

CONVERSAZIONE CON GAIA GIOVAGNOLI¹

Intervista a cura di Claudia Tedeschi

Gaia Giovagnoli (Rimini, 1992) è laureata in Lettere Moderne e in Antropologia Culturale presso l'Alma Mater Studiorum di Bologna. Tra il 2015 e il 2018 è stata ospite di festival letterari nazionali come *Parco Poesia* e *Poié*; è stata menzionata al Premio Violani Landi nel 2015 e risultata finalista nel 2018; nel 2017 è stata finalista al *Certamen Isotteo* di Rimini ed ha vinto il *Certamen* organizzato dal Centro di poesia contemporanea dell'Università di Bologna. Suoi testi e interventi sono apparsi su diversi blog, tra cui *Nazione Indiana*, *Minima&Moralia*, *Interno Poesia*, *Poetarum Silva*, *Poesia 2.0*, *Midnight Magazine*, *Atelier*, *Centro di Ricerca PENS: Poesia Contemporanea e Nuove Scritture*, *Mille Splendidi Libri*. Nel 2018 ha pubblicato la sua prima raccolta, *Teratophobia*, per Round Midnight edizioni ed è in uscita la seconda, *Babajaga*, per Oèdipus. Il suo primo romanzo, *Cos'hai nel sangue*, verrà pubblicato nel 2022 da Nottetempo.

La parola *Teratophobia* che dà il titolo alla raccolta significa, come tu stessa spieghi, «paura di ciò che è deforme e dei mostri, paura di darli alla luce». Nonostante la paura, o forse in virtù di essa, dai testi sembra emergere piuttosto una volontà di 'dare alla luce' il mostro e alienarlo da sé attraverso un movimento di riconciliazione con esso. Se inizialmente il mostro abita in un buio interiore da toccare fino a sanguinare (*Il chiodo tocca il buio / e dice del mostro: / se vuoi sentire di me / leggi nel sangue*), a partire dalla seconda parte della raccolta il buio procede lentamente fuori dal sé, diventa

'oggetto esterno' (*Assomiglia al mio nero / questo montare dell'ombra*), trasfigura la realtà in sembianze deformi (*se accarezzo il lenzuolo ora è il pelo / del mostro*): sono gli altri a diventare mostri (*come ogni Achab / ho un viso ispido di segni / e mostri bianchi liquidi e distanti; stiri con la cadenza / del mostro che gratta*). Nell'ultima sezione, infine, quasi riponendo fiducia nel mostro (*spero nei mostri per capire l'abbraccio*), si approda ad una resa che sembra possibile attraverso l'aborto del passato (*in te lavare nel sangue / la noce di un mostro / dal grembo: abortirmi il passato*). La parola *monstrum* in latino ha il doppio

¹ G. Giovagnoli, *Teratophobia* (Round midnight edizioni, 2018).

significato di mostro e prodigio: Virgilio, ad esempio, la usa sia per descrivere il ciclope Polifemo, sia per la pianta cresciuta sul cadavere di Polidoro, i cui rami strappati da Enea stillano sangue. Che cosa significa per te *monstrum*? È per te possibile una pacificazione con il mostro attraverso la poesia o si tratta di una continua aspirazione destinata a rimanere incompiuta?

Per parlare del mostro bisogna prima intendersi su ciò che non lo è – su ciò che è ‘normale’.

La vita quotidiana è un circuito che sembra scorrere pacificamente: si ha come la percezione che tutto ciò che diciamo, facciamo e pensiamo possa essere vissuto da chi ci circonda; condiviso con chiunque. Si ha un alfabeto comune. Ci si sente parte di un gruppo incrollabile. Il corpo stesso pare inattaccabile, finché resta sui binari di quel meccanismo. Si prova un senso di comunità e di unità in sé. Ecco, il mostro nasce quando quel dispositivo di normalità si inceppa. Quando si capisce che la propria vita, il proprio corpo, il proprio alfabeto, sono elementi particolari e isolati, fallibili. Il mostro sorge quando qualcosa – un trauma, una ferita, una malattia, altro – ci forza alla consapevolezza e ci obbliga a vedere

