

*Poesia Aracne*

---

62



Ricardo Gil Soeiro

# L'apprendista di enigmi

*Traduzione di*  
Daniela Di Pasquale



Copyright © MMXII  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133/A-B  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-4997-6

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: luglio 2012

*Dedicato a Daniela Di Pasquale,  
per la generosa magia della sua arte di parole*



Hiersein ist herrlich.  
(Esserci è meraviglioso)

Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*

Due cose belle ha il mondo:  
amore e morte.

Giacomo Leopardi, *Consalvo*





# Indice

- 11 *Porta (prefazione di Francisco Serra Lopes)*
- 29 I  
*L'alfabeto degli astri*
- 61 II  
*Vegliante attesa*
- 87 III  
*Calligraphia dello stupore*
- 107 IV  
*Lavoro inquieto*
- 163 V  
*Uscita di servizio (note sulla traduzione)*
- 169 VI  
*Indice delle poesie*
- 173 VII  
*Note biografiche*



## Porta

Apri questa raccolta una rivelazione disarmante: *Hiersein ist herrlich*. La parola di Rilke, ma che potrebbe anche essere di Heidegger, indica un “qui” di cui nell’altra epigrafe, quella di Leopardi, si fornisce una coordinata: “il mondo”. Un poeta dichiara così di voler cantare queste “due cose belle” che il mondo possiede, “amore e morte”. E ciò che innanzitutto si canta in queste poesie è, forse, più che un amore ideale o un ideale di morte, la morte come pretesto per amare.

Con un possibile rimando tattico al simbolo delle ceneri, il soggetto si accosta alla materia delle parole, con le quali rivela subito una consanguineità mortale: “Parole diventerai, dici a te stesso”. (“Viso di parole”, v. 1) Questa verbalizzazione, affermata fra sé e sé attraverso la parola poetica, appare determinata da un altro livello di specularità che permette di individuare una virtù significativa del testo poetico nel suo altro, reale – un vestigio:

Già si spegne la luce?  
Un altro po’: è che scrivo.  
In semplicità gnomica, genere  
questa poesia, specchio fedele di una poesia altra:  
la reale, l’inesistente, quella che si congela da te.

La destrezza con cui si dissipano le illusioni di facilità, di trasparenza e di univocità è notevole: la poesia esistente fa da specchio a un’altra poesia, è, dunque, immagine specchiata,

riflesso o superficie che restituisce quella stessa immagine; ma è comunque l'altra, l'inesistente, quella reale. In questo modo, la poesia esistente, quella che si scrive quasi allo spegnersi della luce, confessa il suo volto di miraggio e rimanda a un'altra poesia, più umana, "quella che si congela da te". Sarà forse quest'altra poesia il poeta stesso, in un'imprecisa allusione a un certo ideale romantico dell'artista come la sua più grande opera d'arte? In ogni caso, c'è un brivido nel linguaggio adoperato da Ricardo Gil Soeiro che non è solo cutaneo, sensibile: è un brivido che si lascia intellere – già questa una virtuosa conseguenza della poiesis – sul piano più astratto e promettente dell'articolazione significativa che non capitola davanti alle esigenze di un messaggio traducibile (si veda l'ipallage nel componimento "dal tuo ultimo e-mail...": "i viali che si fanno notte sotto i lacci della pelle", v. 14).

Tale messaggio, taglio cesareo ansioso di un qualche bisturi più negligente, difficilmente riesce a coesistere con un'enunciazione impegnata delle cose evocate. Un impegno che non è quell'*engagement* erroneamente contrapposto all'arte per l'arte, bensì un attivo impegnarsi nelle cose di fronte al destino incerto, implacabile e bello della mortalità che sostiene e rende possibile l'umano. Questa implicita promessa comune è il segno di un impegno più ampio con la fertilità della parola poetica e contro la sterilità del messaggio accessibile, come a dire esauribile, passibile d'essere convertito in un oggetto di consumo come gli oggetti che transitano nei versi di R. Gil Soeiro:

tu prosegui con l'enumerazione poetica delle tue scorciatoie:  
 le farfalle, inseguendo le luci arancioni,  
 giunsero dall'inferno, e lasciami dire quanto sia bella questa pioggia  
 inutile.

