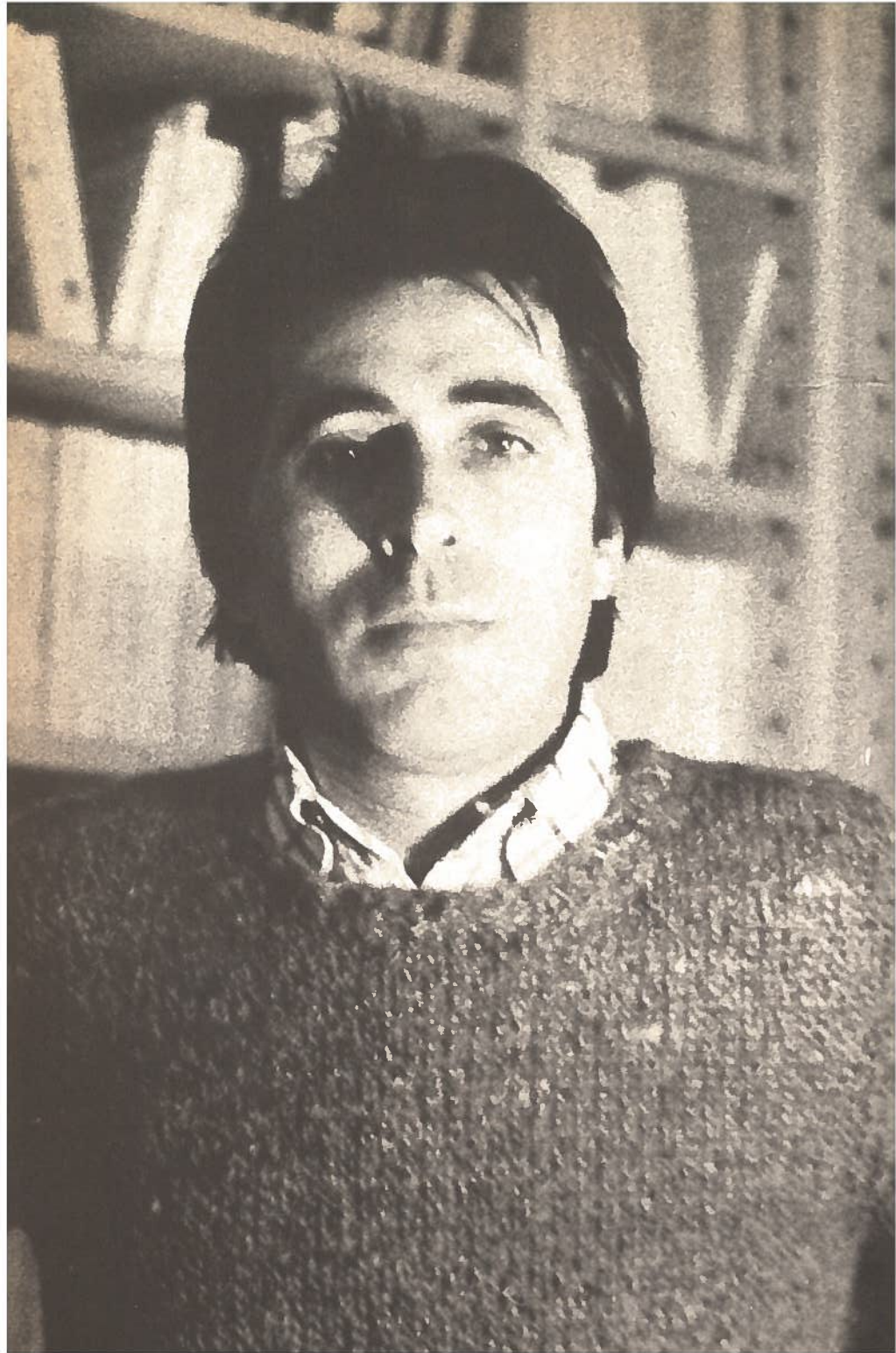


Ferdinando Camon



Ferdinando Camon è nato nel 1935 a San Salvano d'Urbana (Padova) da famiglia contadina. Vive a Padova, collaboratore assiduo di alcuni quotidiani. Ha pubblicato i seguenti volumi di poesia: *Fuoristoria* (1967) e *Liberare l'animale* (Garzanti, Milano, 1973); di narrativa: *Il quinto stato* (Garzanti, Milano, 1970), *La vita eterna* (idem, 1972), *Occidente* (idem, 1975), *Un altare per la madre* (idem, 1979); di interviste: *Il mestiere di poeta* (Lerici, Milano, 1965), *La moglie del tiranno* (idem, 1969), *Il mestiere di scrittore* (Garzanti, Milano, 1974); di saggistica: *Letteratura e classi subalterne* (Marsilio, Padova, 1974).