che quel quotidiano che si dava per scontato è in realtà costantemente sotto attacco. Cede di continuo. Non è così solido come si credeva. La vera realtà non ha parole condivise, schemi rigidi e ripetitivi, comprensione assoluta, onnipotenza; queste idee le abbiamo soprattutto perché l'essere coscienti dell'instabilità di tutto ciò che ci riguarda non ci permetterebbe di vivere. Di funzionare.

Il mostro è quindi, per me, la realtà che si affaccia senza filtri.

La narrazione è in grado di fare miracoli, in questo senso. È forse l'unica arma che si ha contro quella realtà mostruosa, quando entrando fa deflagrare quella nostra sacra inconsapevolezza. L'essere umano è narratore per natura, non per scelta. Crescendo, il nostro cervello crea nuove connessioni neuronali non solo grazie all'esperienza, ma anche per via delle storie che i nostri genitori ci insegnano e dei giochi che facciamo. Il simbolico – con il linguaggio – ci ha reso ciò che siamo come specie. Creare ponti narrativi fa parte di noi.

Narrando, e solo narrando, si può ricostruire quel mondo che si è sfilacciato e dargli un nuovo sole attorno a cui muoversi; è possibile farlo più e più volte, prendendo ancora la mira, sbagliando, ritentando, anche

con narrazioni contraddittorie. La nostra vita è narrazione. Lo è la normalità, lo è la vita dopo il mostro e il mostro stesso.

La poesia per me fa parte di questo flusso narrativo. Con le sue connessioni, le catene di metafore, una cadenza e una lingua che ha uno scopo diverso da quella del linguaggio quotidiano (non è solo comunicativa, ma suggestiva), la poesia è una forma particolare di racconto. Proprio perché sempre *in fieri*, sempre plasmabile e incompiuta, proprio perché sinestetica, quella poetica può essere la lingua più perfetta per dare la caccia al mostruoso. Lo oggettiva, dandogli un nome. Lo rende vero e, quindi, ammaestrabile.

Nella raccolta emerge un uso pervasivo del mito, sia classico sia biblico: l'io lirico costruisce la propria identità attraverso una 'tessitura' mitologica, in cui le figure femminili (Elettra, Ifigenia, Didone, Persefone, Penelope) si intrecciano con i terata greco-romani (Ti chiudo nel dettaglio della febbre / accucciato sul vestito / io femmina a guardia / come un Cerbero stanco; quale gorgone stringe gli occhi / e ride come una rondine; e menadi tremende/sugli altari delle panche) e con i grandi

mitemi biblici (io non sono il figliol prodigo; io agnello senza scampo).

Quale ruolo ha il mito nel tuo lavoro poetico? Attraverso quale processo si compie questo riuso del materiale mitologico?

Le figure del mito sono oggetti sintetici: quei personaggi non sono solo un'immagine affascinante, utile a far comprendere ciò che si vuole narrare, ma racchiudono dentro di sé anche tutta una storia di suggestioni e di simboli. Proprio per questo hanno un'aura particolare quando li si usa in poesia. Pavese nell'introduzione a *I dialoghi con Leucò* dice: «Potendo si sarebbe volentieri fatto a meno di tanta mitologia. Ma siamo convinti che il mito è un linguaggio, un mezzo espressivo – cioè non qualcosa di arbitrario ma un vivaio di simboli cui appartiene, come a tutti i linguaggi, una particolare sostanza di significati che null'altro potrebbe rendere». Ecco, è questo.

