

CONVERSAZIONE CON LUCIANO MAZZIOTTA

Intervista a cura di Claudia Tedeschi e di Maria Silvia Assante

Luciano Mazziotta è nato a Palermo nel 1984 e vive attualmente a Bologna dove insegna Lingua e Letteratura latina al liceo. Nel 2014 pubblica per la casa editrice Zona la raccolta *Previsioni e Lapsus*. Nel 2019 inizia la collaborazione con la casa editrice Valige Rosse, pubblicando prima la raccolta *Posti a sedere* e poi nel 2023 l'ambizioso progetto *Sonetti e Specchi ad Orfeo da M. R. Rilke*. Suoi testi sono presenti su lit-blog (*Nazione Indiana*, *La dimora del tempo sospeso* e *Poetarum Silva*) e riviste cartacee varie: *Poeti e poesia* (nr. 21), nel *Registro di poesia #5* (edizioni D'if), in *Semicerchio – Rivista di poesia comparata*, su *Argo* (XVIII), e, da ultimo, nel numero XVIII di *Ulisse. Poetiche per il XXI secolo*.

La tua ultima raccolta poetica *Sonetti e Specchi ad Orfeo* è composta, almeno apparentemente (torneremo in seguito sull'argomento), dalla tua traduzione di ventisette sonetti tratti dai *Sonette an Orpheus* di Rilke, collocati tipograficamente sulla pagina sinistra, accompagnati, sulla pagina destra, da ventisette prose ritmiche. Complessivamente i componimenti sono cinquantacinque perché le due parti in cui si articola l'opera rilkeana sono separate dal tuo sonetto *Apri il libro*. In un recente dialogo con Andrea Breda Minello, pubblicato su *Pordenoneleggepoesia* il 24 ottobre 2023, scrivi «Rilke forse ha afferrato l'essenza di Orfeo, ma non ha posto un punto, se anche oggi ci interroghiamo su chi e che cosa sia e quale sia il destino di questo semi-dio. Forse l'imprendibile è proprio la sua essenza. Lo scrive Rilke nel sonetto I.5: “Oh come deve nascondersi perché voi lo afferriate.” Verso che ho tradotto incoerentemente “La sua essenza è la fuga, la nostra inseguirlo”. [...] Possiamo accettare Orfeo e continuare a tentare di comprenderlo. Questo tentativo senza via di uscita getta le basi per riprenderlo (ri-afferrarlo) ancora eternamente sempre. Del resto, mentre scriviamo, saranno usciti altri saggi e riscritture su Orfeo». Nella postfazione alla raccolta, a proposito della natura di Orfeo, scrivi «la circolarità infinita senza via d'uscita, l'attorcigliarsi e ritornare sempre allo stesso punto è una caratteristica non solo dell'opera rilkeana, ma

proprio dell'Ur-Orfeo: quell'Orfeo che fugge dalla Tracia e ritorna a farsi smembrare in Tracia, il semi-dio che scende nell'abisso a mani vuote e sale dall'abisso a mani vuote, il cantore che fa sempre la scelta sbagliata, proprio alla luce del suo muoversi agevolmente, fallendo, nel mondo del doppio." La scelta di Orfeo è la katabasi o, come l'hai definita recentemente, katafisi, catabasi alle origini del divenire, discesa nella complessa indecifrabilità dell'essere: «(Orfeo)si cala dove necessariamente saremo e Euridice deve necessariamente rimanere; il luogo in cui l'essere e il non-essere coincidono, il luogo dello zero, laddove sussistono vita e non-vita» (sempre dal dialogo con Andrea Breda Minello). Nella prosa che affianca il sonetto I.3 scrivi «Non siamo all'altezza di un atto del genere, scendere fino all'abisso senza fondale sul quale si impianta il pilastro del mondo e poi risalire da vivi per dirne una minima scaglia. Perché siamo tragici. Orfeo lo può e se è un dio, è dio per farci sentire da meno». Anche nelle altre prose c'è un costante confronto tra Orfeo e noi: il suo movimento è in verticale, il nostro sulla pianura crepata di soffi; in questa pianura rappresa Orfeo «percorre la strada al contrario sempre davanti di un passo dall'ombra verso di noi» continuando a restare nella luce mentre noi lentamente veniamo sommersi dal buio; «il suo attorcigliarsi è simile al nostro fissare nel fondo che cosa accadrebbe se fosse successo quello che deve accadere di necessità». (Dalla prosa che affianca il sonetto I.XVI) Possiamo dargli la mano, seguirlo di un tratto, e a metà strada staccare la stretta- tornare più vuoti, sagome storpie prive di fiato e di frasi.

Accettata la natura sfuggente e mutevole di Orfeo (dalla prosa al sonetto I.V «Ma Orfeo fugge, si cambia di forma e di identità»; dalla prosa al sonetto I.XX «Orfeo nei fraseggi si muta fino ad assumere i tratti di amici recisi»), resta da interrogarsi, allora, sulla natura del pronome *noi* a cui fai costante allusione, tanto più che la prosa al sonetto 2.XXIX conclude così l'intera raccolta «e noi insistiamo a dormire da sempre per non smentire il clima che si contraddice [...] E anche se tu decidessi di uscire dal posto in cui siamo accampati, non dire la neve al rientro: chiudi gli infissi, chiedi l'orario, dimentica il tempo trascorso dall'ultima volta che ci hai visti svegli». Che significa, oggi, dire *Noi siamo*? Per citare una poesia della tua precedente raccolta *Posti a sedere* significa «recitare il morto a galla come se fosse vero»; fare della morte il centro della vita, come scriveva Rilke in

una lettera ad Anita Forrer del 22-24 marzo del 1920? («fin da giovane mi è parso plausibile che la morte non sia un contrario e una confutazione della vita. La mia inclinazione è sempre stata di fare della morte il centro della vita, come se in essa noi fossimo veramente protetti e custoditi in una grandiosa e profondissima intimità»).

Nella postfazione scrivi che l'incontro con il testo di Rilke e la prima fase di traduzione, coerente o incoerente che fosse, è avvenuta dieci anni fa, nel 2012. Ma a quando risale, invece, l'incontro con il mito di Orfeo? Hai un legame particolare con altre riscritture (non necessariamente letterarie) di questo mito?