ho già letto il tuo e-mail; prometto di rispondere (vv. 19-22)

Quei riferimenti transitano qui, tuttavia, in qualità poco più che fenomenica, in una nota solo leggermente al di sopra del silenzio della sua sterilità. Convocate dalla voce inaugurale del

poeta, spetta a lui inventare per loro una vita, cercare loro una collocazione, disegnare loro un destino effimero. Momentaneamente sottratte al sistema economico che le riproduce senza alcuna attenzione alle loro proprietà, anche la loro *cosità* è riscattata allo scarso significato dell'utile, per essere esposta alla promettente intemperie del possibile: "lasciami dire quanto sia bella questa pioggia inutile". La poesia s'intitola "Ha piovuto":

il giorno si fa largo, e improvvisamente più non tremo  
contemplo lo scenario inventato: senza futuro, desideroso, intero (vv.  
9-10)

La mancanza di finalità si rivela liberatrice poiché, a causa della contemplazione dello "scenario inventato" e del suo ritmo, la disperazione soccombe alla tranquillità – "sul dorso delle nubi tatuato, scruta un sereno mai" – che non è tuttavia esente da conseguenze per gli assi che mantengono il reale, capovolto da eventi minimi:

quasi trasparente questo giorno che mi visita senza preavviso  
di rugiada vestito, sul limitar dell'allegria, guastando gli ingranaggi  
del tempo (vv. 15-16)

Questo guasto del tempo esterno provocato da una dinamica propulsoria della dissonanza, di un profondo dispiacere che in un'altra epoca avrebbe potuto chiamarsi *contemptus mundi*, è soltanto uno degli effetti del linguaggio e, più che della mera immersione linguistica, dell'azione scrivente. Se è possibile fare in modo che l'oggetto sessuale sorga "più reale" precisamente "nell'imprecisa assenza" ("Addio", v. 58), è nelle cuciture della pelle testuale che già si può intravedere una scompostezza di dimensioni *astronomiche*:

credevo che sarebbe stato difficile toccarti, baciarti senza parole  
pensavo che non sarei stato capace di scordare la rotta delle stelle:  
bruciare tutti i libri, gettare via i versi perduti,

serenamente inventando un nuovo alfabeto degli astri

insolenza la mia,  
scrivere notte e giorno,  
invano sussurrando il volto proibito (vv. 50-56)

Affanno di scrivere che nomina qui in maniera obliqua, per evocazione, il grande innominabile che permea quest'opera poetica. Ad esso tornerò alla fine di questa *entrata*, che è solo una breve e spessa porta, come qualunque portone che apra e mantenga chiuso il tanto di misterioso che c'è in qualsiasi divenire. In questo divenire che è dire agente, dire poetico, l'innominabile (che qui compare solo come aggettivo coadiuvante, non come altro nome) non può essere un Altro a cui si deleghino tutte le speranze e i desideri, in cui si alienino tutte le risposte, colpe e giustificazioni. No, l'apprendista di enigmi è anche il suo guardiano e profeta, sa che l'enigma muore nel momento in cui si rivela e che non c'è peggior morte che una rivelazione per errore. Di fronte a questo errore continuo che è la ricerca di una risposta definitiva alla domanda del grande Altro, il poeta elabora un percorso singolare di ascolto e di avvicinamento a se stesso e al nominato, sapendosi unico responsabile della propria parola.

Solo un dio morto può comprendere il desiderio umano.  
Forse nemmeno un uomo vivo può comprenderlo.

È pazzo solo chi non ha mai domandato  
cos'è questo andarsene con un nome per il vento?

Sai di che parlo? (vv. 77-79)

...  
È un allacciarsi meccanicamente di labbra bucherellate  
e leggere heidegger su nietzsche  
e malgrado ciò non intravedere gli adolescenti mano nella mano  
(vv. 82-84)

La lettera minuscola dei nomi atomizza i soggetti che vagamente vi si riferiscono per autorizzare la sia pur minima

mediatezza, non tanto del discorso poetico, quanto del pensiero che lo accompagna e che si perde nella poesia, quasi come quel tu che si allontana, interrompendo la luce condivisa della quotidianità, ancora nella stessa poesia:

Si fa lunga questa poesia e parti senza di me.