La verità è che per me è difficile capire il perché mi ritrovi sempre a sbattere contro i miti quando scrivo. La risposta più logica è che queste figure sono delle scorciatoie semantiche. Ma so che non è solo questo a rendermele così interessanti: sono potenti. Restano incandescenti. Anche la mia seconda raccolta

di poesie, *Babajaga* (in via di pubblicazione, spero presto, nella collana CromaK di Oèdipus), prende le mosse dalla figura della celebre strega slava e mischia il piano mitico a quello quotidiano (non ho inventato nulla nemmeno in questo caso: Louise Glück, ad esempio, è maestra di questa sovrapposizione).

Dai testi emerge una particolare predilezione per la saga familiare degli Atridi (*Elettra ha sul grembo / la malia di seccare / potessi lavarti le mani / senza uccidere il fratello; mi fa Ifigenia / e Agamennone insieme: mi fa padre che strazia / mi fa figlia da spegnere*), nucleo tematico dell'*Oresteia*, trilogia eschilea che ha ispirato scrittori di tutti i tempi (penso, ad esempio, alla operazione di rilettura realizzata da Pasolini). Sembra che tu riattualizzi nella raccolta i temi del sacrificio (l'io lirico si riconosce contemporaneamente vittima e carnefice) e della discendenza della colpa da genitore in figlio (nella splendida poesia *Vorrei che coi geni mi avessi passato il mestiere*), che diventa un moderno 'contagio di angoscia'.

Quale è secondo te oggi l'attualità di un mito come quello degli Atridi? Hai un legame particolare con

qualcuna delle riscritture moderne di questa tragedia?

Della tragedia classica (anche a prescindere della saga degli Atridi) amo proprio l'idea del destino che non si può sconfiggere e della colpa che si tramanda. A mio parere è un'intuizione profonda e molto veritiera, in un certo senso sempre attuale.

Dove si nasce, in quale condizione sociale, da quali genitori, ecc. sono tutte variabili che determinano ciò che siamo e cosa faremo nella vita. L'idea del libero arbitrio e della responsabilità individuale sono spesso illusorie: non sempre si è in grado di rompere il cerchio perché certe questioni dipendono non dal singolo ma da sistemi strutturali molto più ampi di lui. Non sono più le divinità che muovono il disegno, certo, ma il risultato cambia poco.

Con un approccio più psicologista, si può anche tracciare una linea di discendenza del trauma, da madre e padre in figlie e figli (di sangue o meno): ogni rapporto con i propri genitori (o con delle figure di riferimento) trova un'origine in vite che ci precedono e che non conosceremo mai, ma che ci definiscono. Dettano la linea su come ci comporteremo con un'eventuale

nostra discendenza, con chi ci ha cresciuti, con l'*altro* in generale. I modelli si ripetono. Sono, in un certo senso, delle maledizioni famigliari con cui si deve fare i conti – per poterle sciogliere, in qualche caso, per tramandarle, nella maggioranza. Non sono gli Atridi nello specifico a interessarmi, quindi, ma questo concetto di discendenza del male e le figure che se ne fanno portatrici.

Come sottolinea Andrea Donaera nell'introduzione, nella tua scrittura si coglie «una complessità semantica, mai lessicale». Il potenziale semantico delle parole è sfruttato principalmente tramite la loro collocazione nel verso, in quella che definirei una *callida iunctura* di oraziana memoria (nell'*Ars Poetica* Orazio ci insegna *dixeris egregie, notum si callida verbum reddiderit iunctura novum* – «dirai in modo personale se un accorto abbinamento renderà nuova una parola nota»).

Come lavori alla scelta delle parole e all'*ordo verborum* nel verso? Quanto conta il *labor limae* nella tua poesia? Tu scrivi «La parola imparo a tritarla»: scrivere è, quindi, un lavoro di continua riscrittura?

Prima di scrivere qualsiasi verso

capisco il 'passo' che vorrò dargli – come deve suonare e la sua cadenza. Solo dopo cerco le parole che possano fare al caso.