1) Sapete che io sono di origine molto bassa, contadina. Vengo da una cultura, cioè, che non ha avuto una tradizione scritta, e di cui la letteratura italiana si è occupata pochissimo. Noi abbiamo una abbastanza ricca, interessante letteratura operaia. Non abbiamo una accettabile, passabile letteratura (o cultura) contadina, a mio giudizio anche per una serie di storture politiche. Per decenni la lotta politica si è incentrata sulla classe operaia perché era una classe che sembrava, e in parte lo era, sui tempi corti agganciabile per una lotta di modifica della struttura sociale. Da noi è sempre stata lasciata fuori la classe contadina. Il Partito comunista non se n'è mai interessato. Perché? Perché occuparsi di questa classe non era produttivo, sui tempi corti. I contadini, infatti, sono il pilastro del sistema che ci governa. Sono un paradosso, perché sono l'ultima classe sociale, la più sfruttata, e però la classe sociale che più sostiene un sistema che la opprime, che vota bianco, che è cattolica, che è repressa e repressiva. Modificare la cultura e il comportamento di questa classe esige un'operazione pedagogica molto lunga. I partiti della sinistra avevano fretta, avevano bisogno di risultati in termini di voti e hanno abbandonata — o mai cominciata — questa operazione.

All'interno della mia cultura e della classe sociale da cui provengo il termine "poeta" è sempre sembrato abbastanza ridicolo. Non sono mai riuscito a scrollarmi di dosso questa risibilità del termine "poeta". Mi pare, però, che col passare di questi anni, dal dopoguerra a oggi, il quoziente di risibilità di questo termine si sia accresciuto. Forse perché sono proprio gli anni in cui il sapere è diventato sempre più scientifico-tecnico e sempre meno di tipo intuitivo-psicologico. E poi sono gli anni in cui la comunicazione è diventata sempre più di massa e sempre meno possibile è diventata la comunicazione individuale, da uno a uno. Il fare poesia ha invece i caratteri opposti: anzitutto è una comunicazione individuale, da uno a uno, da uomo a uomo (tu poi, Mariella col ciclostile, hai scontato in proprio il carattere non di massa della comunicazione poetica), e poi perché è un sapere tutt'altro che tecnico, tutt'altro che codificato. Inoltre, il far poesia, il comunicare in

versi è sempre stato deprezzato, squalificato perché non incide; ossia non incide sulle grandi masse, sul grande pubblico, e non incide sui tempi immediati. Abbiamo visto (su questo punto vi potranno parlare con molta maggior competenza di me gli esponenti del gruppo tecnologico) quanto più incisiva sia diventata in questi anni la canzonetta rispetto alla poesia, il disco rispetto al libro di versi. La poesia non incide sul grande pubblico, e non incide sui tempi corti. Può restare a lungo nel singolo lettore o nel singolo gruppo di lettori. Può incidere magari più profondamente su pochi, e questa mancanza di potere (perché è un tipo di potere, a livello di comunicazione, che stiamo esponendo) rende la figura del poeta in questi decenni abbastanza scaduta, abbastanza comica, inattuale.

Ogni tipo di comunicazione è caratterizzata dal suo destinatario; il destinatario “è” la comunicazione. Una comunicazione diretta a un destinatario è obiettivamente diversa da quella diretta a un altro destinatario. Ora, il destinatario della poesia è sempre rimasto abbastanza alto, élitario, colto, erede di una cultura e quindi partecipe di un potere. Questi caratteri lo rendono un destinatario a me sgradevole. Io ho sempre pensato che bisogna scrivere del popolo, del proletario, di chi sta male, eccetera rivolgendosi anche al popolo, al proletario, a chi sta male, ecc. La poesia non mi permette — e non permette obiettivamente, secondo me — di realizzare questa condizione: di parlare *del* ma anche rivolgendosi *al*. Nel migliore dei casi accadeva che si parlava “di” ma ci si rivolgeva a un altro.