Per quanto possa sembrare paradossale, soprattutto sulla base della tua lettura analitica, l'incontro con la sostanza profonda del *mito* e della *maschera* di Orfeo è avvenuto non solo dopo la lettura dei *Sonetti* di Rilke, ma anche dopo una prima versione della traduzione. Se volessi scindere in fasi il processo di questa relazione direi: la prima traduzione è stata un tentativo di prendere del tutto le distanze dagli studi classici, avvicinandomi a letterature che non conoscevo; la seconda, l'innesto dell'incoerenza, è avvenuta quando ho cercato di pacificarmi con quell'esperienza ormai distante, una pace pur sempre fredda o comunque compromessa; prese le distanze dagli studi filologici mi sono sentito libero di ri-avvicinarmi al classico in un modo che cercasse il meno possibile di somigliare a quello. Per questo ho innestato l'incoerenza, rispondendomi alle domande: quale necessità etico-economica ho di non essere incoerente? Quale necessità di non far dire al testo quello che voglio dire, indipendentemente da quello che dice – e se dice? Nell'accumulo di domande, come è tipico quando ci si interroga troppo sul proprio percorso creativo, me ne era sfuggita una, e, praticamente, la più evidente: perché Rilke decide di onorare il semi-dio che non riesce a riportare in vita la donna che aveva perduto, proprio nel libro dedicato a Wera Knoop, una adolescente morta precocemente? A quel punto ho scelto di non rapportarmi con la bibliografia o con gli studi su Rilke, ma di risalire alle origini dei libri orfici e soprattutto della *Sapienza greca* di Giorgio Colli. Ritornare, insomma, all'archetipo, laddove il personaggio di Orfeo ha cominciato a strutturarsi per i secoli. Il mondo greco, ad ogni modo, per me è sempre una cartina di tornasole, senza nessun intento di comprendere qualcosa su quello. Me ne sono sempre servito per comprendere più la mia

contemporaneità e, in generale, per conoscere. Mentre leggevo e rileggevo la *Sapienza greca* di Giorgio Colli, il mio dubbio si è concentrato sul perché un personaggio così tragico ai nostri occhi non venisse tematizzato nella tragedia, pur essendo uno sconfitto, un *nikomenos*. Ho cercato di dare una interpretazione, prima rileggendo *La nascita della tragedia* di Nietzsche – in cui Orfeo appare tangenzialmente – e poi le speculazioni di M. Blanchot e di Gianni Carchia. Ho provato, dunque, a dare una risposta mia, una risposta che non ho potuto che strutturare in forma di prose ritmiche, perché né sono riuscito a scrivere un saggio, né mi sono voluto accompagnare da una bibliografia corposa, seguendo un metodo scientifico-positivista. Non avevo tantomeno intenzione di fare una riscrittura attualizzante (ho visto, mentre cercavo, ad esempio l'Orfeo di Cocteau: a tal proposito ne sono rimasto deluso. Non voglio assolutamente mettere in dubbio la grandezza di uno scrittore e di un regista, ma ho preso coscienza che la riattualizzazione è qualcosa che non mi si addice). Il fatto è che Orfeo non è un νικώμενος come tutti i personaggi della tragedia, νικώμενοι in relazione alla ἀνάγκη. Orfeo, rispetto a questa, è un fallito, in quanto troppo umano. Lui non *agisce* costretto dalla ἀνάγκη. Orfeo si ritrae, sbaglia, e piange, e sbaglia ancora. Per dirla con Beckett: fallisci meglio, fallisci ancora. Mi è sembrato più simile al satiro di cui parla Nietzsche – in quanto figlio di Dioniso – con la sua goffaggine, con il suo essere sempre in bilico: soccombe alla ἀνάγκη ma quasi involontariamente, senza moti di ribellione o titanici. Orfeo non si pone la questione del Τι δράσω. Semplicemente *non fa* o *piange* o si lascia smembrare dalle madri. Blanchot, per l'appunto, scrive: “Orfeo è l'atto delle metamorfosi, non l'Orfeo che ha vinto la morte, ma quello che muore sempre, che è l'esigenza della sparizione, che scompare nell'angoscia di questa sparizione, angoscia che si fa canto, parola che è il puro movimento di morire. Orfeo muore un po' più che noi, egli è noi stessi, e porta il sapere anticipato della nostra morte, è l'intimità della dispersione.” Ecco un altro incontro: l'Orfeo rilkeano visto con gli occhi di Blanchot. Questo da una parte mi ha accompagnato nella interpretazione e dei *Sonetti* e della *maschera* di Orfeo, dall'altra, dal punto di vista stilistico-filosofico, mi ha orientato verso la scelta di una scrittura frammentaria, di una scrittura, quindi, che riproducesse tanto la catastrofe quanto “l'intimità della dispersione”.

Per ultimo mi sono imbattuto in *Orfismo e tragedia* di Gianni Carchia. Quest'ultimo, tra le pagine del suo saggio, rintracciava nell'orfismo una sorta di

religione antiolimpica – quindi antioccidentale, antidialettica e, aggiungerei io, antipatriarcale. C'è un problema: se gli autori che ho citato prima, insieme alla tematizzazione della *fabula* di Orfeo delle *Georgiche* di Virgilio, li ho incontrati in *fieri*, nel corso della scrittura degli *Specchi*, ho letto Carchia a libro concluso. È a quel punto che ho saputo interpretare quello che avevo fatto (o ho voluto interpretare diversamente quello che avevo fatto). Si tratta di manipolazione? Forse. Forse si tratta di una lettura che mi ha ricondotto a reinterpretare sotto un'altra luce gli *Specchi*. So di aver letto *Orfismo e Tragedia*, dopo aver scritto il libro; inconsciamente è come lo avessi letto prima. Ma la sequenzialità è un'ossessione occidentale, così come la storia, la ricerca dei nessi, il rapporto tra prima e dopo. Non ho nessun dovere, d'altra parte, di non scrivere il falso: quindi ribadisco che questa lettura di Orfeo l'ho conosciuta dopo, ma mi ha aiutato prima.

