

ACCADEMIA DI BELLE ARTI 'PIETRO VANNUCCI' - PERUGIA

INCONTRI

1996-2000

Incontro con la poesia

AMEDEO ANELLI
ALBERTO CAPPI
DANIELA MARCHESCHI

Incontro con l'artista e la sua opera

DADAMAINO
ALBERTO GARUTTI
ALFREDO PIRRI
EUGENIO GILIBERTI
HIDETOSHI NAGASAWA

Gamma

Incontro con la poesia
AMEDEO ANELLI
ALBERTO CAPPI
DANIELA MARCHESCHI
22 Aprile 1996



Aldo Iori: In nome dell'Accademia dò il benvenuto ai tre poeti che hanno raccolto gentilmente l'invito delle Cattedre di Pittura I e di Storia dell'Arte dell'Accademia a fare un incontro con gli studenti. Questo incontro nasce dall'idea un po' anomala di voler trovare, all'interno della didattica dell'Accademia, un punto di incontro con il linguaggio, con una disciplina parallela che spesso ha avuto contatti con l'arte visiva. Oggi tramite la parola di tre poeti, vedremo quale può essere il punto di contatto possibile tra la parola scritta e la modalità espressiva di giovani che provano a muovere i primi passi nel campo dell'arte.

Ringrazio quindi Daniela Marcheschi, Amedeo Anelli e Alberto Cippi di essere venuti, anche a nome del Direttore e del Presidente dell'Accademia e li invito a iniziare un dialogo, che spero sia fruttuoso: invito anche gli studenti, quando hanno dubbi e volontà, a intervenire, a chiedere la parola.

Sauro Cardinali: Anch'io mi associo al ringraziamento e vi pregherei di essere generosi e sfacciati contemporaneamente. Generosi nell'ascolto e sfacciati nel chiedere, o viceversa, come preferite. I poeti sono dei nostri amici e sono anche vostri amici, perché sono qui per parlarvi di una condizione: quella del lavoro che riguarda tutti noi. È un augurio che questo pomeriggio sia pieno e fruttuoso per tutti.

I poeti Amedeo Anelli, Daniela Marcheschi e Alberto Cippi sono stati invitati in collaborazione con la Cattedra di Storia dell'Arte in seguito a una traccia del nostro corso monografico che riguarda il primo anno. Esso aveva come tema l'idea dell'opera come "dono". Ci siamo così orientati su questo versante molto rischioso, molto pericoloso, ma anche molto affascinante: quello di "donare", di mettersi nelle condizioni di "dare"; l'artista non dà in maniera cieca oppure incosciente, dà secondo delle regole, che sono quelle dell'arte; i poeti sono i nostri vicini di casa, sono i nostri compagni di strada e quindi sono qui per accompagnarci, per darci anche qualche indicazione di percorso. In più, in quest'occasione, la collaborazione con la Cattedra di Incisione ha permesso la realizzazione di una splendida edizione grafica che potrete anche vedere, o avete già visto, dato che molti di voi vi hanno partecipato. L'edizione curata, devo dire in maniera splendida, dalla prof.ssa Marilena Scavizzi e dal prof. Carmelo Soldani, rappresenta il nostro dono, il nostro omaggio agli ospiti. Grazie. Voglio ora passare la parola alla prof.ssa Scavizzi, perché ci dica qualcosa sull'edizione.

Marilena Scavizzi: Io credo innanzi tutto che ci sia molta affinità tra la poesia e l'incisione. L'incisione è qualcosa di molto sintetico e la poesia può essere anch'essa sintetica. La poesia deve esprimere l'immagine, il pensiero, lo stato d'animo, qualcosa in poche righe e le incisioni sono state fatte con pochi segni. I ragazzi hanno lavorato con molto entusiasmo e anche molto bene; siamo tutti contenti. Hanno fatto queste incisioni piccolissime e si sono accorti che non era

l'invenzione quella che dà importanza al lavoro ma la qualità; ovvero come il lavoro viene eseguito. Si sono accorti che lavorare in piccolo non è assolutamente più semplice che lavorare su una grande lastra. Io ringrazio i poeti che sono intervenuti e spero che il nostro regalo sia da loro gradito; ringrazio i professori Iori, Cardinali e Grazzi che hanno preso questa iniziativa e ci hanno dato un'opportunità per fare questo lavoro.

Sauro Cardinali: Signori la palla è a voi.

Amedeo Anelli: Comincio io. Lettera A, andiamo in ordine alfabetico. Diciamo subito che ogni poeta si muove all'interno di una poetica. Una poetica è essenzialmente un modo di abitare il mondo, di vivere questo mondo nel dialogo delle tradizioni. Vi è una frantumazione e dissignificazione delle tradizioni europee e questo a partire dal Romanticismo di cui noi ancora dobbiamo superare alcune eredità pesanti. Fra queste eredità la contrapposizione fra poetiche del soggetto e poetiche dell'oggetto. Fare poesia come fare arte significa abitare questo mondo, ma ciò è già in Rilke; per fare poesia non basta avere ricordi, buoni sentimenti, perché questi li hanno tutti, quello che conta nella poesia è fare esperienza del mondo, allargare il senso del mondo, soprattutto quando noi abbiamo coscienza che il mondo non è quello che è tutto dato, che è dato una volta per sempre, che è fisso, che è immutabile. Anche nella poesia novecentesca non vi è più questo permanere, questa absolutezza e fissità, ma si apre alla natura, all'idea di natura, alla temporalità, all'evenienza, al caso, al ritmo, al segno, alla cancellazione, alla sparizione. Fare poesia s'innesta sicuramente all'interno di tradizioni e in molti poeti queste tradizioni, come in molti artisti, si sovrappongono, si confondono, diventano conflittuali fra di loro, fanno a pugni. C'è la lotta di ogni poeta, a disputare, a portare avanti queste tradizioni per tradimento, come direbbe Daniela meglio di me, e di raggiungere questo 'ampliamento' del volume del gioco, del senso del mondo e questo è appunto sempre un auspicio. Non esistono delle ricette per fare poesia, nel senso che ognuno ha le proprie mete, ha i propri orizzonti; a me interessa, mi appassiona, una poesia in cui il pensiero sia forte, in cui un pensiero diventi ricco, sia sensibile. Sostengo che non si può fare né poesia né filosofia senza prima aver pensato, senza prima aver meditato, senza aver fatto forte esperienza del mondo e questo è uno stadio preliminare, dopodiché ci mettiamo lungo il cammino e andiamo per tentativi, per fortune, per incontri, per approfondimento, per progettualità. Purtroppo quest'ultimo ventennio, dal punto di vista delle poetiche, ci ha abituati all'istante, all'istantaneità, ci ha disabituati a saper cogliere il senso delle tradizioni e a saper progettare a lungo termine.