Addio (vv. 88-89)

//

*Vegliante attesa* inizia sotto il segno del paradosso: la “poesia è veggente attesa (...) è comunione e insieme solitudine”<sup>1</sup> (Dichtung ist schauendes Warten im Zwielficht (...) ist Gemeinschaft und Einsamkeit zugleich): Hermann Broch, *Der Tod des Vergil*). Eppure, in queste poesie abbondano assai di più le immagini di solitudine, forse perché la comunione, in realtà, è qualcosa che si aspetta, è la comunione di coloro i quali sentono la voce del poeta, sempre eterna e condannata al deserto inospitale delle pagine bianche o, più recentemente, di un monitor forse ancora più desertico.

oggi abbandonato dal di dentro e in eccessiva solitudine,  
domanderò ai marinai quante albe  
conterrebbe il porto di amsterdam. (“non parlare ancora”, vv. 6-8)

In “senza sinestesie o ipallagi nella manica” si esprime il piacere per il contrasto tra un registro orale, umile, e quello che si suppone propriamente letterario, irridendo in questo modo le convenzioni dello stile elegante, scompigliando le regole dell’adeguatezza, intralciando la coerenza del registro:

la tua ultima lacrima è in saldo per due soldi:  
si portano via i sospiri e l’enciclopedia argentea senza aspettare nulla  
in cambio.  
(vv. 14-15)

---

<sup>1</sup> Traduzione di Aurelio Ciacchi (H. Bloch, *La morte di Virgilio*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 99).

Sebbene Gil Soeiro sappia che la poesia non è in saldo (dal momento che, a dire il vero, non è nemmeno in vendita, essendo il prezzo del libro solo un obolo a chi aiuta a divulgarlo), non lo sostiene nel tono entusiastico della difesa delle lettere; evitando qualsiasi clamore che non farebbe che confondersi con il coro ridicolo del disappunto, lo sostiene acrobaticamente, con i piedi per terra, muovendosi saggiamente all'interno di un protocollo di lettura più ludico, imprevedibile, e minando, di conseguenza, lo stesso accordo protocollare.

Del resto, persino il riferimento alle figure retoriche (“senza sinestesie o ipallagi nella manica”; “se la notte in iperbole ci invade”) soccombe a quello che potremmo definire un aggiustamento referenziale: un livellare dei referenti sottoposti all’asta immaginaria della meritocrazia e del prestigio. Tale aggiustamento referenziale segnala, su un piano più profondo, il senso di giustizia che emerge dalla gratuità e apparente spontaneità del dire agente di questo poeta, non fosse altro per il fatto di essere un attento lettore della teologia debole di Vattimo, sulla scia di Altizer e Mark Taylor, e del pensiero contemporaneo della negatività che, da Nietzsche e Schopenhauer passando per Heidegger (e, in qualche misura, per Adorno e Jameson), arriva a riscattare l’incontro dei presocratici con il nulla. Nel biancore della sua eco, è decisamente nel nulla che la poesia di Ricardo Gil Soeiro s’imbatte, verso l’eco bianca dell’alterità insalvabile.

insomma:

prevedendo che non tornerò a vederti mai più,  
come posso io gridare aiuto? (“se tutto arde”, vv. 32-34)

se tutto è niente e breve rumore,  
dirò, mentendo, che so tutto sul silenzio,  
aguzze labbra di desiderio (*ostinato rigore*)

come possiamo morire? e senza che diventi un segreto?  
(“se tutto è seme”, vv. 5-8)



Nel suo dire agente ci sono resti del trauma di quel vecchio incontro, ripetuto sempre in ogni coscienza soggettiva di mortalità. Eppure, oso pensare che siano quei resti ciò che più interessa al poeta, anche nella sua tecnica consapevolmente frantumata, sempre sul punto di cadere e di sbriciolarsi, di fallire, polverizzando il midollo delle parole, dei referenti, quasi sempre senza nodi in gola.