Già molto hai detto sulla modalità di traduzione dei ventisette sonetti ad Orfeo: nella postfazione, sostieni di non poterti arrogare il diritto di definirle traduzioni né riscritture né tantomeno traduzioni d'autore né ancor meno parodie, ma di scegliere di adottare la formula *traduzioni incoerenti* suggerita da Giusi Drago. Nel dialogo con Andrea Breda Minello hai dichiarato «Nelle traduzioni mi sono spinto a soggettivare, a rimodulare, a nascondermi, presenziando in base alla mia esperienza di soggetto mancante» e hai proposto una nuova definizione: *tradurre esistenzialmente*, presa in prestito da *Le Dieci Parole – Il Decalogo riletto e commentato dai Maestri ebrei antichi e moderni* di Marc-Alain Ouaknin. («Essere partecipe, ora, di ciò che dice il testo [...], farlo decollare, andare al di là del testo; passare dal testo al proprio testo»), approvando anche la definizione di Biagio Cepollaro (*gaslighting*, manipolazione maligna) e dello stesso Andrea Breda Minello (racconti efrastici del testo di partenza). In merito al *wie*, al come si sia strutturato il lavoro di traduzione, hai parlato di sottrazione, rimodulazione e, ancora più incoerentemente, di sostituzione: nella postfazione ricordi la scelta di sostituire gli dei, fatta eccezione per Orfeo, con mostri, abitanti dell'altrove, spettri, tuoi e di tutti; la scelta di cambiare alcuni versi, rimodularli, in alcuni casi parafrasarli o riscriverli totalmente; infine la decisione di preferire allo *Staunen* esclamativo, alle domande retoriche rilkiane la forma assertiva del silenzio («Togli dall'incedere

del verso la domanda, il timbro della voce che si inarca alla ricerca di un confine in cui schiantarsi e ricadere nel deserto che la insabbia [...]ché il silenzio che asserisce è la risposta più appropriata per la maschera che indossi» dalla prosa al sonetto 2. XVII). Consapevoli che le tue traduzioni non tentano neppure a priori di essere filologiche, una loro lettura *filologica* porta alla luce passaggi, momenti o, meglio ancora, movimenti («si dica, concludendo, movimento/per conoscere») in cui avviene il «contagio tra il tuo tatto attuale e quello remoto», la contaminazione tra la tua poesia e quella di Rilke. Il sonetto 2. XVII mi è parso il caso più significativo perché «in welchen immer selig bewässerten Gärten» diventa «in certi giardini di galaverna» (bellissimo il passaggio della prosa finale «il posto in cui siamo accampati in forma di spifferi, aghi di gelo che attenuano il dubbio di alzarsi»), ma soprattutto perché agli angeli rilkeiani che sorvolano gli alberi (Giebt es denn Bäume, von Engeln befliegen) sostituisci le api, vera e propria ossessione della tua poesia: dalle prose della sezione *Maturità berlinese I errori per una riconciliazione* («e dalla porta socchiusa entravano api, che, anche a lasciarla la casa mentre ronzavano ora più forte, le api venivano dietro. ed al semaforo, a mehringdamm, accerchiavano i fermi che se c'erano alcuni che non temevano il pungolo, io acceleravo e, sbadato, inciampavo. che a chi si riuniva, volendo sapere che fosse successo, le api, dicevo, più o meno, le api di casa»; «era per dire perdere. come staccarsi un braccio, sin dall'inizio, che è quando si mettono api tra i nomi e le facce»; «ma c'era di più, c'è di più dopo le api e i lapsus, a Berlino, come i cortili di Milano che solo dopo il corridoio c'è luce », passando per *Posti a sedere* (dalla sezione *Fanno spazio* «ci fanno andare/sognano alveari in ascensore/ ci aspettano tornare in shock anafilattico»), fino alla prosa al sonetto 2. XVII con la *variatio* delle vespe («La frase di altri tempi è un resoconto anticipato entro il quale ritrovare la parola taciturna, un diario andato perso e ora invaso dalle vespe che impediscono di sciogliere il sigillo e assaltano la mano che si arrischia ad afferrarlo. Fino a quando l'alveare si allontana e per un attimo traspare tra le righe della pagina infangata la scritta [...]). Puoi farci degli esempi in cui hai avvertito di più l'*impossessamento* del testo rilkeano o anche semplicemente dirci di più di quei passaggi dei testi che, come scrivi nella postfazione «mi restavano oscuri- e in alcuni casi continuano a rimanere tali»? Ma soprattutto, mi interessa approfondire il movimento opposto, quello di tra-duzione di Rilke nella tua poesia: se

è evidente quanto di Mazziotta c'è in queste traduzioni di Rilke (pianura crepata, scorza, trionfo, istante, calcolo sono alcune delle tue parole prestate a Rilke), quale è la misura opposta del contagio? Quale è il tuo debito nei confronti di Rilke e della lingua tedesca? Quali altre opere di Rilke o studi su Rilke senti ti abbiano nutrito profondamente?

Rileggendo quello che ho scritto prima di *Sonetti e specchi* mi sono reso conto che i prestiti rilkeani sono tanti, nascosti, e non sempre consapevoli. In *Previsioni e lapsus*, le prose di *Maturità berlinese* sono contaminate dalla lettura delle *Elegie Duinesi*. L'interrogazione sul *Dasein*, sull'essere, è prettamente rilkeano, nel mio caso, così come la tensione e speculazione ontologica in *Posti a sedere*. Credo lo sia, anche – provando ad analizzarmi a distanza – l'uso dei participi sostantivati o di termini astratto-filosofici. La conclusione delle terzine del *Tionfo della morte* contenuta in *Posti a sedere* (“contati pure. trionfa. li vedi in trionfo. trionfa.”) è un calco e prestito, questa volta cosciente, da uno dei *Sonetti a Orfeo* che, tra le altre cose, avevo già tradotto prima di *Posti a sedere*. Aggiungerei: l'uso del *noi*. Da una parte, rispetto a questo, mi sono sempre voluto collocare sulla soglia di una linea, per così dire, che va da Pagliarani a Cattafi. Probabilmente per ragioni di poetica inconsapevole ho voluto rimuovere, per i primi libri, l'apporto del *noi* rilkeano. Forse per un timore, iniziale, di poter citare l'autore che tanto poco poteva essere citabile per il pubblico ideale che avevo in mente. Perso l'interesse per il pubblico ideale, questa presa di coscienza è una forma di liberazione.