Per quanto riguarda il dono, penso che il dono fondamentale dell'arte sia la donazione di senso; anche se questa è una trappola perché supporrebbe sempre un soggetto che dona senso a qualcosa che non ce l'ha, mentre io penso più a un

senso chiasmatico alla Merleau-Ponty, che sia comunque il senso di qualcosa che si ha in un incontro e che l'edificazione del senso sia anche l'edificazione del mondo; quindi ci sia una struttura chiasmatica per cui esiste una legalità dei materiali che bisogna conoscere, che esiste una natura *naturante*, nel cui flusso bisogna sapersi immettere, da cui non ci si può estraniare, delle tradizioni all'interno delle quali, a seconda dei propri polmoni, si cerca di portare il proprio contributo.

Daniela Marcheschi: Intanto, prima di tutto, grazie per questo bel regalo. E' una sorpresa bellissima e sono molto contenta che ci siano delle persone che hanno perso delle ore per fare, per trovare qualcosa che potesse essere in sintonia con il testo. Vorrei dire soltanto alcune cose: la poesia è un dono in quanto, quando si scrive, si cerca *di incontrare il sé che coincide con gli altri*. E' dono in questo senso: reciproco, perché allora non si parla soltanto per se stessi. Del resto, se si vuole comunicare o esprimere se stessi ci sono tantissimi modi, dalla cucina al ricamo, oppure imbiancando una parete, guardando i figli, magari curandosi del marito, del compagno, oppure facendosi una corsa, andando in montagna. L'arte, secondo me, è qualche cosa di architettonico in cui è molto importante avere una visione da rappresentare; qualcosa da esprimere e a cui dare forma. Ripensare in qualche modo la propria posizione nel mondo, anche solo per capire che non si sa bene dove si sta, però avere quella volontà. Essa può anche nascere soltanto nel momento in cui si cerca, appunto, quel sé che coincide con gli altri. Trovare qualcosa che sia d'interesse forte, che abbia un senso comune e coinvolgente. L'arte deve essere coinvolgente. Se leggo qualcosa che non mi coinvolge, lascio perdere perché la vita mi preme, mi pressa molto di più. Tutto quello che è alternativo al fatto artistico vuol dire che non è importante: un incontro con un quadro, con un testo letterario, con una musica, deve valere la pena di essere vissuto. Credo con forza anche che un autore debba trovare un critico di fiducia che sia intollerante, cattivo, molto aggressivo, non nel senso fisico, ovviamente, ma verbale. Uno che sia molto lucido e insofferente, cioè un vero amico, una vera amica, qualcuno estremamente severo. Bisogna avere una critica, bisogna incontrare il critico. La critica come disciplina che fa delle scelte, perché oggi siamo immersi in una sorta di grande *minestra di verdura toscana*, dove si mette tutto: non vi è più una gerarchia di valori, una scelta di tradizioni all'interno delle quali operare. Bisogna avere il coraggio di mettere in discussione anche i mostri sacri e di vedere, parlo naturalmente per il mio campo, che la tradizione simbolistico-decadente, in cui siamo immersi, è soltanto una delle tante tradizioni possibili, non la migliore delle tradizioni. Quindi cerchiamo di rimettere un po' in discussione le convinzioni su cui si basa il lavoro letterario e artistico senza nessun timore reverenziale. Cercare qualcosa che insemini la tradizione; bisogna essere uomini, perché bisogna inseminare la

tradizione. Un artista è un grande grembo, una grande donna incinta di nove mesi, con la pancia enorme, però è anche qualcuno che deve inseminare la tradizione, deve farle fare un salto in avanti. Può farle eseguire un tale salto in avanti soltanto alla luce di una interpretazione, di una visione del mondo: un'interpretazione e una visione del mondo che sia sua, non quella consegnata da altri. Era Eraclito che diceva che i figli non devono assomigliare ai padri. Parlo da persona che, solo, *guarda* gli artisti. Amedeo Anelli ha invece la capacità di muoversi fra la critica letteraria e la critica d'arte con disinvoltura: vorrei avere la sua sicurezza. Invece, sono una che va nei musei e quello che ha imparato lo ha imparato in maniera empirica, perché magari ha conosciuto e frequentato degli artisti. A me sembra che oggi, se c'è una cosa comune all'arte, alle arti figurative e alla poesia, si continui a sguazzare in una palude in cui non si mettono in discussione i residui della cultura degli ultimi centocinquanta anni. Non abbiamo il coraggio di diventare noi stessi; il grande compito etico che spetta all'arte, la grande responsabilità del dono, è anche quella di assumere la responsabilità di inseminare la tradizione. Mi sembra che stiamo ripetendo tante cose, che siamo molto manieristi confondendo campi diversi, perché non abbiamo il coraggio di pensare l'etica, elemento fondante la cultura. Non si può fare cultura senza pensarla e questo è un tipo di responsabilità.

Alberto Cappi: Come giungo alla poesia e come la poesia giunga all'arte. Ecco: io penso che la poesia venga dal silenzio e incontri una voce; questa voce giunge dal corpo, giunge dalla scultura come dalla logica, come dalla scienza. L'incontro della voce con il poetico passa di lì come un'aria. Un tempo si diceva un'ispirazione e un vento creano appunto questo evento che è un dire. Diversa la voce dal dire, il dire della poesia; qui entra il dono: un dare, il dar forma. Per questo l'etica risiede già nel linguaggio: come tu parli è l'etica. La tua forma è l'etica del tuo messaggio. La poesia come l'arte incontra un luogo, incontra i modi, incontra le figure, incontra le forme, che sono le forme dell'espressione e l'economia del contenuto. Già questo è materia del canto, è tema del canto, è una traiettoria. Ecco dunque la poesia come forma del pensiero e come suono profondo: il suono stesso della conoscenza.

Aldo Iori: Mi viene subito spontanea una questione. Vi vedo molto diversi per molti aspetti, e vorrei che riusciste a spiegarmi questo problema molto vicino all'arte visiva: conoscendo l'arte, vedo come si può formare, quali possono essere gli elementi formativi del cantare di un'opera. Vorrei riuscire a capire quali sono i problemi che ha un poeta, oggi, rispetto alla formazione e all'identificazione di un linguaggio e quali possono essere i problemi che vi sono nella costituzione di una regola, nel mettere insieme i suoni che poi trovano una forma che è quella di uno scritto, di una composizione all'interno di uno spazio che è quello della pagina.