15.35 tuo boia, ti colpisci da te stesso,  
 invano vieni a chiedere conto al mondo,  
 non puoi fuggire al tuo destino di empedocle,  
 nell'eco che riverbera dalla tragedia della tua anima,  
 alzi le mani e il dolore soffia nelle vene,  
 il giorno è già avanzato,  
 si arriva e si parte: si ama nel frattempo  
 si cerca quel verso da inventare  
 e un giorno ci si sveglia alla morte

(“Diario di un giorno in rovina”, vv. 91-99)

Il senso di giustizia del suo dire poetico si attua a partire dalla superficie testuale come un *ajusticiamento*<sup>2</sup> per astrazione, un processo di avvicinamento tra oggetti o luoghi attraverso i loro nomi o quelli di altri, impropri, che nominano solo grazie alla deviazione dovuta all'evocazione e sono, proprio per questo, più poetici. Si tratta, dunque, di un'astrazione tanto nel senso per cui il nominare per deviazione, o metaforico, libera gli oggetti dalle vesti anonime del senso comune, quanto in senso metonimico, giacché situandosi in una posizione particolare, con gli oggetti del quotidiano per coordinate, la voce indietreggia lungo la rampa scivolosa del male-detto (ciò che si dice male), verso l'ambito universale dell'attesa.

Non si tratta più di creare o supporre un orizzonte di attesa, come diceva Wolfgang Iser, ma di decidere di indugiare

---

<sup>2</sup> Il termine *ajusticiamento* designa un'operazione specifica della funzione poetica con la quale si *assoggettano* o si fondano segni o nessi referenziali ad un orizzonte utopico di significato in cui, per la particolare temporalità del discorso poetico, la giustizia emerge testualmente come qualcosa di reale e effettivo.

nell'attesa, attraverso la scrittura – attesa senza fine, dunque senza finalità, piena di speranza nell'indeterminato:

23.35 sono solo in questo mio diario,  
 aspettando un godot che non arriverà mai,  
 aspettando di nascere con gli occhi aperti all'immaginazione,  
 la materia si sfuma in stanchezza,  
 ma sto qui, ad amare il dolce fascino di spiare questo silenzio (*ed è tutto*).  
 ami: con gioiosa gratitudine, dici di sì (*il sì alla vita di zaratustra*)  
 (“Diario di un giorno in rovina”, vv. 117-122)

//

Con le poesie di *Calligraphia dello stupore* (la cui grafia arcaizzante, inaugurata nella raccolta precedente – cf. “Diario di un giorno in rovina”, v. 6, “calligraphia degli angeli” – ricorda il potere sovversivo di conservare i classici), si accentua un principio di reiterazione della ricerca, una specie di dovuto ritorno non tanto alle cose prime, quanto alle cose come primizie, come già annunciano le epigrafi di Heidegger (priorità del riconoscimento dell'enigma sul suo districamento) e Herberto Helder (“Bisogna iniziare”). Questo dovuto riferimento, dunque, a tale carattere primaziale del contemplato, continua a incidere, in continuità con le poesie precedenti, sull'infimo e sul cutaneo, sollecitando così il soggetto poetico al gesto umile per antonomasia – porsi al livello dell'humus, abbracciare il suolo:

dante, montale, proust  
 e nemmeno un po' di ponge mi tentano;  
 la nostalgia superflua di questa strada abbandonata,  
 la delicatezza di questo diario senza tenerezza  
 o lo splendore della prima voce,  
 nel redigere le sue lettere contrariate,  
 questi sì mi dicono qualcosa sulla  
 terra che arrochisce sotto la notte cucita  
 (“dante, montale, proust”, vv. 1-8)

