

Filippo Andrea Rossi intervista Francesco Nappo



Francesco Nappo nasce a Napoli nel 1949 ed attualmente insegna Italiano e Storia nelle scuole superiori. Le sue raccolte di poesia sono *Genere*, Quodlibet, 1996 e *Poesie*, Quodlibet, 2007 (con un saggio introduttivo di Giorgio Agamben).

Narra il Vigenère che stremato dall'oscurità del testo San Gerolamo consegnasse il suo Persio all'ermeneutica delle fiamme ("intellecturis ignibus ille dedit"); il Lubino attribuisce l'aneddoto a Sant'Ambrogio il quale gettando il libro avrebbe sentenziato: "si non vis intellegi, non debes legi": e se anche nel nostro caso d'intelligibilità si parlasse, d'ermetismo insomma, ostacolerebbe comunque la combustione, prima ancora che le sette ambiguità dell'Empson, il monito dello Zibaldone ("l'intrigo può star molte volte con la chiarezza, come anche si può essere strigato ed oscuro"). Ma nel Nappo di Genere non si tratta di dire, cioè comunicare ad un'intelligenza più o meno disposta, quanto di vedere attraverso la parola; sicché il binomio chiarezza/oscurità è innanzitutto rovello della fase scrittoria, anzi modus sciendi che sostenga chiaroscuralmente l'approccio doloroso agli oggetti. A fronte di un colorismo, questo sì, di tradizione ermetica (indachi, rossi, viola; e le "cinèree rose": reminiscenza luziana, "Già goccia la grigia rosa il suo fuoco"?), spetta infatti agli effetti luministici la presentazione alla coscienza non della cosa, ma della sua plasticità, in cui il processo conoscitivo si esaurisce; e si prenda Aube:

*Occidue stelle e mondo che si desta
ad inflitto fervore, come Regno
non fossimo. Ancora poca tenebra
ci resta, langue di noi l'avulsa*

*festa. Stagliate cose l'acido del
mutamento sfrangia, e gotica promessa
le incorona di raggi freddi e ardenti.*

dove l'emersione dei corpi dalla notte tramite l'acquaforte della luce, parallela al riconoscimento dell'occhio contemplante, è lo straziante distacco da una condizione di piacere che il titolo sottilmente paragona alla cambra dell'amata, da cui il trovatore renitente dovrà pur fuggire. Il bipolo luce/ombra, nella sua variante fiamma/buio, è poi spesso sussunto non a simbolo che predichi il bene o il male dell'essere ("E chiamo bene il male / del quale non dispongo": "non rinvia né a una poetica né a una teoria del bene e del male" (Ranchetti)), ma a motivo tematico; spigolando: si parte dalla "stella di fondale" incipitaria, poi la "luna rutilante"; l'"Odore di fuoco" e la "notte recinta" estremanti di Tiemp 'e Quaresima; poi ancora ossimori come "di ombre divampi" o "luce senza sole"; seguono "tenebra che ti fai, / luce che invochi", "notti e cieli di fiamma / avviluppati", "avorio e tenebra", "Notte / e aranceto" (con le arance che valgono luce, come precisa Lungo la Ferrovia Cumana, dove "le non spiccate arance / degli orti cantonali / splendono più del mare."); fino alle contrazioni massime di "incendio notturno", di "illune"; fino allo splendido chiasmo conclusivo: "pregno di notte, terribile d'aurora". "Non è un veggente o un visionario: è un visivo, che è quasi la cosa inversa", sono parole di Contini per Campana, ma si direbbero per Nappo, che d'altronde l'Agamben pone sulla scia del poeta di Marradi: e certo le parole di Genere non chiedono se non un occhio che sappia vedere questa poesia "senza nitore e chiara", che legga il fatto figurativo suggerito dal riferimento ora all'arte architettonica ("Bifore ascendono nel tuo / respiro. Trifore discendono. / Un romanico sonno persuade / le labbra e i portali") ora alle minori, come la miniatura ("Greve fuoco miniato"), la toreutica ("Sbalzavano la notte / gli operai"), la glittica ("Rugginoso gemmario"; "E l'alito materno m'oscurava / le pietre preziose / ch' avevo trovato, a farle / ancor più lucenti") e l'arte musiva ("Sei come i greci sguardi / ravennati"). È errato riconoscere il paradigma fiamma/buio come protagonista del contenuto e dell'epistemologia della sua prima raccolta?