Amedeo Anelli: Gli antichi avrebbero parlato di fortuna e qui è importante quello che dicevo prima: uno volendo o non volendo ha alle spalle tutti i poeti che hanno scritto prima di lui ed ha a fianco a sé tutti i poeti esistenti. In questo alveo che noi scegliamo, ci ritroviamo, volenti o nolenti, a scoprire che siamo all'interno di tradizioni; dopodiché tutto il lavoro consiste, e non è lavoro da poco, nel forgiare queste tradizioni, nel fare in modo che tutti i mezzi corrispondano ai fini. Voglio dire: che cosa io voglio esprimere, con quali mezzi, con quali forme? Qua è tutta una lunga lotta. Qui poi conta il critico, ma contano anche i poeti che uno ama, da cui viene affascinato, da cui viene distratto, perché è importante saper ricordare, ma è anche nel contempo importantissimo saper dimenticare; quando si scrive, come quando si dipinge, è prioritario cercare di orientarsi nelle tradizioni in cui si è coinvolti, anche senza volerlo.

Daniela Marcheschi: Devo fare anch'io una precisazione: quando si comincia a scrivere, si ha normalmente a che fare con una dimensione di linguaggio ormai dato, che è molto importante abitare a diversi livelli. Per esempio, esiste un piano dell'artisticità o della letterarietà, che è quello del linguaggio in vario modo codificato, più frequentato. Se oggi mi mettessi a fare le poesie come le faceva Pascoli, il mio punto di partenza nella tradizione novecentesca sarebbe retrogrado e vecchio, perché soppiantato da altre scritture, da altre esperienze di poetica europea, altamente in grado di restituire un aspetto di universalità nella propria epoca. Se invece, per dire, partissi da un punto della tradizione che è quello di Sereni, partirei da un livello molto alto, cioè da una piattaforma della letterarietà del linguaggio *comune*, molto più vicino al nostro, anche per esperienze di pensiero a questo collegate. Essendo più vicina, quella piattaforma dà molti più strumenti per leggere l'esperienza in cui sono immersa come autore. Tuttavia, se mi fermassi a quella piattaforma, sarei soltanto un artigiano, perché proporrei un linguaggio già riprodotto, riprodurrei una grammatica della poesia che è già stata riprodotta. Il problema è che uno deve cercare di diventare Amedeo Anelli, Alberto Cippi o Daniela Marcheschi, voci singole, ben individuate e, nello stesso tempo, in grado di dialogare con le tradizioni. Per questo bisogna far fare alla tradizione un passo ulteriore. Quello che è importante è proprio questo fare i conti, come diceva Pound o come diceva Eliot, lavorando, e anche pensando al lavoro che si fa, quindi essendo poeti e critici insieme. Il che consente di verificare, di interpretare, alla luce di tutta una serie di problematiche, il lavoro che stiamo facendo. La nostra poesia si muove ormai in maniera molto stantia, e sulla grammatica artigianale animata soltanto dall'analogia, con in più poche altre figure stilistiche. Ma è ormai un repertorio di forme estremamente banale. Ormai l'analogia impera a tutti i livelli. Anche il linguaggio della Neoavanguardia era mirato all'accumulazione analogica. Perché continuare con l'analogia, che è il *sistema* retorico principe di Rimbaud o di Baudelaire? Ha

significato continuare a ripetere oggi, nel 1996, quello che è stato fatto o esaltato cento o più anni fa? La mia condizione non è quella di Baudelaire né quella di Rimbaud. Perché continuare a parlare in termini di una dialettica tra dannazione e salvezza? In un mondo in cui vige la regola di un linguaggio assolutamente non chiaro, non trasparente, per me è fondamentale una poesia in cui il linguaggio sia limpido, trasparente: sia il contrario dei linguaggi che ci vengono propinati tutti i giorni, da tutte le parti, dai mass-media, dalla politica e così via. Per me è importante una scelta di questo tipo, un linguaggio chiaro che si misuri e ripensi la tradizione a partire dalla Modernità, quindi dalla cultura romantica e, poi, da quella simbolistico-decadente che ha portato il Romanticismo al grado di esasperazione. Ma dove sta scritto che la cultura romantica, la cultura decadente sono le migliori delle culture possibili? Dove è scritto? Non lo dice nessuno: penso che bisogna avere un po' la forza di rivedere certi presupposti. Quando tu parli di modelli del linguaggio, è proprio quello che uno deve fare: il metodo, il problema del metodo è il problema di pensare continuamente alla luce di questo gioco dell'elastico, dell'oggi e dell'ieri, in dialettica con l'oggi e lo ieri; ripensare continuamente il lavoro che fai e quello che scrivi, altrimenti arriviamo alla situazione della poesia contemporanea. Si dice che la poesia italiana contemporanea sia ad altissimo livello, invece è una delle poesie più arretrate d'Europa, è una delle poesie dove, aldilà delle differenze di poetica, continua ad agire la stessa vecchia grammatica retorica. Per cui gli avanguardisti o i neo- neoavanguardisti (!) continuano ad usare l'accumulazione analogica di tipo futurista o di tipo surrealista. Bisogna avere la forza di mettere in discussione quello che è ormai il luogo comune, anche se parte da Ungaretti o da Montale. Conta anche la verifica all'interno del linguaggio. Quello che è vero è che abbiamo una uniformità di linguaggi incredibile, proprio per epigonismo, conformismo.

Alberto Cippi: La parola nella poesia trova la sua energia, la isola e ne trae quella luce che è la tua cifra, che è la mia cifra. Ora questa luce non può non cadere nell'ordine di un movimento. Intorno lo spazio può essere guardato. Questo spazio viene guardato sempre dalla parola che in poesia porta una voce, ma è portavoce non di significati, semmai del senso.

Amedeo Anelli: Su questo sono d'accordo anche perché il senso non è il significato, almeno come in matematica, sicuramente scienza del significato, non del senso. Questo è dentro la tradizione della filosofia occidentale in cui bene o male ci muoviamo. Negli ultimi trenta anni si è formata una neo-lingua, il *poetese*, una sottolingua, un'opera *tumorale* sul corpo delle tradizioni in cui convogliano tutte le linee epigonali e decadenti che il Romanticismo e il Decadentismo ci hanno regalato. Questo in un ambiente fortemente provinciale come l'Italia del Novecento che non ha vissuto approfonditamente le avanguar-

die storiche, eredi di questo Romanticismo. Quindi il poeta odierno si trova a lottare contro il *poetese* medio che ha le sue spinte controprassistiche, ossia distruttive del senso.

Sauro Cardinali: Io vorrei che ci faceste ascoltare la vostra voce poetica e quindi leggeste qualcosa.