La poesia che chiude il volume *Liberare l'animale* s'intitola “Ultima poesia” perché, nel mio progetto, non avrei più scritto in versi. E infatti non ho più scritto in versi, da allora, proprio perché mi pareva che scrivere in versi volesse dire automaticamente condizionarsi, rinunciare a una fetta troppo grossa, a una parte troppo consistente e centrale di quella che era la mia poetica, e cioè di rivolgermi a un tipo di uomo basso, umile, subalterno, ma molto al di sotto di quello che di solito è il soggetto della nostra letteratura cosiddetta “militante” o di sinistra e fargli capire che cosa non ha, che

cosa non è. Questo non mi era possibile perché questo non è il lettore di poesia: è — e anche in scarsa misura, semmai, nel migliore dei casi - un lettore di una certa prosa. Allora ho pensato che le stesse cose potevo dirle in prosa, avendo qualche speranza (non molte) in più di raggiungere questo destinatario.

Essere poeti in Italia vuol dire oggi, secondo me, essere ancora condizionati da questa difficoltà, che non si è andata attenuando. L'avanguardia, sia del tipo novissimo, sia del tipo tecnologico, ha accentuato questa difficoltà, perché ha ancora più raffinato il suo lettore, lo ha scelto in strati ancora più "culti", più alti, più élitari; ha perso ancora una fetta di lettori che prima c'erano e che erano, se non popolari, almeno basso-borghesi, e quindi ha accentuato questo carattere squisito; ha cercato, attraverso un'operazione specialistica, un lettore specializzato.

Essere poeti è possibile nella misura in cui si accettano questi condizionamenti. Uno che non li voglia accettare, deve cambiare.

2) Questa non è una domanda; queste, secondo me, sono molte domande, sette o otto. Secondo me, scrivere versi è un po' vergognoso perché ha il carattere della complicità: uno scrive versi e matematicamente si fa complice di un potere, perché tra lui e il lettore deve correre questo rapporto di intesa.

Non è sempre stato così (e qui dobbiamo aprire una parentesi). Ci sono state altre epoche in cui scrivere poesie poteva essere addirittura gioioso. Pensiamo, per esempio, alle epoche di cultura stabilizzata o di cultura aurorale. Questa è un'epoca di cultura in decadenza, moribonda. Pensiamo all'epoca in cui un poeta stilnovista scriveva poesie squisite su una fanciulla illibata per un lettore — collega di classe sociale dell'autore — che era, come l'autore, uno che covava, direbbe Freud, una sola ossessiva fantasia: lo stupro. In sostanza, l'intesa tra autore, lettore e personaggio era di questo tipo. Bene, in quell'epoca, probabilmente, lo scrivere versi era altamente gratificante perché c'era questa coincidenza di desi-

derio fra autore, lettore e personaggio. C'era un cerchio perfetto d'intesa. Questo cerchio, secondo me, adesso si è rotto: autore e lettore si collocano allo stesso livello, mentre il personaggio è solitamente più in basso, sia che lo peschi Sanguineti, sia che lo peschi io, sia che lo peschi Pasolini: si parla sempre di un mondo, di un'Italia, di un tema che è sotto al livello in cui vive l'autore. Questa intesa, secondo me, di autore, lettore e personaggio non c'è più. A meno che non si tratti di autori — poeti e romanzieri — i quali invece di scrivere di problemi sociali, e cioè dei temi saltati fuori con le più aggiornate ricerche sociali e psicologiche, non scrivano ancora che "in un boschetto han trovato pastorella". Si può scrivere di boschetti e di pastorelle anche quando si parla di plastica o di autostrade o di bomba atomica, ecc. Ci sono oggi in Italia e in Europa degli scrittori e dei poeti che scrivono di cose apparentemente attualissime — Vietnam, Cambogia, crisi delle sinistre, gulag, ecc. — facendo, in realtà, un'arcadia di tipo due-trecentesco. E non è vero che siano sempre autori di destra. Da noi molti autori son passati per autori di sinistra, facendo, appunto, queste "pastorellerie". Ricorderai anche tu che c'è stata una certa avanguardia da noi che si divertiva a fare poesie su Auschwitz (io purtroppo ne ho lette, forse sul "Marcatré", forse sul "Verri") che avevano questo pregio: di essere leggibili sia dall'alto al basso, che dal basso all'alto. Tu ti ricorderai che Adorno scrisse che dopo Auschwitz scrivere una poesia è un gesto di barbarie. Ora, è un gesto di barbarie al quadrato compilare poesie in cui la mozione a scrivere, la spinta a scrivere è di questo tipo: «Ho avuto un'idea: faccio una poesia che si possa leggere o dall'alto al basso o dal basso all'alto, da sinistra a destra o da destra a sinistra». A mio giudizio, il fatto che queste poesie uscissero dall'alveo dell'avanguardia di tipo "novissimo" è altamente significativo perché sta a indicare che qui si ripeteva il vizio ritornante nelle nostre rivoluzioni letterarie: quello per cui noi operiamo una rivoluzione a livello formale, vuota a livello morale (non sto parlando di contenuto: sto parlando di livello morale). Il barocco era vuoto pur essendo così frenetico e