Ogni sosta di luce è sempre pascoliana "chiarità seguace crepuscolare". È il nominalismo della poesia, se essa vive quanto la antecede come carità che sempre l'anticipa e libertà imploranda, inappropriabile totalità analogica: "Totum relucet in partibus et omnia ubique".

Inutile è insistere ancora sulla maestria del sintagma nome-aggettivo, evidente in sé nella poesia di Nappo; fruttifero invece potrebbe essere analizzarne il carattere "drammatico", ovvero "scenico", cioè importatore ed abitante d'una dimensione spaziotemporale, che la subordinazione ed il verbo non offrono. Varrà l'esempio:

*Argomento di voce,
notte anteriore,
cantica terza e
dubitata effigie, per te
dico il mio amore.*

dove l'aggettivazione del secondo e terzo elemento della serie nominale, "anteriore" e "terza", inferiscono una disposizione aprioristica, dotando i nomi di una spazialità altrimenti inattuabile nell'asindeto. E ancora, Decumano al mattino:

*Queste rapprese spume sulle
selci sono state tempesta
ed io dormivo. Maggior
pietà mi prende di me
stesso, più simile ai miei
sogni è questa via.
E riodo il fragore delle nubi
sbaragliate dal cielo e risento
il conforto del mio risveglio breve.*

a guardare la sintassi non avremmo che paratassi, mentre i verbi o sono copule o tentano inutilmente di architettare una cronologia più nei prefissi (“riodo”, “risento”) che nei tempi; è invece l’aggettivazione di participi attributivi che non tanto scioglie quanto risolve la narrazione in quell’ambiguità di tono e registro, tra constatativo ed onirico, surrogata al termine da un’altra coppia, “risveglio breve”, dove il sostantivo sigilla in omeoarco la genericità dei due verbi prefissati precedenti e l’aggettivo instaura l’unità di misura intorno alla quale si riavvia, proprio quando sembrava concluso, il gorgo temporale del componimento. Il participio è invero modo strutturalmente portante in tutta la raccolta (anche a costo dello snaturamento: “Pallida dicitura d’una folgore / quasi non stata”, “Ed essere vorrei / fuoco brace, / per selve, senza fiamma / se non stata.”), in ragione del suo carattere ancipite, sia di nome che di verbo: “Assunta, Concetta, Addolorata, / che bei nomi!”, nomi deverbativi, participi.

*Dolore tu sei,
pesco esitante
d’ombre turturee al
vagare d’un fragile
cielo e lustrale.
Inferta gemma,
splendore attribuito.
Ròrida gloria erompi
per tutte le convalli
mentre la mente minia.*

“pesco esitante”, “inferta gemma”, “splendore attribuito”, i participi contrabbandano in aggettivo una temporalità surrettizia, poiché un participio non è un tempo ma un rapporto temporale; tutto ciò implica forzatamente una sfiducia nel potere connotante del verbo, il quale difatti è usato senza oggetto e costretto in anastrofe forte in fine verso (“minia” all’ultimo verso, ma anche il periodo nominale iniziale), fino al sovvertimento del genere verbale (“erompi” è usato transitivamente, con una mossa di gusto reboriano). Inceppatosi il verbo, spetta all’aggettivo la regia dell’azione: “deflesso ardore”, “sangue coevo”, al primo l’istituzione d’uno spazio, al secondo del tempo; così in “fiamma itinerante”, “notte recinta”, “cupa d’altrove”, “fari peregrini”, “adusta statura”, “cielo distante e fermo mutamento”, “immota aura”, “ultima fiamma”, “claustrale splendore”, “terza stella”, “isoscele cielo”. È forse qui il magistero della poesia di Nappo, significare nell’impossibilità di farlo: “ed un salmo / di limiti ti espugna / e tu non taci”. È d’accordo?

Quel che lei reputa mio magistero è materialmente epigono, la sua verità si impone “a parte obiecti” alla parola audiente come a quella visiva, non è prestazione soggettiva. Esso è potenza, non “virtù”, non riguarda alcun “miglior fabbro” ma il genere individuo del linguaggio, in ognuno

irrimediabilmente comune, è sua occasione. Il dire poetico è magistero soltanto in quanto esempio, norma di sé, evenire della possibilità di dire quanto non si può significare, reale a sé possibile. In esso il linguaggio significante si strema fino al limite inconfine della sua alterità interiore, fino all'ombra solis "generata prima di tutti i secoli". È questo il "lontano", l'"indefinito", il "vago" tematizzato da Leopardi lungo l'arcobaleno dolente della sua poetica e "udito" al di qua della siepe dell'"Infinito". Mi sovengono i versi di Trakl "Voi campane della sera distese e lievi, / date ancora al finire gaio coraggio." Nulla, dunque, a che fare con una mistica acosmistica.