Amedeo Anelli: Ti accontento leggendo una poesia che conosci bene, datata 1 aprile 1994 e tratta dalla raccolta *Acolouthia*:

Tiento

‘Parlerà l’albero? Così il vaso, così la tartaruga?
Parlerà la pioggia? Frazioni del silenzio oltre la superficie.
Toccati dal silenzio, dal corpo muto,
i limiti del respiro nella forma.
Dal bordo, alla superficie.
E qui presenti, in un respiro, generazioni
E generazioni di gesti, di vasi, di alberi,
di pioggia, pietrificati in una perfetta superficie,
solidificati in un silenzio brusio di luce,
efflorescenza sonora: musica.

E la radice del canto, ora voce, ora architettura
Pietra, ora natura e ritmo.
Dai corpi la pioggia fonda il silenzio
Fruscia l’erba per essere abitata.
Spossessamento non ha mani sapienti,
parlerà l’albero? Così il vaso, così la tartaruga?
Saggezza della pioggia, la pioggia sognata,
la pioggia pensata: musica’.

Alberto Cappi: Io faccio un brevissimo percorso: un lavoro che è iniziato come lavoro sul sacro ed era nel suo aspetto bellissimo, di meravigliosa inquietudine; il discorso professionalmente mi ha portato ad incontrare la tematica umana, la storia ecc., i perché dei segni naturali.

Dio delle acque

dio delle acque e della
pioggia lucente dio
delle splendenti iridi e
della liquida elle
o dio che avanzi dal lontano
pesce dei silenzi
dalla tana nella rete

che imbriglia il tuono
piuma del cielo
occhio acquitrino
rapace vino
lenza e gelo
dio del battello e dell'uomo
scampo e ristagno
dardo di nebbia
sepreggia
ricurvo l'amo
dio dei nostri padri
padus nomen flumen
delle rane e del rame
pane
della tarda rena vegetale
verde alabarda e vento
bardo o osso
che suona nel tempo
pube animale
specchio di nube
che è pecora azzurra
o sole
cruda argilla
seme
lampo
culla
scampo
nulla
del nostro dono
dio del perdono

Guardami dal ladro

guardami dal ladro
o notte
che il nero oro
affina
guardami dall'ombra
che è orma opaca
e vana
guardami dal buio
remo della bruma

in carità di cuore
in verità di rima

Città che pensa la roccia

città che pensa la roccia
amara
cavità della goccia
città animale
diaccia
vanità del rettile
città tattile
retrattile
oscura età minerale
in quale muta miccia
in che astuto tempo
e come mina e ghiaccia
luna in cui ti celi
grido in cui ti veli
nido in cui ti aduna
il vento

Cosa accadrà

cosa accadrà ai nostri suoni
ai boschi che furono belve
alla selva verde dei sogni?
nascono dalla terra
e sono sale e cielo
erba che afferra
stegno e velo
scala del dio
o pio
sordo segreto
morbida creta
torbido morbo
greto del dono
cadendo
cadendo
cadendo
ombra
orma
uomo

Daniela Marcheschi: Per me è stato importante fare l'esperienza dell'arte visiva, perché mi ha insegnato una grande cosa: il fatto che tutti i grandi artisti hanno una visione dello spazio, del colore etc. Questa tradizione della visione è legata anche alla poesia nel mondo antico. Tutta la poesia antica, dalla *Bibbia* alla poesia omerica, nasce non solo come visione, ma anche come volontà di raccontare la verità, le cose che si vedono. Nell'*Odissea* c'è l'episodio di Ulisse che incontra negli Inferi la madre morta: quando Ulisse arriva, gli si avvicina la madre: tre volte lui cerca di afferrarne l'ombra, ma invano. Poi la madre gli dice che quello che vede lì -usa proprio il verbo vedere- dovrà ricordarlo perché, quando Ulisse tornerà su nel mondo dei vivi, lo potrà raccontare a sua moglie e al figlio. Lo stesso Dante, nel I canto della *Commedia*, nell'*Inferno*, usa gli stessi termini: egli narra, usa la memoria per trattare quello che ha scorto, visto. Volevo dire semplicemente questo, prima di leggere.

Frammento della Balena

Siate soli, e semplici come la balena
mammifero grasso che s'aggira
nei mari polari amando i viaggi.
Alla balena
sia onore per la coda larga
che la imbruttisce
perché si muove sbuffando l'acqua
che tracanna, perché dal suo dorso
con lo zampillo
si avverta il gravare del respirare nuotando.

Per annientarne l'esempio tanti
la cacciano, e affannosamente
lei respingendo
fino alle coste, dove a volte muore ansimando.
Sì, quel suo spietatamente sfarsi io lo conosco
.....

Adesso vi leggo *Elogio aracneo*. C'era un ragno nel bagno: è stato due giorni nella vasca. C'era la catenella del tappo per risalire e uscire fuori dalla vasca, a dieci centimetri da dove il ragno arrancava, ma non è riuscito a trovarla. E' accaduto di pomeriggio; la mattina dopo era morto. Questo mi ha colpito tantissimo, mi sono sentita un dio partecipe, ma anche impotente forse.

Del ragno, ora bisogna capire la saggezza,
la forza pari a quella delle mosche
degli altri insetti alati che spumano

nell'aria di un giugno mezzano e tardo.
 Cave sono le voglie d'amore inestinguibili
 ed è ostinato e sobrio il moto molle
 del ragno che s'arrampica e rovina
 s'abbarbica e cade, senza sosta,
 sulla parete glabra della vasca.
 Lo fa per un dio partecipe però impotente -
 giacché le nature sono diverse
 sa che non possono comunicare.
 Siccome gli occhi notano a misura
 percepisce il ragno la vastità
 del dio e la vista di lui reputa in paragone.
 <Ad ognuno il proprio vuoto e il suo inconoscibile>
 lo ripeteva fitto la bagnina
 già a proposito delle bottiglie
 e dell'amico che ancora la sorprese
suicidandosi un giorno di grecale.

Quando Amedeo Anelli parla di dialettica, penso intenda quella di tipo idealistico, in cui vi è un rapporto diverso con la ricchezza e la polivalenza delle figure. Le figure hanno un significato, come lo ha il ritmo. Dare significato alla poesia è farla diventare 'musica dei significati', come diceva Pasternak e dice Giampiero Neri. Non avrei personalmente questo rapporto così sostanziale con la parola, se non fossi legata al capitolo XIX della *Vita Nuova* di Dante. Dante dice che una mattina si è svegliato con in mente, il verso "Donne ch'avete intelletto d'amore". Per una settimana ha cercato i modi in cui continuare; gli venivano in mente tanti modi, ma nessuno era adeguato al suo *cominciamento*: "Donne ch'avete intelletto d'amore". Un giorno, però, finalmente, Dante ha trovato quella chiave ritmica, quella gabbia di significati e suoni, quell'intelaiatura concettuale, e nello stesso tempo emozionale, di risonanza delle parole e dei suoni: ha trovato il modo di finire la poesia. Credo che se davvero pensassimo a quello che dice Dante, avremmo tantissimi suggerimenti utili oggi.