Sulla composizione vera e propria del verso, poi, incidono molte altre questioni. Quelle per me fondamentali sono la scelta della parola giusta e la posizione che ricoprirà all'interno del periodo. Non sono ossessionata dalla metrica, anzi, e i miei criteri di scelta sono principalmente due: ci sono parole che tengo perché mi piacciono graficamente se messe accanto ad altre parole (per quanto possa sembrare strano), e parole che mi servono ritmicamente.

Quando ho scoperto la poesia il primo che ho sentito vicino è stato Giovanni Pascoli, romagnolo come me, del quale ho imparato il ritmo quando ero alle elementari, molto prima di sapere che fosse dettato da una metrica. Credo di aver assorbito indirettamente da lui l'idea del cesello e la fissazione per la parola che calza a pennello.

La riscrittura è necessaria, perché con questa idea di cadenza e perfezione in mente a volte passa molto tempo prima che un verso riesca a racimolare le parole giuste e la sua forma definitiva (che poi definitiva non lo è mai).

La tua poesia può essere definita una confessione recitata in quattro atti. Maria Zambrano scrive «La confessione è il linguaggio di qualcuno che non ha annullato la sua condizione di soggetto; è il linguaggio del soggetto in quanto tale. Non sono i suoi sentimenti, né i suoi desideri, né le sue speranze; sono semplicemente i suoi sforzi di essere. Oggettivarsi artisticamente è una delle azioni più gravi che oggi si possano commettere nella vita, poiché l'arte è la salvezza dal narcisismo; l'oggettivazione artistica, al contrario, è narcisismo puro. È l'artista perennemente adolescente che si fissa, innamorato di se stesso, nella propria adolescenza. Gioco mortale in cui non si gioca per ricrearsi, ma per morire. Ogni narcisismo è un gioco con la morte. La poesia può cadere in esso, la confessione ne è al limite, è un rischio mortale».

Come possono rapportarsi poesia e confessione e come è possibile evitare il 'rischio mortale' del narcisismo?

Io credo che ogni forma di scrittura sia sempre in qualche misura narcisistica, in quanto non può di fatto mai prescindere dal soggetto che la attua. Può solo dissimularlo,

il soggetto, in un modo o nell'altro, ma sempre da un soggetto proviene (e dal suo sguardo, dalla sua storia, dai meccanismi culturali che lo circondano e che in lui si reiterano). Credo che l'idea di scrivere al di fuori di noi (e per altro da noi) sia un'illusione che proviene da un errore di prospettiva: che la scrittura possa essere un reportage oggettivo, scientifico, cristallino; che la realtà stessa sia una entità oggettiva, scientifica, cristallina.

La confessione e l'autobiografismo rendono a mio parere solo più esplicito quello che è il meccanismo della narrazione, che è un'auto-contemplazione eterna, e credo che altre forme di narrazione non si allontanino di molto. Dire 'io' o 'noi' o nulla in questa visione è praticamente la stessa cosa.

Non credo dunque che ci si salvi dal narcisismo, pur credendo di averla scampata. Per quanto riguarda il gioco con la morte penso che narrare sia sempre scappare dal caos e dal nulla, e che non ci sia nessuna forma di scrittura che sfugga a questo principio, prosa o poesia che sia. Si scrive per definire, per riformulare, per oggettivare e comprendere. L'atto di scrivere è combattere contro ciò che non si controlla.

Nella tua poesia è possibile rinvenire

un vero e proprio bestiario (penso, su tutti, a *Non assomigli per altezza alla gazzella / – le sei sorella minore / non hai il corpo goloso di un felino / – di sua hai la ritrosia / non mani d'ala lunga da gabbiano / – solo scriccioli di carne che si arricciano / né grazia viperina / – tu conservi delle spire l'abbraccio soltanto*). Si coglie un duplice movimento: animalizzazione dell'umano e antropizzazione del non umano, con ricercati e riusciti effetti stranianti. Con *L'animale che dunque sono* Derrida ha lanciato una sfida a ridefinire il confine tra animalità e umanità, tra sé e altro da sé, sfida che tu sembri raccogliere e portare a compimento con ottimi risultati. Quanto, secondo te, oggi viene raccolta questa sfida nella poesia contemporanea?