Tra tanti oggetti, figura e sostanza umane sussistono in tralice: solo se riformulate, cioè, attraverso un filtro ulteriore a quello memoriale (la ragion necessaria per Wordsworth), e ben più connotante. Due gli ipotesti, non di necessità indipendentemente operativi: omerico-biblico e popolare; dove al primo pertengono più scopertamente testi come I compiti di scuola e Mia madre fanciulla assiste alla cattura del pesce spada, al secondo tutti quelli che, colla lingua dialettale od il mito comunista, tendono ad acclimatare la poesia in uno scorcio corale, proletario (Weltrevolution, Alla montagna spaccata, Le operaie della Vanraalte, A Mario Sironi, Coroglio). Da ciò consegue certo il carattere inattuale della figura umana, anzi spettrale: il dialetto ha la traduzione a fronte, come fosse reperto d'una archeologia tombale epigrafica; la piccola Nadia "appare e compare / da tutte le stanze". Lei crede che il percorso di Genere sia un tentativo di superare quest'inibizione per poter usufruire dell'elemento umano direttamente, considerato che l'ultimo testo è un'invocazione al tempo "nostro" affinché non veda "più di eroi sangue stellarsi" e che la seconda raccolta sarà poi dedicata, in doppia accezione, al "popolo illetterato di Napoli"?

Non provo alcuna inibizione-attrazione verso l'attualità intesa come orizzonte storico (nel senso della "historie" heideggeriana), cioè verso il mondo come totalità dei significati presidiata da un riconoscibile orizzonte trascendentale. La storicità dell'evenire, la fatticità dell'esistenza, l'"experimentum mundi" sono la terra in cui mi sento vivere, in cui posso parlare. Al di fuori di questa concezione "usufruire dell'elemento umano direttamente" è per me quanto di più problematico possa esserci. I miei testi da lei citati, tutti i miei testi, nascono, infatti dall'esperienza storica e personale della crisi di categorie come soggetto, coscienza, presenza, valore, diritto, ecc. Penso anch'io, comunque, che nei testi successivi a Genere, pubblicati e non pubblicati, la storia riappaia a tratti in figure più plastiche; ma, anche dove vi sono riferimenti politici o biografici precisi, essa non è mai immune dall'infanzia. Credo che lei abbia colto in parte della seconda mia silloge una più pronunciata inflessione narrativa e cantabile. Se, quanto e dove essa traligni il nucleo poetico di Genere non spetta a me dirlo.

La sposa nuda

Cinta di tutto stai.

È una poesia composta da titolo e strofe minima di un solo settenario (memore forse di Ungaretti e del suo "settenario spezzato più famoso della letteratura italiana"), dove, oltre all'obbligatorio, l'accento principale sulla 1^a quasi soverchia il secondario di 4^a, restituendo un verso raro (altro caso nell'Atteone di Marino: "fussero spettatori") ed efficace, che descrive nell'emiciclo del suo ritmo una volta, un dorso presto infilzato dalla verticalità della tronca finale: a rendere appunto l'asse della donna sull'orizzonte della totalità dei fenomeni. Metricamente, dagli enjambement fortissimi della prima raccolta si arriva alla maggior cantabilità della seconda: la rima documenta

il percorso, se è vero che la prima rima di Genere (dopo anteriore: amore dell'apertura) è fermare: mare, ovvero una rima inclusiva, quasi una mitosi in cui s'articoli un principio di linea melodica; mentre in Requie materna, le rime si susseguono più spigliate. Qual è il ruolo della tradizione metrica nel suo fare poetico e poietico? Cos'è per lei un verso libero?