Simona Angeletti: Nella poesia di Petrarca invece vi è l'esempio di "Chiare, fresche et dolci acque..." a mio avviso in questa poesia, in un mondo poetico diverso da quello di Dante, non c'è solo un problema di leggerezza dei versi ma anche di qualcosa di diverso... una sensazione di silenzio...

Daniela Marcheschi: "Chiare, fresche et dolci acque" è l'avvio di una canzone petrarchesca: è un linguaggio diverso da quello dantesco. E' un mondo ritmico diverso; ma in modo diverso è pure un discorso filosofico-concettuale rigoroso. E' anche, come dice lei, una sensazione. Non è che si scrive, però, perché

semplicemente mossi da sensazioni; si scrive perché ad un certo punto c'è un ritmo che ci suggerisce, ci prende, ci occupa e non si può fare a meno di dover dare compiutezza a questo ritmo. Sono occupata da ritmi e da parole, non sono solo occupata da sensazioni. La sensazione la provo, ne provo tantissime, ma come tutti gli esseri però. Per me, contrariamente alla poetica di Cappi, non è così importante il rapporto con il silenzio. Certo, silenzio significa approfondimento, significa un a tu per tu con se stessi; però per me la poesia è il problema di dire, non di tacere. Di dire e di fare e di fare e di esprimere quello che sento e quello che vedo, che vedo nella mente anche.

Simona Angeletti: Ma la mente, diceva un poeta, è muta...

Daniela Marcheschi: La mente sarà anche muta, ma il corpo, di cui la mente è parte, parla, la voce l'ho e allora posso esprimere e scrivere. Forse non ho capito a fondo la sua domanda, forse risponderebbe meglio Amedeo Anelli.

Amedeo Anelli: Una delle poche cose per cui sono rimasto d'accordo rispetto all'avanguardia russa è che la poesia sia un'arte verbale. Come diceva Daniela si possono avere sentimenti, si possono provare emozioni, si possono avere pensieri filosofici, si possono fare giochi linguistici, ma poi la poesia si fa con la musica, con le parole; una poesia inespressa è un *non senso*, nel senso che proprio questo mi distanzia fortemente da tutta la linea, legittima come tutte le poetiche, di ordine neoplatonico e mistico che evoca sempre qualcosa che è al di là del mondo, che non lo sostituisce e non lo abita, qualche cosa, una divinità, un senso profondo pre-categoriale.

Alberto Cappi: Prima si era toccata la questione della scrittura e della lettura: la poesia pensa se stessa, legge se stessa e scrive se stessa. Ora, che cosa dice la poesia? Si tratta di portare le cose al suono, le cose alle immagini, le cose alla parola o viceversa di portare le parole incontro alle cose. Ma la poesia parla anche della distanza. Ma forse c'è una domanda di una studentessa...

Marialba Rossi: Prima si è parlato di chiarezza... Bene io penso che forse non sempre la poesia ci dà chiarezza. Non pensate che la poesia possa anche celare l'inganno, l'inganno della parola, del suono o del significato diverso? A volte basta cambiare il ritmo della lettura e ci cambia il senso delle parole.

Daniela Marcheschi: Le parole possono avere dieci significati, come possono averne uno solo. Il problema è che le parole non sono una cosa astratta, messa lì e basta. Sono connesse, contestualizzate... Moltiplicano, ampliano il significato, non possono ingannare di per sé.

Amedeo Anelli: Io sono contro il principio di arbitrarietà dei segni, nel senso che essi non sono arbitrari. Ossia ritengo che esso debba essere collocato all'interno di una tradizione, esso non è arbitrario, neanche universale, ma è abitare il mondo. Ritengo che il principio di arbitrarietà del segno abbia aperto tra segno

e significato uno iato abissale che ci ha condotti vicino agli effetti di una teoria. Noi adesso siamo in una realtà virtuale ma quando parliamo di realtà virtuale parliamo di teorie che fondano il mondo, siamo però nell'ombra delle teorie che hanno effetti di realtà. La realtà per me ha un significato che rimane fondativo della corporeità e non intendo tutto quello che il mondo occidentale ha inteso, ma, come Leopardi ci dice, che la materia pensa perché noi pensiamo.

Daniela Marcheschi: Sono perfettamente d'accordo con Amedeo Anelli; siamo legati ad una visione linguistica enormemente arretrata. Le nuove teorie della linguistica (quelle di Giovanni Semerano in specie) dimostrano che le parole che noi usiamo oggi hanno seimila/cinquemila anni. Quando usiamo le parole, dobbiamo quindi fare i conti con la storia, che in realtà spesso viene rimossa. Non è cosa da poco fare i conti con tradizioni che vengono dal mondo accadico, da quello greco-latino etc. Il problema della parola che inganna, per me, non va visto in senso ontologico, perché se la usiamo in modo arbitrario siamo fuori dalle convenzioni storico-sociali. La parola è un'invenzione funzionale, prima di ogni metafisica.

Marialba Rossi: Ma non interviene anche il problema del significato?

Daniela Marcheschi: Certo, ma questo, vede, è un problema che qui definisco etico. Perché noi abitiamo le parole e quando diciamo l- i- b -r- o, uniamo dei suoni che, per convenzione storica o tradizione, significano quella cosa precisa, fatta di carta, stampata etc. Sono io che mi faccio carico del significato, con il mio corpo, la mia mente, me stessa. Questa è la verità. Nella poesia siamo noi che facciamo da collante tra significato e significante, altrimenti le parole si svuotano. Bisogna farsi carico delle parole, testimoniare la parola che parla, con il corpo e con la mente, altrimenti allora sì che questa diviene inganno e un oggetto vuoto.

Alberto Cappi: Vorrei aggiungere solo una cosa: i segni hanno la loro importanza poiché parola in poesia è arca perché non contiene il linguaggio, ma custodisce il senso fino ad essere, fino a parlare più della stessa lingua.

Aldo Iori: Finché si rimane nell'ambito della propria lingua va bene, i termini le parole affiorano dal passato e vivono una contemporaneità fatta anche di echi e lingue differenti, pensiamo a Pound o a Emilio Villa. Cosa succede quando la poesia deve essere tradotta? So che voi vi siete cimentati spesso nella traduzione di poeti stranieri e penso che ognuno si ponga anche il problema di pensare come il proprio pensiero possa essere letto da qualcuno che non può cogliere quella musica che si diceva prima e che proviene dalla nostra personale storia e tradizione. Nelle arti visive questo problema è completamente diverso.