Degli studi su Rilke ho già detto, forse anche troppo, nella risposta precedente. D'altra parte vorrei tematizzare due opere: *Rilkeana* di Ana Hatherly, autrice portoghese, e gli studi su Rilke di Furio Jesi.

Per quanto riguarda la prima, si tratta di un “libro di poesie” del 1999, libro che ho avuto la possibilità di conoscere grazie alla traduttrice Serena Cacchioli. È un libro ancora inedito in Italia, ma dovrebbe uscire a breve per la collana *Adamàs* di Ivan Schiavone, Vincenzo Frungillo e Tommaso Di Dio. Anche Ana Hatherly, autrice di opere asemiche, non si dedica prettamente ad una riscrittura: la sua operazione è uno smembramento e un dialogo con Rilke, attraverso una versificazione che si dispone nella pagina come a creare un paesaggio testuale: il modello rilkeano è ravvisabile in alcuni termini chiave, che talvolta sono messi in discussione, talvolta non proprio parodizzati, quanto scelti come controcanto. *Rilkeana* di Ana Hatherly è stato più che importante

per la scrittura di *Sonetti e specchi*, soprattutto per la scelta di riutilizzare il modello senza necessariamente cadere nella parodia o nella riscrittura ironica: la ripresa può essere drammatica, tragica, risultando disturbante e non solo ridicola o ridicoleggiante.

Dall'altra parte, ancora, ci sono gli studi di Jesi. C'è un passaggio di Jesi che mi sta molto a cuore e che spesso utilizzo per spiegarmi quello che ho fatto. Jesi, in effetti, introduce il concetto di caramelle rilkeane: si tratta di quei termini, quasi come strutture formulari, che il poeta utilizzava tanto come marca di stile, quanto come sorta di enzima per portare a compimento il testo. Questo sintagma mi è così tanto familiare che spesso lo riutilizzo per tentare con me prima di tutto una definizione di *Sonetti e specchi a Orfeo*: è come se avessi raccolto da terra le caramelle rilkeane, per rimasticarle nuovamente, e, infine, sputarle un'ultima volta.

In generale, per concludere, Rilke, Jesi, Hatherly, Blanchot, Carchia, Colli. È evidente quanto l'approccio a Rilke sia mediato più da riflessioni di poetica e metapoetica, di filosofia e speculazione sul mondo. Il tutto è chiaramente finalizzato alla ricerca di una scrittura filosofica, una scrittura che pur confrontandosi con l'epoca, cerchi di andare oltre l'epoca.

Alle prose ritmiche che accompagnano i sonetti hai dato il nome di specchi e “rispecchiando” i sonetti ad Orfeo, scrivi di aver “smembrato i sonetti ad Orfeo”. Nel dialogo con Andrea Breda Minello *rifletti* molto sullo specchio e sulla sua funzione, dichiarando «lo specchio esiste anche quando nessuno si specchia né è visto. Intanto procede, però, a riflettere qualcosa o su qualcosa. Posti di fronte allo specchio sorge il dubbio che avvenga qualcosa in più rispetto alla realtà» «L'accrescimento del contingente- scrivi- avviene per mezzo del guardare (si potrebbe parlare di ingrandimento) e il mio interesse è stato potenziare, a partire dalla mia esperienza di spettatore attivo, questo senso. Anzi monotematizzarlo». La vista, l'attenzione alla dimensione fenomenologica in Rilke è fondamentale: il sonetto 1.XI si conclude con il verso «Doch uns freue eine Weile nun. der Figur zu glauben. Das genügt» che tu traduci «Ma ci renda felici almeno un istante affidarci all'immagine»; il sonetto 1.XX si chiude con la consacrazione alla divinità di una immagine di incontrastata libertà e irrefrenabile ricerca di solitudine, quella di un cavallo bianco che Rilke racconta di aver visto galoppare su

un prato lungo il Volga (lettera a Lou Salomé dell'11-2-1922) «Sein Bild: ich weih's» che tu traduci «questo solo so dirti», trasformando l'immagine in un sogno e in un racconto («Lui (il cavallo) percorreva il mio sonno. E custodiva nel passo il racconto/ del tutto è perduto»; infine, ma senza pretesa di esaustività, il sonetto 1.VIII si conclude con «hält sie doch ein Sternbild unsrer Stimme» che tu rendi magnificamente «lancia/per aria la cenere d'astri di un urlo», valorizzando Stimme rispetto a Sternbild. L'impressione è che tu abbia sì potenziato e monotematizzato il senso della vista (penso al bellissimo specchio di apertura della raccolta con l'imperativo «descriviti l'occhio»), ma innestando in esso, attraverso radici sinestetiche, il senso dell'udito, mutando la realtà riflessa nello specchio o in qualsiasi superficie riflettente in una *realtà sonora*, in una percezione uditiva. (Passando dal silenzio dello specchio al sonetto I.1 «sbarra le palpebre, scosta le ciglia- quindi silenzio e silenzio [...] E l'albero ascende, trafigge la retina e quindi silenzio silenzio» all'assordante *niente* dello specchio al sonetto 1. XIX «mentre il solo superstite esce di casa a guardarsi allo specchio nel ghiaccio, ma torna subito indietro, atterrito dal gelo sul quale galleggia il niente rimasto. E intanto ci assorda» Per dirla con Charles Simic «l'occhio attento comincia a sentire i suoni» (da *Il mostro ama il suo labirinto*). Come si configura la relazione tra i due sensi nella tua poesia? Penso al verso della poesia di chiusura della raccolta *Posti a sedere* «un gong dall'esterno che sfibra il campo visivo» e la conclusione sentenziosa della intera raccolta «e precipita il rumore sull'immagine». Ancora, risalendo indietro alla prima raccolta *Previsioni e lapsus*, l'enigmatico «che non avremmo potuto dirlo a nessuno se non agli specchi e un riflesso che parla (corsivo mio) non fa una realtà» dalla sezione *Maturità berlinese III fine della città*.