La sua domanda sorprende pensieri latenti che posso qui esprimere molto parzialmente ed in forma concisa. Forse, in realtà, nella prosodia seguente l'antichità classica europea l'accentuazione ritmica non è che un sistema di accenti tonici, è il tònòs eretto a sistema; ma è questa vigenza ad aver autorizzato nel corso dei secoli tanti grandi poeti che ancora ci parlano e ci incoraggiano a vivere? Al di fuori di esegesi contenutistiche per loro natura limitanti, gioverebbero forse ancora tracce d'indagine che privilegino il destino del tònòs lungo il decorso e la crisi delle griglie metriche. Qui ne affronterò solo un aspetto e solo all'interno della mia personale prosodia, per ragioni di opportunità e competenza. Forse, se ascolto la mia dizione interiore, non c'è nei miei versi alcuna essenziale differenza tra sillaba accentata (sia essa ritmica o tonica) e sillaba atona quando sono contigue in una parola o fra due, ma una soglia inconfineabile: la sillaba atona è pausa di quella accentata e viceversa. Come nella fonia vocalica svanente delle sillabe finali del napoletano contemporaneo le vocali atone (al pari della "e" acuta interconsonantica in tutte le sillabe), così nei miei versi ogni sillaba atona che segue una sillaba accentata è, suo sensu, sempre enclitica benché quella che la precede è sempre quasi proclitica, come in una duplice declinante accentuazione (uso qui estensivamente questi termini). Esse così si eccettuano rispetto al loro prevedibile decorso fonetico. Pronunzia, questa, tendenzialmente adesinenziale, perché indeterminando il genere indetermina il pronome personale o il sostantivo. Del resto, secondo la rifrazione semantica del suo etimo "sillaba" può evocare coappartenenza e concepimento, attualità della potenza. Così la lingua parlata (almeno nella sua scaturigine materna) decide di quella scritta all'interno del mio poiéin, secondo la mia pronunzia interiore. Ogni ductus vocale e il suo clinamen, allora, sono sempre ultimi in quanto unici, sono una totalità del suono irriducibile alle sue parti, materialmente pratico-analogica. Tale nesso analogico risuona allo stesso modo nel trascoglimento lessicale e tra esso, le figure retoriche e le soluzioni sintattiche. Questa mia ritrazione anaritmica contiene una cesura vocale immanente al piede ritmico (uso questo termine in senso residuale prosodico-moderno). Essa non può, quindi, essere intesa come pausa meditativa, quale in un pentagramma pausato rinascimentale voleva la notazione, non è allusione nihilistica ad una alterità indicibile. Per tal cupa via, infatti, la pausa non è mai velo di voce ma ombra silenziosa dell'ordine misurato del testo. Il timbro della vox poetica nei miei versi, dunque, non corrisponde alla distinguibilità di note identiche emesse da fonti diverse, siano esse strumenti o voci, secondo il dettame dell'Armonica tonale. Esso è dato, se mai, dall'indistinguibilità qualitativa delle sue fonti, cioè le sillabe accentate e quelle atone, è il cromatismo di questa indistinguibilità. Non è, perciò, differenza nell'identità, qualificazione, ma identità nella differenza, analogia ultraconnotativa. Così concepita la cesura non può essere all'interno del verso una sosta sintattica o anacolutica (di rado l'ho ammessa ma con riluttanza). Questa mia cesura, piuttosto, manifesta un'occorrenza anaritmica, una strana dissonanza eufonica, udibile "di foglie un cader fragile". Del resto anche le più frequenti forme di cesura asindetica, le virgole (a cui non amo rinunciare, come altri fanno) sono per me più che altro un nesso sublime tra i sintagmi che ne evoca e ne annota la taxìs più che ritmarla. Lo stesso mi pare avvenga con la correlazione pronominale o con quella polisindetica. Lo stesso enjambement risulta in me, in effetti, non un'esigenza logico-discorsiva delle frasi testuali ma una legatura anorganica che riproduce la cesura ; forse per questo mi è difficile leggere con continuità due miei versi giunti