pregno. L'Arcadia — che faceva la rivoluzione opposta: abbandonava il sovraccarico, il ridondante, tornando allo scarno, al disadorno, al semplice — era altrettanto vuota, perché il vizio del barocco, il suo difetto non era di essere ridondante: era di essere vuoto moralmente. Ora molta poesia di tipo avanguardistico, “novissimo” (sto parlando delle avanguardie più recenti del nostro Novecento) aveva questo difetto. Il fare poesie su Auschwitz è un reato, quando la mozione a scrivere è appunto di questo tipo: la sua leggibilità in senso orario e antiorario. Parlare così di Auschwitz o del Vietnam è esattamente come scrivere di rose e di damigelle. Vuol dire anche, secondo me, avere un alto quoziente di menzogna. Non a caso, in quell'epoca, si teorizzava una coincidenza tra letteratura e menzogna, tra scrivere e mentire. Io ho un'idea profondamente diversa, invece, dello scrivere e credo che la parola — specialmente la parola poetica — sia abbastanza vicina alla parola dell'analisi, nel senso che (e qui vengo alla vostra domanda sul rapporto tra scrittura e biografia) ogni parola si trascina dietro una quantità di associazioni — sconosciute magari allo stesso autore — e di traumi — che magari lo stesso autore ha rimosso, di cui non ha coscienza palese — tanto da apparire il compendio e il riassunto di una biografia. Questo ha una conseguenza: che la poesia è illeggibile, cioè che nessun lettore può recuperare dalla parola scritta questa quantità di reperti, di dati, di riferimenti, che in gran parte sono ignoti allo stesso portatore, quindi questo va perso, e allora la poesia non è ripetibile, cioè non è leggibile. Se leggere una poesia vuol dire riscriverla, cioè rifarla, una poesia non è rifattibile, nemmeno da parte di colui che l'ha scritta.

“Sempre caro mi fu quest'ermo colle e questa siepe”: quale siepe? Io ho presente più di una siepe, ma probabilmente perché io sono contadino, contadino veneto, di estrema provincia e per un quarto di secolo sepolto lì; la mia campagna era pianeggiante, le mie siepi erano all'orlo di podere e di fossi, una campagna acquosa, umida, nebbiosa; quella del Leopardi era collinare, azzurra, alta, con orti, con mare sullo sfondo,

era tutt'altra cosa. Io credo, dunque, che se si potesse "quantizzare" la dose di significato che ogni parola de *L'infinito* ha in Leopardi, questa dose trapassa in me nella misura di un 1%. Eppure mi considero, per una serie di dati biografici un lettore in qualche modo privilegiato. Quindi io credo che se si potesse "quantizzare" la quantità di dati emessi dal Leopardi ne *L'infinito*, si troverebbe che la quantità che arriva a un lettore medio è dello zero virgola qualcosa %. E quando ne ha capito lo zero virgola qualcosa %, può dirsi un lettore che ha capito *L'infinito*.

È certo che il rapporto tra poesia, scrittura e biografia è strettissimo. È altrettanto certo che questo rapporto, però, va perduto, è misterioso ("misterioso" però è un brutto termine, perché dove c'è "mistero" c'è un inganno e il mistero è un artificio prodotto da una cultura e mantenuto da una cultura — quella religiosa, per esempio — per conservare un potere, un dislivello). Direi dunque che, più che "misterioso", questo rapporto è inconscio.