Il processo creativo che metto in atto si struttura sempre in più fasi, nonostante mi sforzi di andare oltre la dialettica (da notare che ho iniziato questa domanda con la parola *processo* e la ripeto, l'ho ripetuta, la ripeterò più volte). La prima fase è *l'inventio* dell'immagine. Non sempre quest'ultima è qualcosa di sussistente di per sé, non sempre è nel circostante, non sempre è. Se non c'è, è come se la chiedessi in prestito, come mi è capitato nel caso delle *ekphraseis* o per quanto riguarda *Sonetti e specchi a Orfeo*. Questa immagine, che sia *vista autopticamente* o che sia in prestito, diventa presto un'ossessione. Dal momento in cui si trasforma in ossessione cerco di sonorizzarla. È la seconda fase: tentare

di rendere quella immagine, non descriverla in sé ma farla risuonare nella tessitura fonica, nella forma che mi sembra rispecchiarla - e risuonarla - il più possibile. Intanto però si insinua l'errore o l'autocensura.

L'errore, il refuso linguistico, così come l'errore fotografico, a volte cambia il senso della rappresentazione, a volte genera un'immagine nuova. L'importante è che continui a *suonare*, indipendentemente dal proposito iniziale, e indipendentemente dal significato. Se continua a *suonare*, accetto il testo come testo concluso. Sarà il complesso della relazione suono-immagine, l'intreccio a rendere forse il concetto di partenza, ma anche se non dovesse, è superfluo. Infine arriva il momento (autoscelto e non-necessario) di costruire un libro. Per quanto questo momento arrivi tardi, in realtà mi è sempre capitato di avere ad un certo punto più o meno chiara la direzione da prendere. Ho sempre pensato i tre libri che ho pubblicato come delle installazioni, come quadri, come se, volendoli spaginare e disperdere su un pavimento, riuscissero a rappresentare un'immagine loro. Se questo è probabilmente meno evidente per *Previsioni e lapsus* e *Posti a sedere* – per quanto in privato abbia delle rappresentazioni grafiche della disposizione dei testi – in *Sonetti e specchi* è, forse, fin troppo palese. Da una parte c'è, sì, la piuma che cade, dei sonetti, dall'altra, sì, il tonfo cupo e claustrofobico degli *Specchi*: ma è evidente che si alternino testi dispiegati in modo più tratteggiato nella pagina sinistra, con spazi bianchi, e alternanza di versi lunghi e versi brevi (i sonetti), e testi quadrati e compatti, senza spiragli di bianco, nella pagina destra (gli specchi).

Sostanzialmente immagino questi libri come camere sonore: un suono, monotono, meccanico, che si dispiega all'interno di uno spazio chiuso e claustrofobico.

Vincenzo Frungillo scrive «Nei libri di Luciano Mazziotta è riservata sempre particolare attenzione al rapporto con i luoghi, la sua prima raccolta parlava di città, il secondo libro, *Previsioni e lapsus*, conteneva una ricognizione poetica sugli spazi urbani di Berlino. In *Posti a sedere*, l'occhio del poeta si sposta dall'esterno all'interno: gli spazi diventano quelli domestici». Nelle prose della tua ultima raccolta lo sguardo si estende al mondo intero e, come tu stesso dichiarai nella postfazione «riproduce due fasi del mondo: la glaciazione, nella prima parte, e la desertificazione nella seconda, senza soluzione di continuità». L'attenzione ai luoghi, tuttavia, non sembra tradursi in una loro dicibilità (da *Maturità berlinese III fine*

della città: «che tutti i frammenti a schönefeld, diventano punti, a distanza, fuori dal campo della dicibilità») o riconoscibilità (anche quando nomi monumenti, vie o quartieri berlinesi gli spazi urbani diventano «residui, sporgenze», per citare sempre Frungillo, linee cromatiche («il bianco del monumento al soldato sovietico, bianco di cubi, regole e simmetrie, tutto al suo punto e l'unico punto di fuga il soldato con il bambino in braccio» da *Maturità berlinese II ipotesi di controllo*) o resti e rovine di una *premura*, nel senso etimologico di *pressione*, un *assedio visivo* («alla fermata, ad Alexanderplatz, mi è parso crollasse la torre, in verticale, risucchiata dalla terra. [...] che rispondesse la siegessäule, a tiergarten, abbattuta dagli occhi, caduta con l'angelo al centro della piazza, che per mesi ti dico, ho creduto che per me la città si appiattisse, che non mi ricordo che un piano sul quale avere premura. E avevo, ancora, premura» da *Maturità berlinese I. Errori per una riconciliazione*). L'unico spazio nominabile sembra essere quello di un indefinito *hinc*, qui. (sempre da *Maturità berlinese III. Fine della città* «perché per dire io sono e mi chiamo ci vuole un giorno, e forse anche meno, ma per dirlo in modo compiuto, aggiungendo l'avverbio, serve un piano. Eravamo qui, a Berlino, e te lo sto dicendo almeno»; «che non volevo parlare perché, se avessi detto, avrei detto *io sono qui*, come se l'altro non mi vedesse, fino a quel preciso momento. e lo dicevo infine. e lo ripetevo a me stesso di *essere qui*. e, chiudendo la porta, ero in un'altra città»). L'avverbio *qui* è centrale in una poesia della sezione intitolata *Case Museo di Posti a sedere*: «tutto questo *qui* è spazio alterato nel raccordo/ perciò la lente./ ingrandisce e fa piccolo piccolo/il parco. [...] tutto questo *qui* è falso. anche il parco. a seconda/dal lato da cui si guarda la lente. è un giardino/ristretto i cancelli recinto dove gli estranei /si riconoscono dopo averlo percorso una volta». Infine, in *Sonetti e specchi ad Orfeo* lo spazio diventa *indicibile* nella sua *transitorietà* («abbiamo poca scelta se la lingua è un posto come questo transitorio e inabitabile» dallo specchio al sonetto 2. X) perché, come scrivi nella postfazione, «il disastro, *qui*, si dà per assodato»: nella prima fase, quella della città congelata, «è gelo sempre, e non sono concessi sbalzi cromatici» (specchio al sonetto 1.XI), ma solo «una pianura di bianco in cui emergono i resti di quanto sembrava civile» (specchio al sonetto 1.XIX) e «appare da terra l'occhio geloso dei morti» (specchio al sonetto 1.XX); nella seconda fase, quella del disgelo e poi della desertificazione (dallo specchio al