Amedeo Anelli: Il problema è indubbiamente inquietante: la traduzione e l'uso dei termini adeguati è un'operazione critica, come leggere una poesia, che

investe il modo con cui creare un dialogo tra culture differenti o parallele. Può essere indubbiamente meraviglioso, ma dobbiamo essere estremamente consci di quello che stiamo facendo. Più in là di un dialogo tra culture non si può andare perché c'è sempre qualcosa che rimane opaco, che non è traducibile. Il problema non è tanto quello delle parole, ma di come un poeta costruisce il senso interno della propria poesia: può costruirlo sulle frasi, su alcune singole parole, sul suono e sul ritmo. I russi hanno avuto una poesia che si fondava solo sui suoni, sulle emissioni vocali. Come si arriva a tradurre? Il problema è profondo e ci pone molti interrogativi.

Alberto Cippi: Per me c'è un problema di trasmissione. Se leggo una poesia in lingua spagnola che mi parla di cose lontane, usa termini che non conosco, devo aiutarmi con il dizionario spagnolo. Poi vado a veder un altro dizionario, magari di spagnolo antillano e trovo un altro significato, qualcosa di diverso. La poesia continuamente ti parla in modo diverso, dipende da come la leggiamo, come la cogliamo. La poesia continuamente ti parla in modo diverso anche perché è arrogante e umile nel suo unificare nell'ascolto molte voci diverse e lontane.

Alessia Zambon: Come nasce una poesia? E' un dono per se stessi o è anche un dono per gli altri?

Daniela Marcheschi: Lei scrive?

Alessia Zambon: No, preferisco esprimere il mio pensiero attraverso altri mezzi.

Daniela Marcheschi: Se uno sente il bisogno di scrivere, deve farlo. Forse, voi sentite altre esigenze e le mettete in pratica nel lavoro d'arte. Scrivere come dipingere o scolpire o fare un'opera è un atto culturale e quindi richiede una serie ampia di mediazioni culturali. Si scrive per il sé che coincide con gli altri: Giuseppe Pontiggia lo ha spiegato in un bel saggio. Non riesco a vedere una distanza tra lo scrivere per sé e lo scrivere per gli altri. Scrivere per gli altri solamente significa scrivere per la gloria, solo per il successo o per i soldi, tutte ragioni legittime. Si comunica in tanti modi. Per quel che mi riguarda non credo che si scriva solo per comunicare qualcosa agli altri, né, tantomeno, si scrive solo per se stessi: bensì per dare forma a un mondo. A volte, certo, uno non vorrebbe pubblicare alcune cose, cose intime e allora dispone che vengano rese pubbliche postume, ma sono casi particolari. Credo che sia scindere tra sé e gli altri, altrimenti si perde la ricchezza e la complessità dell'arte che, per me, è appunto esprimere quel sé che coincide con gli altri.

Studente: Penso che il problema sia simile a quello nel campo delle arti visive. Uno fa un'opera spinto da una necessità che può coincidere anche con delle esigenze di mercato (caso rarissimo). Il successo può essere un fine che porta a fare le cose per gli altri e questo non credo che sia un demerito per l'opera o ne diminuisca la qualità, altrimenti avremmo un metro di giudizio prefissato.

Daniela Marcheschi: Se si scrivesse solo per gli altri, si arriverebbe a lavorare in un modo per cui l'arte non sarebbe più il fine del lavoro. Uno fa delle scelte. Ci sono persone che decidono di lavorare per il mercato: non dò un giudizio morale, dico solo che quello non mi interessa.

Sauro Cardinali: Come vive un'artista lo sappiamo, ma come vive un poeta?

Daniela Marcheschi: Facendo altro. Il poeta è un uomo medioevale: evviva l'essere medioevale! Così non ci sono fraintendimenti di tipo romantico. Come si fa a essere puri in un mondo dove di puro non c'è più neanche l'acqua minerale? Il puro è nelle riserve, cioè in Arcadia. Il poeta è uno che fa altri lavori. Mi piace questa dimensione perché la vedo davvero moderna, non legata ai luoghi comuni della cultura decadente. Fare il poeta puro significa dover arrivare a compromessi, girare per strada a chiedere e venderci per avere una traduzione, per una collaborazione. Meglio, come diceva Eliot, avere un posto in banca, un impiego modesto e dignitoso, e poi essere libero. Io non vivo di poesia pura.

Amedeo Anelli: In Italia non c'è nessuno che vive di poesia, perché non c'è un mercato della poesia. Da questo punto di vista è più facile essere virtuosi perché si è esenti dalle tentazioni del mercato che in Italia non c'è.

Alberto Cappi: Non ci sono tentazioni, non c'è mercato, quindi siamo liberi... siamo poeti liberi...

Daniela Marcheschi: In effetti ci si domanda perché, con tutta la brutta poesia che c'è in giro, ci debba essere un mercato della poesia. A me annoia leggere tanta poesia brutta e risaputa.

Marilena Scavizzi: Noi tutti siamo reduci da un rapporto con la poesia mediato dalla scuola, con le versioni in prosa e con le poesie imparate a memoria. Vorrei capire e vorrei che voi mi parlaste di come nasce una poesia. Prima Daniela ha parlato di scrivere per un sé che coincide con gli altri, d'accordo, come artisti lo possiamo capire, ma siamo curiosi di sapere come si costruisce una poesia, come si viene definendo il senso. Almeno in arte può aiutarci a capire e a essere vicini a un'opera. Questo ci può aiutare nel rapporto che noi possiamo poi avere con la poesia. Riuscire a orientarci, a distinguere tra tanta poesia brutta che c'è in giro, per lo meno stando a quello che dice Daniela.

Daniela Marcheschi: E' vero. Non è certo facile da spiegare e da raccontare. Riguarda qualcosa di complesso e di intimo anche. Penso che non ci siano comunque ricette precostituite su come ci si debba avvicinare alla poesia.

Amedeo Anelli: Comunque c'è un metodo empirico: prendo un libro e lo assaggio, come si fa con un budino. Se ci sono delle risposdenze si va avanti altrimenti si comincia con un altro e poi altri. Alcune cose si approfondiscono

con il tempo altre possono portare fuori strada...

Aldo Iori: Allora è una questione di gusto che va affinato...