Questo rapporto — scrittura e biografia — è un rapporto obbligato. Voglio dire che l'autore non può — qualunque cosa tratti — non trattare di questo rapporto. Ecco perché, secondo me, qui c'è un'altra condizione che congiunge lo scrivere — e all'interno dello scrivere ancor più lo scrivere in versi — al parlare dell'analisi. Sono due condizioni di estrema libertà e di estrema costrizione. In che senso? Uno va in analisi e parla di quello che gli passa per la testa, ha questa infinita libertà (l'analisi è il regno dell'infinita libertà). Un poeta o un romanziere scrive: ha un'infinita libertà. Nessun altro può sapere di che cosa scriverà, neanche lui. Tuttavia colui che parla (in analisi), colui che scrive poesie o romanzi, al termine dell'operazione si rende conto che non poteva non parlare e non poteva non scrivere se non di quella data cosa. Allora ha sperimentato che questa condizione di estrema libertà è in realtà una condizione di estrema limitazione, ma non solo limitazione per il tema, che è il tema della propria vita, cioè della propria esperienza (e come potrebbe parlare di altre vite se non ne ha altre? o di altre esperienze se quella è l'unica che

ha?); ma anche in ciascun singolo termine e in ciascuna singola pausa egli era condizionato: non poteva non usare quel termine e non poteva non mettere quella pausa. Infatti una poesia è riuscita quando nessuna parola e nessuna pausa sono sostituibili. Nel limite in cui una parola è sostituibile con un'altra che darà un effetto migliore, la poesia è perfettabile e non era perfetta.

Voi potete trovare altri che vi diranno: «No, poesia e biografia sono due cose profondamente separate». Per me, invece, esse coincidono in misura straziante. Si vorrebbe svincolarsi, ma non è possibile. Qui mi verrebbe di fare una specie di nota autobiografica: io mi considero un autore in versi e in prosa assai svantaggiato, nel senso che la quantità di significato contenuta in quello che scrivo non può, se non in misura minima rispetto agli altri, passare nei lettori. Perché? Perché affinché questo passaggio si realizzi occorre che l'esperienza del lettore, la sua biografia sia compatibile con la biografia dell'autore. Nelle epoche stabilizzate, in epoche aristocratiche, il lettore era un aristocratico, ma anche l'autore era un aristocratico, se non di estrazione di acculturazione, e quindi le biografie — gli ambienti — erano identici. Se non erano identici si identificavano attraverso un'operazione artificiosa: si pigliava il poeta e lo si trasportava a corte, diventava un cortigiano: in quel momento egli era omologo al suo ambiente. La disomogeneità tra me e il lettore normale di versi e di romanzi oggi in Italia è, purtroppo, molto alta, mi considero molto svantaggiato. Io vengo da un paese che ha avuto la luce elettrica quando io facevo l'università, quindi io ho studiato fino al liceo con lampade a gas, o ad acetilene, a carburo ecc. Queste cose arrivavano un po' alla volta a ogni consultazione elettorale. Per una consultazione ci hanno regalato una cabina telefonica, unica nel paese, e allora io ho assistito per anni a scene che il lettore medio italiano non può capire. Io vedevo per esempio il contadino che aveva il figlio emigrato a Torino (siamo in epoca di battaglie per la FIAT: parliamone) e gli voleva telefonare. Partiva da casa per andare al telefono col numero scritto in grande in un foglio e si

