Giulietta, Prospero, le tragedie cosmologiche che la fisica sta scoprendo adesso: i movimenti di distruzione e ricomposizione, il caos e l'ordine che regolano l'universo. In "Romeo e Giulietta" non abbiamo solo una storia d'amore ma un sacrificio che rigenera la comunità; noi piangiamo per Amleto che uccide la madre e muore ma non vediamo che arriva Fortebraccio a ripristinare l'ordine: in Shakespeare c'è un senso tragico cosmologico dove anche la morte ha senso in una rigenerazione, ecco perché gli spettatori del "Globe" non uscivano tristi dopo la morte di Amleto ma uscivano avendo pianto ed essendo in qualche misura purificati, perché percepivano anche Fortebraccio dietro e percepivano anche l'autentico pianto dei genitori di Romeo e Giulietta che ricomponeva la collettività, certo attraverso un sacrificio; Shakespeare infatti è un tragico, non è un cantautore. Ecco che, alla fine del secolo, alla fine del millennio, Bonnefoy scrive un'opera sul movimento e l'immobilità di Douve, sul grande tema di ciò che diviene e brucia, che è un tema shakespeariano, e di ciò che resta: l'archetipo. Ripropone, alla fine del secondo millennio, il grande problema dei presocratici e di Platone, ma attraverso il linguaggio che duemila anni di civiltà hanno elaborato, attraverso i drammi e anche la riduzione necessaria di questa tragedia al dramma individuale, al dramma esistenziale, al dramma di persone e di figure. Per fare questo scarnifica i personaggi: li chiama voci, attribuisce il movimento non alla corsa di Romeo, ma a una cerva, al fiume che scorre, ritorna agli elementi presocratici, richiama alla nostra civiltà che, per riscoprire la natura, per riscoprire il cosmo ha bisogno di falsi allarmi –non intendo esser polemico con falsi -: intendo dire esami parziali come l'ecologismo, che denotano problemi veri ma in un'ottica stretta, richiama la lettura elementare del mondo: il fiume che scorre, la cerva che scorre, il volo dell'uccello e tutto questo nel dramma della persona. Bonnefoy traduce Shakespeare perché Shakespeare rappresenta la pelle del mondo: maschere, figure, persone e si occupa di un dizionario di miti e simboli religiosi perché questo è lo scheletro del mondo: lui affronta lo scheletro e la pelle, quello che sta in mezzo è il sangue e il corpo. Ecco la sua attenzione, quindi, alla pittura. C'è una ragione molto precisa: il mondo ha perso il rapporto col cosmo, quindi ha perso la facoltà di immaginare. E Bonnefoy va da affamato a cercare l'immagine. Va a cercare il luogo in cui immagine e memoria si identificano, in cui archetipo e movimento coincidono. Ecco che Bonnefoy consegna un testimone alla poesia del nuovo millennio, perché richiama le grandi istanze delle ragioni da cui nasce la poesia, che non sono assolutamente ragioni poetiche, che nascono

dall'essere, che nascono dal cosmo e che trovano nella poesia un tentativo di risposta antropologica. Ecco perché la pittura, Shakespeare, le religioni, ed ecco perché tra lo scheletro e la pelle c'è il corpo pulsante e assetato di immagini, la poesia e la pittura. Se noi non mettiamo a fuoco questa immagine, l'opera di Bonnefoy resterà letta nella sua importanza, ma perdendo una specificità assoluta, la sua natura di opera di recupero e di resistenza nello stesso tempo, di rappresentazione del movimento e di resistenza al logorio, alla distruzione del tempo di cui parlava Shakespeare nei sonetti, creata dal movimento. Romeo e Giulietta sono distrutti dal tempo, nei sonetti il distruttore è il tempo. Da un lato c'è Fidia, dall'altro c'è il tempo che consuma. Bonnefoy ripropone questo conflitto attraverso le figure di duemila anni di civiltà, figure che conoscono la logica, il dibattito, l'interrogazione e la meditazione; recupera anche le forme spirituali e retoriche di duemila anni di civiltà.

BONNEFOY: Riguardo alla poesia contemporanea in Europa e la comunicazione sul significato della poetica, io credo che questa comunicazione avvenga in maniera più naturale fra gli autori francesi e italiani. Credo piuttosto che nella poesia inglese la problematica sia percepita in maniera diversa, non ci sia questa riflessione, almeno centrale, su quella che è la natura essenziale della poesia. C'è un certo rifuggire dalla conversazione, il dialogo su questo argomento e questa tematica, se esiste, è seppellita in qualche recesso dei loro versi. Già dieci anni fa alcuni autori francesi, molti autori italiani, già avevano manifestato la loro preoccupazione ontologica, ossia il collocare la poesia sul piano che le è proprio: il dibattito sul concetto di "soglia", che esiste fra l'esperienza della pura esistenza concettuale nell'azione, e il livello superiore, della coscienza del valore assoluto dell'esistenza. Questo aspetto non sempre viene percepito a fondo nella società letteraria, anche se io vedo la possibilità di avviare una riflessione comune su questi aspetti e di proseguire in questa direzione.

Letture di "L'uva di Zeusi" e "Ancora l'uva di Zeusi".

FINE