Amedeo Anelli: Questa è un'altra cosa importante. La vecchia battuta che diceva che l'uso sviluppa l'organo può essere vera. Qui si tratta di sensibilità come organo, come senso che va affinato. Sensibilità come capacità di cogliere le soglie, le percezioni... Insomma come si impara a ballare solo ballando o a dipingere dipingendo, così si impara a leggere la poesia solo leggendo tanta poesia.

Aldo Iori: Tutto qui? E lo studio?

Amedeo Anelli: Certo, soprattutto lo studio. In arte tutto serve e nulla basta mai.

Daniela Marcheschi: Esiste comunque una sensibilità individuale, innata per capire. Poi c'è il gusto che viene fuori dal paragone, dall'analisi, via via che si acquisisce una propria dimensione storica di letture, di esperienze, di linguaggi. Sotto il termine gusto si deve porre tutta una serie di operazioni che vanno da ciò che si può chiamare talento alla stratificazione delle varie esperienze acquisite.

Aldo Iori: Non hai paura che lasciando un po' troppo aperto questo aspetto del gusto, anche se inteso come dici tu, talento, allenamento, pratica, ecc. si affidi un po' troppo tutto alla sensibilità o non sensibilità. Per me il gusto è laterale e riguarda alla fine solo una particolare sfera personale che è molto cangiante. La poesia è arte e in quanto tale è soprattutto un fatto culturale e quindi il problema è diverso, ma non è mai una questione di gusto. Mi può piacere il suono di una poesia di Pascoli perché da bambino una nonna me la leggeva, o perché mi ricorda le ore assolate a scuola, o perché mi diverte. Quando mi avvicino a una poesia lo devo fare con lo sforzo di tutta la mia cultura, la mia storia, nella quale certo c'è anche la nonna e il sole pomeridiano, ma devo fare uno sforzo critico nei confronti della poesia. Come sempre nell'arte. La comprensione non è mai facile e tranquilla. Nel concetto di gusto invece per me è compresa la piacevolezza o meno di un'esperienza.

Daniela Marcheschi: Quando si legge una poesia a venti anni non è come quando la si legge a dieci o a quaranta, perché l'esperienza è diversa. A quaranta si hanno dieci anni in più di lavoro, di esperienze, di sensibilità. Certo non si può parlare di gusto solo in termini di talento, di fiuto naturale: è sbagliato. A vent'anni ho amato poeti che ora non amo più, perché sono cambiata. Penso che in pittura sia uguale. Si nasce *animali* per la pittura e si è dotati naturalmente, no? Poi, però, per divenire dei *draghi* della pittura c'è bisogno di un affinamento straordinario, attraverso lo studio, l'esperienza, le vittorie e le sconfitte, e questo io lo chiamo affinamento del gusto.

Aldo Iori: Questo, tanto per sgombrare il campo ancora una volta alla visione deleteria dell'artista, pittore, scultore o poeta che *naturalmente* produce perché è una cosa che gli viene da dentro e facilmente, e fuori da tutto, produce. E' una visione dell'artista naïf e bohemien che ancora fa molti danni. C'è sempre un atteggiamento critico.

Daniela Marcheschi: Certamente c'è anche una piacevolezza nello scrivere. Non è che tutto debba essere faticoso. Consapevole e intenso, certo, sì. E piacevolezza anche nel guardare, nel leggere, nella capacità di apprezzare un verso.

Amedeo Anelli: Io ribalterei il problema: Non tutti quelli che leggono e sanno leggere devono diventare critici. Il problema della critica è un problema che riguarda il fondamento, gli statuti, i metodi e le argomentazioni.

Aldo Iori: Intendevo per *critico* non l'operare una critica letteraria o altro, ma intendevo un approccio culturale e responsabile, critico in senso positivo e fattivo.

Amedeo Anelli: Certo un approccio culturale, non può essere altrimenti. Ogni cosa che scriviamo è in relazione con la ricchezza della vita, con la storia, con la tradizione. E' chiaro che più bagagli hai più ne sei consapevole e leggi il mondo in maniera differente.

Aldo Iori: Attenzione però, questo vale per i ragazzi, a non confondere la quantità nozionistica con la qualità delle cose che si fanno, la coscienza delle esperienze vissute...

Aldo Grazi: Vorrei intervenire domandandovi come fa a coesistere la ricchezza dell'esperienza della poesia con l'impiego in banca. Prima mi pare che si stava consigliando a chi voleva fare il poeta a trovarsi un impiego in banca o in posta, potremmo aggiungere.

Amedeo Anelli: Il problema è sempre quello di Dostoevskij. Lui era epilettico ma non è che tutti gli epilettici scrivessero come lui. Il lavoro in banca è stato per Giampiero Neri, ad esempio, un campo di osservazione strategico ed antropologico: così parrebbe confermarsi la tradizione hegeliana, ma non basta andare a lavorare in banca o fare un lavoro estraniato per divenire poeta.

Aldo Grazi: Concediamo una libertà dal lavoro almeno per un po' di anni...

Alessia Zambon: Volevo tornare sulla questione del silenzio sollevata all'inizio da Alberto Capi. Per me la poesia nasce dall'incontro con il silenzio e sono dell'idea che essa debba restare in silenzio. Già il fatto di tradurla in parole, in immagini è un qualcosa che snatura il pensiero originario. Ce ne rendiamo conto anche quando partendo da un'idea la dobbiamo tradurre in un'opera tridimensio-

nale. Il ritmo, il suono, la musica sono qualcosa che viene dopo la nascita della poesia, che l'appesantisce, la precipita in una contingenza... non so.

Daniela Marcheschi: Ti faccio io una contro-domanda. Sai cosa vuol dire etimologicamente *poesia*? Significa *architettare*, fare qualcosa, costruire, mettere insieme dei mattoni come fa il manovale: dare forma e creare uno spazio. Non esiste un 'pensiero originario' separato dalle parole, dalle immagini. Non credo che la poesia nasca ontologicamente dal silenzio: dall'ascolto di sé e del mondo sì; come dalla volontà di un ritmo preciso.

Alessia Zambon: Lei è soddisfatta della lettura della sua poesia?

Daniela Marcheschi: Credo nella lettura; è diverso. Quello che tu chiami silenzio, io lo chiamo intimità della poesia, l'altra faccia del suono che la costituisce. Se è l'invisibile che costituisce il visibile, è il silenzio concreto, ossia la pausa in musica, la pausa in pittura che è struttura fondante. Un poeta diceva che il problema della poesia è anche lo spazio bianco, ma è anche la logica di un a capo. Quando il poeta decide di andare a capo? Dipende dalla struttura adottata: se c'è un endecasillabo o altro.