trascinava dietro un altro figlio robusto, nella convinzione che per fare i numeri telefonici, cioè muovere il disco del telefono per parlare da qui a Torino, essendo la distanza grande, occorresse molta forza; il figlio, quindi, serviva per fare questo numero. Ho visto le contadine contrattare il biglietto del treno quando facevano l'unico viaggio della loro vita da Montagnana a Padova per vedere il Santo, dicendo: «Quanto costa il biglietto?». «Quattrocento lire». «Le dò dosento franchi e resto in piedi». Perché loro dicono: «Se resto in piedi non consumo il velluto, perché devo pagare il biglietto intero?». Ora queste cose non le posso raccontare perché se le racconto le devo spiegare, in quanto il lettore figlio della borghesia o figlio dei professionisti, già dall'età di cinque anni non può credere che esista questo mondo perché ha già capito che il biglietto ha un prezzo: quel prezzo lo si paga. Perché succede questo? Perché nel progresso le possibilità di combinazione fra uno stadio precedente e lo stadio attuale sono molte: di queste se ne realizzano storicamente alcune e non altre. Ma perché non si deve realizzare la condizione per cui chi è in piedi paga meno di chi è seduto? Questa si potrebbe anche realizzare. Ma per il mondo contadino, che non è arrivato a questo stadio, siamo ancora di fronte a questa possibilità di scelta. Questa è una forma di cultura, perché non è detto che quello che ha in mente il contadino sia ingenuo: secondo me è più sapiente di quello che ha realizzato la borghesia, ed è possibile che un domani la borghesia realizzi anche queste condizioni. In altri settori le ha realizzate. Per esempio, in nave tu fai un traghetto: come dormi? Sul ponte. Va bene, allora paghi poco. Usi la sedia? Allora paghi di più.

Ecco, io non posso essere un autore che trasmette (nel *Quinto stato*, ne *La vita eterna*, in *Occidente*, ne *L'altare per la madre*, in *Liberare l'animale*) una quantità di riferimenti biografici, ambientali, sociali, non posso essere un autore che trasmette riferimenti comprensibili immediatamente per il lettore borghese italiano. Il mio è un altro mondo. Quindi, se di ogni autore va persa una grande quantità di dati biografici, mi considero uno la cui biografia va perduta presso-

ché per intero. Per esempio, quando manca la luce elettrica qui in città mi vengono in mente gli anni in cui non avevamo luce elettrica e si usavano candele o lampade a petrolio e questo era normale ed era gioioso: si accendeva la candela, c'era la candela. La candela era alta. Si poteva finire la cena di sera che la candela non era ancora finita. E mi ricordo le famiglie povere dove non c'era la candela, allora alcuni mangiavano e altri a turno si mettevano sulla porta della cucina con la bicicletta e facevano girare la ruota della bicicletta, in maniera che il fanale della bicicletta illuminasse il tavolo. Mi viene in mente tutto questo quando manca la luce elettrica, ma non potrò mai dire: "manca la luce elettrica e quindi abbiamo supplito con la bicicletta", perché per il lettore mio borghese dovrei fare quattro pagine di spiegazione. Ecco che la mia biografia è qualche cosa che muore con la morte di colui che l'ha vissuta. Non è trasmissibile, occorrerebbe realizzare un avvicinamento fra le zone "coperte" dalla biografia del lettore e quelle "coperte" dalla biografia dell'autore, fino a che in parte si sovrapponevano. Questo non è possibile.

Mi viene in mente un'altra cosa: una quindicina di anni dopo rispetto alla città era arrivato in un paese vicino al mio il cinema e si vedevano i primi film muti. Pochissima gente ci andava perché non si capiva che cos'era 'sta cosa, queste immagini che passavano in questo buio senza parlare mai. Poi arrivò uno dei primi film sonori, che era un film di Tarzan. Io ci andai: facevo già la scuola media e questo cinema era nella cittadina dove c'era la scuola media, che è Montagnana (magnifica città murata e merlata, dove Castellani girò *Giulietta e Romeo*); il cinema si chiamava "Impero" — nome imposto dal fascismo —, un cinema che per me è anche un luogo di torture perché durante la guerra avveniva questo: che si proiettava il film e alla fine del film c'erano dei documentari fascisti, appariva il duce, ecc. Queste famiglie avevano i loro figli sempre in prima linea; non è come la borghesia, questa gente da cui provengo è gente che ha sempre fornito materiale umano da massacro — l'Albania era dei contadini, la Russia era dei contadini, la Grecia era dei contadini, l'Africa era dei