sonetto 2. XI «anche questo è nel calcolo e sempre messo in conto dall'inizio del disgelo [...] se è stato gelo, il prossimo stadio è deserto) il *nero di deserto* rende lo spazio irriconoscibile e «giriamo attorno alle caserme abbandonate evitando le altre strade che dai tempi del disgelo hanno assunto nuovi nomi, diventando, prima, corsi d'acqua e, dopo, giacigli di detriti». (specchio al sonetto 2.XX) Di fronte all'impossibilità di «conoscere il posto in cui siamo potremmo descrivere tutti gli altrove pensati e l'altrove pensato è più vero dei fatti evidenti del qui, dove restando non siamo». (specchio al sonetto I.6) Cosa rappresenta l'*hinc*, per te? Mi tornano alla mente le parole di un tuo testo intitolato *Notte di insonnia: Virgilio*, pubblicato il 1° settembre 2015 su *Poetarum silva*, «L'ingenuo Licida parla con Meri nella *Bucolica IX*, lo supplica di fermarsi a cantare. *Hinc*. Qui. Mentre stanno per lasciare i campi, sfrattati, Licida chiede di riposare: ha trovato il luogo ideale per tornare a comporre: *Hinc*, dove comincia ad *apparere sepulcrum Brianoris*. Il sepolcro di Brianore. *Hinc*».

L'aperto, dove o che cosa sia, «bisogna allora raffigurarselo come parete lucida bianca forse impensabile perché illimitata. Non muro o barriera ma raggi sottili e intrecciati a formare una trama compatta in cui il qui e l'altrove si annodano stretti in uno inscindibile e sincronico sempre» (specchio al sonetto 2.VII). Quale rapporto esiste tra *hinc*, il qui e altrove? Penso, infine, al verso della bellissima poesia che conclude *Posti a sedere* «si verifica l'identico qui come altrove, come altrove si recita il teatro fuori quadro».

Prendendo in prestito le parole di Ceronetti dal saggio *Poesia chiara poesia oscura* la sensazione è che nella tua poesia, il paesaggio «è una beatitudine che non conosceremo più, è qualcuno molto caro che all'improvviso ha avuto un sospiro ed è stato portato via tra i morti» Sei d'accordo con Ceronetti quando nello stesso saggio scrive «Io posso far vivere la mia poesia, fare oggi poesia, a condizione di sopprimere completamente ogni riferimento al paesaggio, forma del Tempo che hanno occupata e corrotta i miasmi del peccare umano. In poesia ne anticipo la sparizione, vedessi anche le Ande o il Tibet niente cambierebbe sulle mie carte. E poi sto *qui* (corsivo mio). Avere un paesaggio in mente, reale, nel momento creativo, contaminerebbe di peste attuale la nascita del verso»?

Tutte le volte che ho scritto *qui*, ho avuto in mente il modo in cui scrive *qui* Giuliano Mesa e il *Dasein* rilkeano. Dall'altra parte cerco di tematizzare uno stretto rapporto con l'immanenza, con quello che, per l'appunto, c'è qui, di certo senza che sia una rappresentazione fedele di un supposto vero. Il problema, come scrivi, è quando non c'è soluzione di continuità tra *qui* e *altrove*, quando, in effetti, ho l'impressione che qualsiasi altrove non sia che la riproduzione di un *qui*, forse un po' più sbiadita, forse un po' più lontana, come una eco. Qualsiasi altrove pensato come idilliaco rispetto ad un *qui* infernale innesterebbe il concetto di speranza, concetto con il quale non mi sento affatto familiare. Se invece qualsiasi altrove è nient'altro che un'altra forma distorta o ripetuta del *qui*, allora non c'è via d'uscita. Ed è quello che mi interessa tematizzare in quello che scrivo. Altrove è pure, d'altra parte, un'immagine come punto di fuga – non necessariamente migliore del *qui*, non necessariamente in cui *naufregare* è dolce. L'immagine, il paesaggio, per ricollegarmi all'ultimo punto della tua domanda, è in un certo senso fondamentale e punto di inizio, più che di contagio. O meglio: il contagio – nel duplice significato di toccare insieme e di male cui si soccombe – è il motore stesso della versificazione. La questione fondamentale è che questa immagine o questo paesaggio non sia né idealizzato né storicizzato. E la peste della contingenza, in ogni modo, rientra sempre, per quanto mi dedichi, anche forzandomi, a non renderla rintracciabile. La peste si propaga perché siamo nella peste e, standoci, la scrittura ha diverse modalità di farci i conti. La mia scelta è adottare una maschera, sovrastrutturale e letteraria, linguisticamente vaga, perché il contagio con il contingente sia interpretabile e non ravvisabile.

In alcuni contesti mi è stato detto che *Sonetti e specchi a Orfeo* non sembra scritto da un *giovane poeta*. Tralasciando il termine poeta che suscita sempre un senso di fastidio, *giovane* produce non meno lo stesso effetto. La mia non è una scrittura giovane, non sono giovane, non voglio strizzare affatto l'occhio a nessun tipo di giovanilismo, né tantomeno alla attualità. Ci sono autori e autrici che sanno relazionarsi con il contingente e con la storia, autori e autrici che si lasciano contagiare, in positivo, mettendo in atto una contaminatio tematico-linguistica con quella che chiami "peste della attualità." "Io per me ho scelto distruzione di case." Tornando alla riflessione di Ceronetti, non so che effetto produrrebbe su di me vedere il Tibet o le Ande. So, d'altra parte, che la scrittura è un moto finalizzato a una conoscenza non decifrabile, anche tramite

l'uso di una lingua non mimetica, *inattuale*, incontingente – pur restando nell'immanenza di un *qui*.

Fabrizio Maria Spinelli ha messo, a mio parere, bene in luce, che in tutto l'ultimo libro solo quattro termini fanno pensare a un libro contemporaneo o contemporaneo dei nostri nonni. Si tratta di uno sforzo cognitivo, di evitamento della *frontalità* del circostante, di avere a che fare con quel “sospiro portato via dai morti”, i nostri primi interlocutori. Quindi, concluderei dicendo, che trovo molto sensata la applicazione delle parole di Ceronetti a quanto ho scritto soprattutto in *Sonetti e specchi*. “Sopprimere ogni riferimento al circostante”, in particolare, mi riconduce a quello sforzo di evitamento di cui ho parlato prima, sopprimerlo soprattutto perché il lettore, la lettrice, e io stesso nella lettura mi senta “senza appigli”, “spaesato”, per l'appunto”, senza paesaggio. Un deserto bianco dove, in pratica, l'obiettivo della macchina fotografica non riesce a trovare il punto in cui prendere il fuoco.