Alberto Cappi: Ho trovato qualcosa che va. Qui si dice: "Il silenzio è uno spartito in cui il tempo entra con la musica, suo spazio di esecuzione è la parola, di ciò che si dice in seguito, ciò che si ascolta è inaudito".

Mauana Aquilini: In questo periodo nel mio lavoro mi interessa di calcolo combinatorio e di casualità quindi vorrei domandarvi che rapporti ha la poesia con la casualità?

Amedeo Anelli: Un famoso storico dell'arte diceva che l'arte è stata studiata dal punto di vista dell'ordine e che forse andrebbe studiata dal punto di vista del caso. L'evento più che il caso in poesia è importante e fondamentale. L'abilità del poeta è anche riuscire a fare di un caso virtù. Il caso si presenta e ti offre vie e strade inaudite.

Aldo Iori: Mi sembra che si debba ora sollevare un altro problema esistente nella poesia e nelle arti visive, ovvero quello dell'astrazione. Come nella pittura, anche in poesia penso che vi sia da più parti la richiesta che essa debba rappresentare qualcosa. Le parole stesse come i colori o i segni, le forme, possono essere evocative, ma anche mimetiche di una realtà. Come intendete il rapporto tra rappresentazione e astrazione? In giro ci sono tante poesie che illustrano e non narrano, non parlano della realtà, non ci porgono, o meglio per restare in tema con l'incontro, non ci donano un pensiero.

Daniela Marcheschi: La parola è concreta, ha una sua corporeità, una sua storia di significato; quindi necessariamente ha in sé il problema dell'illustrazione e

della rappresentazione. Il problema di operare un salto oltre la parola, anche la più misera, è un problema di rapporti, di costruire, di architettare, nel senso che dicevo prima, di poesia: di operare un'astrazione, delimitare uno spazio virtuale, quello della poesia, che a volte crea immagini lontane da quelle della realtà. La poesia ha la capacità di far vivere delle immagini, di dare spazio all'astrazione e alla precisione delle parole. A volte posso diventare dimostrativa, decorativa, con le parole. Bisogna capire le immagini. Un poeta italiano - Giampiero Neri - ha parlato di valore di *informazione* della poesia. Mi piace l'idea di una poesia che, nella sua estrema concretezza, è capace di dare suggestioni, non muovendosi solo sul piano dell'analogia. Volevo poi dire un'altra cosa sulla casualità. E' vero quello che dice Amedeo Anelli della casualità e della sua importanza: la casualità diviene necessità se l'intendiamo in senso costruttivo e teorico. Le parole si incontrano, si trovano casualmente; rimangono dentro e poi, in un momento, ci occupano e zampillano fuori. Gli antichi invocavano la Musa, che era anche dea delle acque sorgive, quelle che fuoriescono da un monte. In poesia c'è questo senso dello zampillare, di un regime naturale delle acque. In quel momento la casualità diviene necessità e questa forza ci aiuta a costruire. Per me, è importante il pensiero razionale, ma anche la casualità è una dimensione affascinante e una dimensione importantissima della vita. Forse è un'utopia, dettata da una volontà di razionalità, il voler dare un ordine alle cose, il costruire, il definire un'architettura senza fare i conti con la casualità e il non senso della vita.

Sauro Cardinali: Vorrei concludere l'incontro con un altro giro di letture. Chiudiamo con una a testa.

Alberto Cippi: Per concludere vi leggo

Primo canto

quando venne la neve
la neve portò bianchi glicini
e dolci tortore di farina
quando venne la brina
anima candida luce di luna
quando candi il giorno intorno
e l'oro si fece solo sole
quando la notte si annodò
e nodo e nido furono uno
quando il violino suonò le note
della terra bruna e del mare
quando ritmando e poetando
siamo tornati ad amare

Amedeo Anelli: Io vi leggo ora una poesia del 1992 dedicata a Marina Borisov:

Così non spero, non attendo.
Quest'insetto immobile nell'aria,
la pioggia tangibile – silenzio,
fra le chiavi – silenzio,
fra l'albero e la pietra,
nel silenzio intelligibile
il silenzio del desiderio, la fiamma?
Le cose intelligibili, sensibile pietra
Mi parli in due?
In due lo stelo, questa foglia
Così in due, di tempi, il tempo,
ondosa la pioggia, il silenzio
del rigagnolo d'acqua,
nel silenzio intelligente la saggezza,
ora la ragione della pietra e l'impietrito.

Daniela Marcheschi: Vorrei concludere leggendo una piccola poesia che si intitola

Relitti sonori

Le cose che portano ore
odori case
profonde torri pendenti
sono la vita
secondo contesa e necessità

Amedeo Anelli e Alberto Cippi mi dicono naturalmente di ringraziarvi per il lavoro che avete fatto, per il dono e per l'attenzione che avete dimostrato rimanendo qui con noi, per averci dedicato del tempo prezioso. Sono contentissima di avere parlato di poesia di fronte a una platea così numerosa, è la prima volta, e poi di persone che si occupano d'arte... Grazie.

Aldo Iori: Siamo noi che vi ringraziamo per averci condotto nel mondo della poesia con angolazioni un po' diverse dal solito e di averci fornito di nuovi elementi di giudizio. Ora capiamo meglio quali sono i vostri problemi e vi vediamo perché tali problemi sono simili a quelli che gli studenti affrontano e si cerca di risolvere quotidianamente insieme. Tracciare un segno o nominare una parola: ci sono molte affinità.

Sauro Cardinali: Grazie a tutti.

(applausi)

Nota: La trascrizione, a cura di Aldo Iori, con la collaborazione di Chiara Lolli e Cecilia Ricci, è realizzata sulla registrazione fonica dell'incontro pubblico avvenuto il 22 aprile 1996 nell'Accademia di Belle Arti 'Pietro Vannucci' di Perugia e organizzato dalla cattedra di Pittura I (professori Sauro Cardinali e Aldo Grazi), dalla cattedra di Storia dell'Arte (professori Aldo Iori e Luca Massimo Barbero) e dalla cattedra di Incisione (professori Maddalena Scavizzi e Carmelo Soldani). Si ringrazia il personale dell'Accademia di Belle Arti 'Pietro Vannucci', gli studenti Simona Angeletti, Marialba Rossi, Alessia Zambon e tutti coloro che hanno partecipato ma di cui non è stato possibile trascrivere l'intervento per problemi tecnici. Un ringraziamento particolare naturalmente ai poeti Amedeo Anelli, Alberto Cippi e Daniela Marcheschi.

© 2000

Gramma - Perugia

Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci, piazza San Francesco al Prato 5, 06122 Perugia,

tel 075. 5730631-2, aabbaaperugia@iol.it

La riproduzione anche parziale dei testi deve essere autorizzata.