contadini (nessuno di loro infatti è tornato, nelle case ci sono i ritratti di questi figli morti con la medaglietta o la croce di ferro o il diploma o l'onoreficienza tra il vetro e il cartone che porta l'immagine), apparivano le immagini del duce, e allora qualcuno fischiava perché aveva il figlio in guerra, ecc. Immediatamente le luci si accendevano e c'erano, ai quattro lati della sala, i fascisti presenti che avevano nelle maniche della giacca infilato il manganello. Ora, alzavano la manica, il manganello scendeva e bastonavano tutti i presenti. Andare al cinema dunque era un'impresa. La gente — molto curiosa, perché andare al cinema era come oggi andar sulla luna — ci andava ma teneva il berretto anche durante la proiezione, nel timore delle improvvise bastonate. Queste cose non sono raccontabili. Nel dopoguerra, quando arrivò il cinema normale (non di regime, che era imposto, e magari anche si andava gratis perché era una forma d'indottrinamento), ebbene, circolavano questi film muti e venne un film di Tarzan che andai anch'io a vedere con molti ragazzi della mia età. Io facevo la scuola media. Un film di Tarzan ha i leoni. Apparve un leone che cominciò a ruggire, a dimenarsi e ad avvicinarsi sullo schermo fino a venire in primo piano. Tutti i miei compagni scapparono e tornarono a casa. Io alla sera li ritrovai e dissi: «Beh, ma perché siete scappati?» Loro risposero: «Questi leoni, s'i jera ligà restavo, ma no i jera ligà». Queste cose non sono commerciabili tra me e il lettore medio borghese italiano, e quindi non è una biografia raccontabile, se non nelle forme in cui può essere trasfigurata, sublimata e resa comprensibile. Dico questo come abbozzo di risposta alla seconda domanda.

3) È una domanda conseguenziente alla precedente, secondo me. Ho già risposto che il rapporto è molto stretto: è giusto che sia così e non può non essere così, ma nel mio caso una grande quantità di biografia va perduta. Nel mio caso per ragioni obiettive, cioè per ragioni sociali, per ragioni di frattura fra la base della piramide sociale a cui appartengo, da cui provengo e lo stadio di questa piramide nel quale si trova inserito il lettore medio, il lettore che compra libri oggi in

Italia, non esiste comunicazione. Tra l'altro, io provengo da una cultura che è stata una cultura orale, che non ha avuto tradizioni scritte. La persona che più ha influito sulla mia vita — non so se questo sia un caso tipico, comunque nel mio caso è così — è stata mia madre, che però era analfabeta. Quindi questa frattura tra la mia estrazione e la cultura del lettore è la frattura fra una cultura per larga parte orale e una cultura con tradizione scritta, raffinata. Quindi, io ritengo che il rapporto tra il poeta e l'uomo debba essere conosciuto, se si vuole capire un poco del poeta; però noi abbiamo in Italia una tradizione, un'opinione, un'idea, una raffigurazione per così dire eroica del poeta. Il poeta è una specie di superuomo che ha espresso sentimenti che per il resto della gente non sono esprimibili, o non lo erano prima che lui realizzasse questa espressione. Questa definizione vale dalle origini fino ai tempi più recenti: fino a Sanguineti, ma anche fino a Zanzotto. Non è una situazione di cui il poeta sia vittima. È una situazione di cui il poeta è anche artefice, perché sia in Sanguineti che in Zanzotto scatta questo meccanismo psicologico riconducibile alla sfera del narcisismo e dell'esibizionismo, per cui il rapporto sentimentale che deve legare il lettore all'autore è il tributo della meraviglia. Fermiamoci qui, perché questi sono concetti che sto in qualche modo improvvisando. Il tributo della meraviglia comporta la creazione di un dislivello fra chi lo dà e chi lo riceve. Chi lo vuol provocare deve realizzare questo dislivello, che è la condizione per cui si crea (egli crea per sé) un potere. L'operazione da farsi, secondo me, è invece l'opposto: il creare questo dislivello per ottenere questa meraviglia comporta un nascondersi, un non rivelarsi. Il rivelarsi comporta un rinunciare al potere, un farsi conoscere per simile e scendere sullo stesso piano. Sono dunque due cose profondamente diverse. Io ritengo che la prima posizione, mentre isola l'autore dal lettore, un uomo dagli altri uomini, crea disagio sia negli altri uomini, sia nell'uomo che resta isolato. Creare disagio è un eufemismo per dire che produce tic, produce nevrosi, produce malessere, ecc. I nomi di Sanguineti — junghiano — e di Zanzotto — lacaniano — non sono a