Chi scrive partecipa al mondo. Vivendo oggi in un mondo (umano) che si confronta per la prima volta con il rischio concreto della sua stessa fine, ripensare le rotte che si sono imboccate fin qui in pilota automatico è quasi scontato. Umano e non umano, culturale e naturale, vivo e non vivo, iniziano a essere concetti poco funzionali e scricchiolanti – utili, certo, ma colpevoli di aver dato adito nel tempo anche allo

sfruttamento costante delle risorse e a una espropriazione incontrollata, proprio perché automatici e poco discussi.

A me i confini tra umano e non umano paiono utili a fini di analisi ma poco realistici: se calati nella vita finiscono per distinguere sempre tra un *io* (noi, umano) e un *tu* (loro, piante, animali, Terra) sempre e solo in funzione di una nostra indiscutibile differenza, che però fa rima con superiorità. Nel mondo non siamo né più né meno di un sasso o di una pianta, e come tutti gli altri esseri viventi siamo limitati e opportunisti. Avremmo potuto regolare questi tratti, questo sì, evitando di autodistruggerci. Forse. Non so se chi fa poesia ora sia cosciente di questo macro discorso o se stia ripensando l'umano e il non umano alla luce di questo fallimento concettuale, non so se l'antropocene sia un punto consapevole della poetica di molti, né se usare animali e bestiari sia un modo per mettersi in discussione e muovere lo sguardo (oltre che a un semplice fatto estetico). Sinceramente non lo so. Penso però che chiunque scriva ed è in vita nel 2021 non possa non partecipare in qualche misura alla sensazione che forse qualcosa oltre a noi c'è sempre stato, che forse guardare come abbiamo guardato tutto il *fuori*

da noi è stato controproducente, che accorgersi davvero di quella compresenza avrebbe potuto evitare lo sfacelo.

Stiamo andando a velocità spedita verso il baratro dell'estinzione della nostra specie. Scrivendo, qualcuno potrebbe cercare di capire cosa sia andato storto, in maniera più o meno conscia (più per poter gestire il pensiero della fine e dare una sorta di voce a quell'*altro*, che per trovare un modo per salvarsi).

Sebbene non si possa negare che *Teratophobia* sia un libro notturno e 'oscuro', concordiamo con Ceronetti quando nel saggio *Poesia chiara poesia oscura* afferma che «l'oscurità poetica non è che uno speciale rapporto con la luce». Nello stesso saggio si pone una domanda che mi sento di rivolgerti con le sue stesse parole, ancora incredibilmente attuali: «ci sarà ancora un po' di poesia in questo nostro inferno? Allora dovrà essere necessariamente oscura, per testimoniare, nella propria riservatezza, la necessaria ripugnanza al brutto, al disumano. [...] Restando volutamente oscuro, mi sembra di non tradire, non dissipare la parola in futili scambi, in devozioni di sopravvivenza».

La parola non può fare a meno, «in

questo nostro inferno», di essere oscura?

Ho visto usare la poesia come un tentativo disperato di fare luce nel buio più fitto, quando la malattia aveva portato via ogni punto di riferimento, quando sono subentrati lutti assurdi e le sconfitte più irrimediabili.

Per un po' ho pensato che leggere e fare poesia proprio in quei momenti fosse un logico colpo di reni, perché la poesia è in sé luminosa, nella sua essenza, e piena di speranza; ho pensato che fosse intrinsecamente *altro* rispetto al caos e dunque il mezzo più utile per farsi largo negli inferni della vita.

Più ci penso però più credo che la poesia sia così necessaria proprio perché proviene dallo stesso magma indefinito del buio. Partecipa di quella natura nel modo più assoluto: mantiene in sé il caos e le sue trasformazioni repentine, non ammastrandolo mai del tutto – anzi. E, proprio per questo, forse è l'unica che può parlarne.

In questo senso sì, non può che essere oscura.