da un'inarcatura (espressione desueta ma assai più bella di enjambement). Così nelle rime vorrei mettere in risalto il carattere fonico più che metrico e perciò anche di esse la scansione anaritmica, attraverso ed oltre il ricorso delle eguaglianze di suono, i rimandi semantici e le rilevanze concettuali. Inoltre, e per tutto quanto detto, mi sembra di poter affermare che nei miei versi, ma di certo non solo nei miei, tutti i sintagmi sono tanto essenziali quanto (letteralmente) accessori, al di là di una consolidata distinzione linguistica-grammaticale. Invero la natura del loro vincolo li rende reciprocamente anorganici poiché la totalità analogica della poesia altro non può recare che l'affezione ultima delle sue redentrici "passioni liete" che ab aeterno perdonano le loro defezioni. Ove si dia in qualcuno questo anticipante bagliore della fine, questa auto-riflessione sensibile nel linguaggio stesso, credo stia "to pragma autò": la cosa stessa, giudizio ultimo e genesi finale. Sia chiaro, tuttavia, che per me ciò non riguarda l'eccellenza spirituale di alcuno ma un esito dell'essere e del parlare, poiché la parola in poesia è superlatività non relazione e il suo senso, perciò, si assolve nel suo darsi. Qui semiotica e semantica, direbbe Giorgio Agamben, si trattengono per sempre nella loro fine, in una indistinguibilità che è coappartenenza non identica. Per me agàpe filiale di un dire fraterno che non ignora il male che essa vince. Questa parola, quindi, riguarda perciò il genere e solo in tal modo l'individuo; essa, cioè, espone con un sol gesto linguaggio, prassi e mondo. Parafrasando e rovesciando il giovane Marx: la vita è la clemente vittoria del genere sull'individuo. Mi rendo conto ad un tratto, fermandomi, che forse più che rispondere alla sua domanda ho parlato della mia dizione interiore e della stessa mia scrittura come dizione interiore. Ciò forse richiama quella parola non scritta, orale ed esoterica, che per Platone feconda i dialoghi della comunione pensante tra gli uomini ed è il suo dicibile mysterium. Lei mi potrà scusare. Mi sovviene ora un pensiero di Lautreamont: la poesia dovrebbero poterla fare tutti, non solo i poeti. La citazione forse non è letterale, ma tanto più mi persuade. Non ho detto che tutti potrebbero dovere ma che tutti dovrebbero potere. Sta qui, credo, la differenza tra il "Sollen" morale dell'imperativo categorico per il quale il possibile è un pensabile che non conosciamo se non come necessità e universalità soggettiva e la sublime skepsis della poesia che per uranie costellazioni ideali ode e dice "l'armonia delle cose invisibili", quella che balena nell'oscuro cuore degli uomini e può il possibile di cui così conosce l'accadere.

La parola di Nappo sembra trovare nella seconda raccolta la sua fiducia sintattica ed evolvere verso misure più argomentative e cantabili. L'imperativo "canta" con cui si apriva l'ultima poesia di Genere sembra risuonare per tutta Requie materna, e canti, voci, gridi e suoni sembrano in effetti prendere la scena: non più la parola che vede, ma quella che ascolta, che innerva un soundscape. È errato riconoscere sin dal titolo di questa seconda silloge un nuovo interesse che ricerchi una "cenere viva di suoni", "il bene della voce / detto mentre diciamo" ?

Nel pensiero poetante il tempo non cattura lo spazio ma questo non è che il tempo estatico nella sua sincope messianica, è il suo "giorno più giovane", l'ultimo nato. Lo stesso cromatismo poetico non è che concrezione temporale, al pari della musicalità del verso. Separare cromatismo e musicalità, per maggiore o minore vigenza di tempo diviso, rischierebbe di ricondurre il visivo al visionario come forma impallidente del teorein e la musicalità al ritmo cui si sottrae.

Può anticipare, inoltre, come dal 2007 sia evoluta ancora la sua vox poetica, nella produzione ancora inedita?

Mi permetta di affidare alla sua preziosa attenzione ed alla sua partecipe intelligenza critica, di cui le sono grato, la risposta a questa domanda. Tra pochi mesi uscirà per Quodlibet una mia nuova e vasta raccolta di poesie.

Una domanda stravagante, per concludere: secondo Lei, cosa significa oggi fare cattiva poesia?

Giova sempre ricordare l'antico assioma "Simplex sigillum veri" ma, come ci lasciò scritto il conte Leopardi dello stile poetico autentico e della sua suprema semplicità, "Chi scrive senz'arte non è semplice". Coesenziale alla poesia è la prassi ideale della forma, paradigma politico kat'exokhèn, che di certo non è una tekhnè in senso soggettivo-rinascimentale, sui cui limiti spirituali Pavel Florensky ha detto l'essenziale. Quella prassi, infatti, non potrebbe darsi senza un'anticipazione cosmica irrepresentabile ed indisponibile che solo fa d'ogni dire autentico un "quid ex opere operatum". L'idea della forma non la si intenda, perciò, come principio costruttivo o decostruttivo di composizione ma come modo di animazione della natura (duplice genitivo dialettico-negativo). È questo il senso ultimo delle parole dell'Aquinate: "Numerus stat ex parte materiae"? Cattiva poesia è volgere le spalle a questo assorto alunnato. Nella sua ora risuoni in noi la santa sentenza di Spinoza: "Falso è chi pretende di possedere, al di fuori della ragione, un altro spirito che gli dia la certezza della verità".