È innegabile che il ritmo sia pervasivo in *Sonetti e Specchi ad Orfeo*: nella postfazione ti auguri che il libro venga letto «come una composizione musicale in due tempi: da una parte il suono flebile, *aperto*, di uno xilofono nella pagina sinistra, nei sonetti, dall'altra un tonfo, cupo, claustrofobico, nella pagina destra, gli *specchi*». Il ritmo scandisce i due stadi della glaciazione e della desertificazione: dallo specchio al sonetto 1.V in cui «mentre si abbassa il livello del mare non abbiamo strumenti che ne accompagnino il suono calante» allo specchio al sonetto 2.XI in cui «il livello del mare si innalza e noi non abbiamo strumenti che accompagnino il suono crescente» fino allo specchio al sonetto 1. XX in cui Orfeo arriva a nominare «una volta il *Tuttoèperduto*, uno strumento che suona per ogni sconfitta. Pigiando sul bianco dei labirinti diceva sentite. E si sentiva suonare la numero nove a Kreutzer. Era il trionfo del *Tuttoèperduto* all'orecchio» o ancora nello specchio al sonetto 1.VIII «Dal lamento apprendiamo che niente si può trattenere, che il tono in minore in crescendo prepara un grido di aiuto perché sia concesso un'ennesima volta lo sbaglio» E qui rigiro a te una domanda che inchioda alla sedia qualsiasi lettore: dalla sezione *Case Museo di Posti a sedere* «Perché scrivere un trionfo se è trionfo del niente», se tutti trionfando falliscono? Il canto deve arrendersi e diventare un grido di aiuto, un urlo di supplica, «un tonfo dell'acqua che ghiaccia»

(dalla traduzione del sonetto II.2 «Allora ci basti quest'urlo di supplica/ a dire con il canto il cuore che pulsa nel tutto»)?

Si percepisce nelle prose la cura della intelaiatura prosodica e ritmica che è in grado di far *risuonare* le immagini: penso soprattutto al bellissimo specchio al sonetto 2. XV in cui il ritmo *a precipizio* traduce lo sgocciolare dell'acqua dal mento al labbro, dove le gocce rimangono come un discorso sospeso, e poi lo sgocciolare della voce che si riduce a monologo interiore. Come descriveresti il tuo modo di procedere ritmico? Quale influenza ha esercitato su di te la prosodia classica, ma soprattutto la brachilogia e anfibologia delle lingue antiche, la possibilità di giocare sulla ambiguità semantica e sintattica? Come lavori alla scelta delle parole e all'*ordo verborum*? In uno scambio epistolare con Davide Castiglione, pubblicato su *La Balena Bianca* il 17 dicembre 2019, si legge una sorta di dichiarazione programmatica: «se produco un testo mio, non riesco ad accettarlo come pubblicabile se non risponde ad alcune regole che mi sono autoimposto. Procedo, infatti, a un controllo delle sillabe, altrimenti viene meno quella soddisfazione personale che considero la prima entità a stabilire se una poesia sia più o meno riuscita».

Da questo punto di vista, credo che, per mezzo della sintesi degli scambi precedenti, abbia detto più tu di quanto possa aggiungere io. Nello specifico le lingue classiche, soprattutto quella greca, sono un qualcosa di interiorizzato. È come una musica che ho sentito così tante volte che poi, in un modo o nell'altro, non posso fare a meno di riprodurre: il resto è controllo e *variatio*. La ambiguità semantica e sintattica sono date da una volontà di sottrarre, quanto più possibile, un'unica direzione al testo. Ad esempio cerco molto spesso di utilizzare verbi transitivi senza complemento oggetto, in modo tale che l'oggetto, il "che cosa", resti sottinteso o, comunque, una sorta di vuoto da colmare tanto per chi legge, quanto per me. Per il conteggio delle sillabe, d'altra parte, è un macigno, una zavorra. Mi chiedo, in effetti: riuscirei ad accettare un verso senza questa regola autoimposta? Se parlo di un verso in cui vado a capo mi rendo conto di no; se devo andare a capo, esigo da me stesso una ragione. Il verso, di per sé, è qualcosa di estremamente razionale. Come dicevo prima, per fortuna, si insinua l'errore: da una parte esigerei un controllo formale estremo, dall'altra parte provo un senso di soddisfazione quando questo controllo formale sfugge,

pur mantenendo una *accettabilità* nella tessitura fonica. L'ultimo libro, del resto, è di per sé la volontà di inganno e autoinganno in relazione a questi tentativi e a questo autocontrollo: da una parte ho “tradotto” i sonetti rendendoli più prosastici, dall'altra parte ho affiancato delle prose ritmiche: dove dovrebbe esserci il ritmo ho evitato il ritmo, dove non avrebbe dovuto esserci, è rientrato quasi inconsapevolmente. Penso che in questo l'errore, il lapsus, la caduta sia stata fondamentale per la produzione. In *Sonetti e specchi* avrei voluto scrivere dei microsaggi in prosa. L'esito è stato diverso: forse come errore e fallimento del proposito iniziale, forse, inconsapevolmente, ho tentato di dare al *melos* il ruolo originario della speculazione filosofica.

In una intervista a cura di Giusi Drago, pubblicata su *Perigeion* il 15-10-2019, hai definito a letteratura greca e romana un generatore infinito di immagini. La tua poesia è effettivamente disseminata di figure mitologiche: penso all'immagine del «sole che si alza con Sisifo al collo» nello specchio al sonetto 1.XXI; all'insistita metafora della sfinge (nello specchio al sonetto 2.XV «e la sorgente è una sfinge a distanza e perciò ineludibile. [...] Nessuna speranza di dire *l'ho vista la sfinge, ho bevuto*» e, infine, ma senza aver esaurito la ricerca, lo specchio al sonetto 1.XI «è una macchia nel terso ma potrebbe anche essere altro: un Anchise, ad esempio, che ostacola il corso, oppure un Anchise che preoccupa con i suoi acciacchi e abitudini che suo malgrado ci ha offerto. E forse ad affrettare la fuga sarebbe meglio lasciarlo tra i roghi, anziché sopportare si insinui in un senso di colpa da ricondurre ovunque si voglia fondare un orrido inizio» In cosa risiede, secondo te, la *forza* di queste immagini? Sempre in quella intervista, provavi a «definire molto poco autorevolmente, la classicità come un assioma etico-formale (controllo della forma nell'era della dispersione, per citare un bel saggio di Vincenzo Frungillo)». Conserveresti ancora quella definizione?