caso. Potremmo aggiungere anche altri nomi, come Pasolini, personaggio a me carissimo perché è stato colui che ha svolto per me un ruolo di padre; in qualche modo sono una sua creatura, ma non per questo mi considero un suo prodotto. Ci sono tra lui e me delle immense differenze, delle quali non parliamo perché questa non è la sede. Ma anche Pasolini è stato uno che non ha mai voluto far luce in se stesso, ha preferito cantare, esibire la propria situazione — un magnifico disastro, un particolare cattolicesimo, un particolare comunismo, una particolare sessualità — invece che analizzare in che cosa consisteva la particolarità di questi dati o caratteri o prodotti. Allora è accaduto questo: che l'emarginazione di cui lui soffriva, e che era di origine sessuale, lo ha reso fratello e conoscitore predestinato di altri emarginati, per esempio degli emarginati per ragioni sociali, per esempio dei borgatari, dei ragazzi di vita. Allora lui, isolato, separato, che aveva con tutti gli altri uomini questa frattura, questa diversità, percorreva con la Giulietta Alfa Romeo queste borgate romane in cerca di queste altre frange di umanità emarginata, separata, abbandonata, e il rapporto, il dato che rendeva queste borgate comprensibili per lui era, appunto, la diversità. Non importa che queste diversità fossero tra loro diverse: comunque li accomunavano sul piano di sentirsi una frangia. Un dato che lui non ha mai chiarito. Credeva che ciò che lo rapportava forse una identica emarginazione sociale, che non c'era in lui, né per estrazione, né per dato geografico, perché lui finge di essere un friulano. In realtà lui è nato a Bologna e nel Friuli è arrivato tardi e il Friuli non era il suo ambiente e il friulano non era la sua lingua, era la lingua di sua madre. Così come il romanesco non era il suo dialetto. Pasolini ha sempre questo carattere di estraneità al mondo che descrive.

Io credo che nella stessa condizione di girare attorno a un centro senza mai colpirlo si sia sempre trovato, e si trovi tuttora, Andrea Zanzotto. Questo alludere ma non dire, questo dare sempre come risultato della sua ricerca uno zero virgola qualcosa e mai una unità. E poi questa sua formula del parlare, e del vivere, "come se". Bene. Qui c'è qualche cosa di non

chiaro a lui, di non chiaro a noi lettori. Io credo che potremmo saperne di più su questo qualcosa se sapessimo qualcosa di più sull'uomo Zanzotto: che sogni, che sintomi, che mali, che vita, che infanzia, che storia, che traumi, che tic ci sono nell'uomo? Sto dicendo, in sostanza, che linguaggio, sogno e sintomo sono la stessa cosa, cioè che attraverso queste tre grandi vie si arriva alla ricostruzione, per quanto possibile, della personalità. Non direi, lacanianamente, che la via privilegiata sia il linguaggio. Per me il sogno è irrinunciabile. Ma i poeti arrivano a dirti il linguaggio (che è quello che usano) e a dirti il sogno (perché è camuffato). Quello che non ti dicono mai è il sintomo. Perché non te lo dicono mai il sintomo, il disturbo, il male, il dato, la crisi, l'errore, la carne? Perché questo li apparenta agli altri, questo li fa scendere, gli fa perdere potere, gli fa perdere mistero, li rivela. Insomma, il non svelarsi, cioè il coprirsi, per il poeta, equivale al gesto del religioso o dell'imperatore o del re, ecc., che si paluda. È la sua stola. L'ermetismo parte anche da qui.

Voi parlate sempre di poeti. Il parlar sempre di poeti limita il discorso perché ci sono degli autori, che scrivono in versi e in prosa, che si rivelano di più di quanto si rivelerebbero se scrivessero soltanto in versi, perché noi abbiamo per tradizione — essendo figli di Dante — questa idea: che la poesia sia la parte migliore di ciò che si scrive. C'è un filo teso nella loro interiorizzata scala dei valori letterari. Questo filo teso dice: «Tutto ciò che scrivi e che sta dal filo in su è poesia, dal filo in giù è prosa». Ora io credo che quello che ho detto — cioè il fatto che l'autore si nasconde per conservar potere — vale di più per gli autori di versi, vale di meno per gli autori di prosa. In qualche modo l'autore di prosa si rivela un pochettino di più dell'autore in versi. Probabilmente, senza volerlo magari, io mi son rivelato di più nei romanzi che nelle poesie. Questo anche perché sapevo o sentivo che il lettore di poesia non era psicologicamente predisposto o ben disposto a capire. Il lettore del romanzo lo era un poco di più.