Ancora poco autorevolmente conserverei quella definizione di assioma etico-formale, per quanto, se l'etica e l'assioma sono concetti apparentemente immutabili, la forma è una gabbia, e la gabbia, è noto, può avere forme diverse. Ognuno costruisce la propria prigione versuale. Abbiamo, però, la possibilità tanto di rompere le prigioni, quanto di scegliere sia il colore sia la tipologia di grata più confacenti al sé di un determinato momento. La prigione resta

prigione, la gabbia resta gabbia, ma almeno siamo liberi di passare di gabbia in gabbia, anche a costo di essere non sempre riconoscibili: si riconosce, forse, che si tratta di una gabbia, non necessariamente la stessa gabbia. All'interno della molteplicità di gabbie, abbiamo a disposizione una infinità di *archetipi*, riprendendo la tua domanda sulla *forza* delle immagini, come quella di Anchise che citi. Le immagini archetipiche, a mio parere, sono come sassolini gettati nello stagno che producono una serie infinita di cerchi concentrici. Tra questi cerchi concentrici, per fortuna, non abbiamo il dogma né l'obbligo di estrarre il cerchio corretto, ἡ ὁρθός (termine, del resto, che poco ha a che fare con la circolarità). Estratto un cerchio tra le migliaia possibili, la loro forza sta nel suggerire e poi tacere. Se da una parte suggerisce, dall'altra parte tace, ed è molto più agevole dialogare con chi non può rispondere; è molto più semplice falsare chi non può contraddire. Anchise, dunque, chi è? È il padre anziano da salvare per fondare il *nuovo*? Il paterno da cui ci si deve liberare per fondare il *nuovo*? Il mondo della senilità nei confronti della quale mostrare indiscussa reverenza? Sono tutti i possibili cerchi, ma, in forma un po' alessandrina, posso cercarmi il cerchio più nascosto, quello per cui Anchise e la sua immagine possono divenire l'archetipo, l'immagine primordiale di qualcosa di cui liberarsi. Del resto l'essenza dell'arché sta nell'essere così tanto distante da non darci nessuna certezza. È come una teoria del big-bang, una *quasi* certezza. Ed è nel *quasi* che sta, a mio parere, la forza dell'archetipo. In questo *quasi*, ad esempio, si può fare di Anchise l'archetipo della necessità di abbandonare con noncuranza il padre a Troia, come riscatto e senza rimpianto. Ogni forma di riscatto, però, è taglio, cesura, perdita, e allo stesso tempo rinascita. Lou Salomè, maestra di archetipi e immagini archetipiche, inizia la sua biografia con queste parole: “È indicativo: la nostra prima esperienza è quella di una perdita.” Chi ci impedisce di suggerire a Enea di abbandonare Anchise senza rimpianto, se comunque *la nostra prima esperienza è quella di una perdita*? La forza di queste immagini, dunque, risiede, forse, nel non avere una verità, nel loro *quasi*, di essere assolute, quindi “disciolte” da una verità totalizzante. Al contrario si concedono ad essere falsate e ri-falsate eternamente. La dialettica vero-falso perde significato, perché entrambe sono cariche di significati, e dirne il vero, a tale proposito, non è più vero di dirne il falso.

I tuoi testi poetici, poi confluiti e sistematizzati nelle raccolte, sono stati spesso pubblicati *in fieri*, durante la loro elaborazione e progettazione, su

blog e riviste online o lette in occasioni di incontri e confronti con altri poeti verso i quali hai rinnovato in più occasioni la tua riconoscenza. Di recente, in occasione della rassegna *Voci della poesia* a cura di Toni D'Angela e Vincenzo Frungillo, hai ribadito che nella scrittura poetica si creano *lentamente* degli affetti di stima reciproca che mettono in atto uno scambio continuo. «Non bisogna mai fidarsi del proprio testo - hai detto - ma farlo leggere a qualcuno di cui ci si fida; poi tagliare, togliere, cassare». Come avviene questo lavoro di riscrittura, ripensamento, questa sorta di *labor limae* a cui sottoponi il testo, soprattutto nello scambio con gli altri poeti? Come e perché accetti di rinunciare alla tua *individualità*, di modificare qualcosa del tuo testo? Mi piacerebbe in questa sede ricordare anche alcuni dei nomi che senti parte della tua “famiglia” poetica.

Quanto ai nomi parte delle mie relazioni poetiche, di base, sono tutti quelli che hai citato nel corso di questo scambio: nella maggior parte dei casi non riesco neppure a ricordare se prima sia nata la stima reciproca in qualità di autori o autrici o il rapporto affettivo. Non ripeto quelli che si sono affacciati tra le righe di questa intervista. Aggiungerei, però, Vito Bonito, Paolo Maccari, Lorenzo Mari, Rosaria Lo Russo, Florinda Fusco e Silvia Righi.

Quanto invece alla qualità delle relazioni, alla necessità di interloquire con loro rispetto a quanto scritto, direi che non si tratta di rinunciare alla propria individualità: si tratta, invece, di considerare il prodotto creativo come tale e quindi sottoporlo ad occhi esterni che, in quanto più o meno distanti, riescono a vedere di più del produttore. Significa sottoporre il testo a esperienze di scrittura, di scelte, di filosofia e di biografia differenti e, quindi, arricchirlo attraverso questo portato esterno. Il testo poetico, in pratica, non è che un prodotto e in quanto prodotto diventa qualcosa di *condivisibile* quando è il più possibile distante da chi lo ha prodotto. Il *chi*, anzi, sta sotto il *che cosa* e ne è dunque un *sottoprodotto*. Porre al centro il *chi* sul *che cosa* sarebbe come focalizzarsi sul sottoprodotto anziché sul prodotto.

Novembre 2023