Si tratta di mettersi all'ascolto senza presagire ciò che verrà, “masticando una serata sul divano incerto del destino”, di

riscattare la poesia a questo stesso spazio di verità *fallibile*, come a dire, cadente: “ed entrambi sappiamo che le poesie non mentono mai, / abitano questo futuro incerto / dove il nascere illumina ininterrottamente il sangue del giorno.” Tuttavia, sebbene qui e là pare si soccomba all’incanto di una ragione mitologica (“conchiglia primordiale”, v. 15 e “clamore del minotauro”, v. 16, in “scarseggio di una nuova risoluzione”; “ed io camminando a mano alata sulle acque” in “L’invenzione del soffio”, v. 21), prevalgono elementi di un’altra posizione di razionalità. Da un lato, il senso del vegliare, la serenità dell’attesa (“crediamo quasi che tutto abbia uno scopo” in “dici un addio” v. 8; “non affrettare nulla”, v. 1); dall’altro, la sfiducia di fronte alla promessa di senso immediato (“nulla è ovvio, tutto è morte perfezionata” in “non affrettare nulla”, v. 9; “questi sì mi dicono *qualcosa*” in “dante, montale, proust” v. 7, corsivo mio) e l’assunzione di una *docta ignorantia* che ricorda Cusano (“cerco ma non so da quale lato affluiscono / le innumerevoli armonie del mondo” in “L’invenzione del soffio”, vv. 18-19), non dimenticando la disposizione iniziatica dell’apprendista di enigmi (“da te apprendereò il linguaggio segreto del destino”, in “sebbene niente sia perfetto”, v. 16; “un giorno mi confiderai il cammino di ritorno dalla morte”, in “L’invenzione del soffio”, v. 20). La poesia che comincia con il verso “scarseggio di una nuova risoluzione” termina con una tensionale inclusione di questa tensione tra la ragione mitica e la razionalità che, di fronte alla fuga degli dei e all’addio ai loro kerigma, si inabissa con risoluta prudenza nel labirinto di ciò che *non c’è*: “ho necessità di un distinto clamore del minotauro, / un mero rinnovato sguardo sopra il cortile del senso” (vv. 16-17).

Questa necessità, intesa come qualcosa che forse non può soddisfare nulla, è a volte attenuata dall’osservazione dei tempi, dalla routine che l’apprendista riesce a convertire in rituale, circoscrivendone la fruizione al fine di prolungarla nel corpo testuale, come succede in “oggi saremo altri al risveglio”, poesia magnifica alla cui lettura integrale invito sin da ora il lettore, permettendomi soltanto di mettere in rilievo la

scintillante terza strofa. La cadenza di questi tempi, resa esplicita in vari momenti (“é già nato il giorno” in “Addio”, v. 40 ; “15.35 (...) 23.35 (...)” in “Diario di un giorno in rovina”, vv. 91 e 117 ; “le dieci passate” in “dici un addio”, v. 3), ribadisce certamente sfumature semantiche nella colorazione delle atmosfere (e la poesia di Ricardo Gil Soeiro è in qualche modo un dipinto di ombreggiature) ma pratica, soprattutto, una scansione dell’esperienza che permette di cucire la vita del pensiero alla stridente sopravvivenza del mondano: “lasciamo che all’inizio della pelle succeda l’epilogo del ritorno / e alla notte l’alba” (in “non affrettare nulla”, vv. 2-3). Eppure, a questo lasciar succedere il tempo non è estranea la coscienza della mortalità, intromessa nella vita del pensiero, che sembra ospitarla a condizione di una difficile indifferenza: “quest’ampio gesto inopportuno di tracciare la morte / e dove ha spazio il mondo e una magnolia abbozzata, / poco mi affascina” (in “dante, montale, proust”, vv. 9-11). Di fatti, quella scansione è a volte così esatta che la mera occlusione parentetica di un verso apparentemente banale come “(sono in ritardo per il nostro appuntamento: invio un sms per avvisare)”, in “povevano altri scioglimenti”, v. 7, possiede la virtù di esporre una fatale ambiguità: quella che permette di leggere nel ritardo fortuito un segno di ritardo ontico che condanna ogni mortale ad arrivare sempre tardi all’appuntamento con se stesso, senza possibilità di preavviso e fino all’ora della stessa morte, della quale non potrà nemmeno dare la sua testimonianza.

Questa mancanza di protezione a cui il soggetto poetico si espone radicalmente attraverso il corpo testuale segue da vicino il gesto propriamente umile, e per questo sublimante, di inseguire un desiderio che può essere ammesso solo nella misura in cui è formulato:

essere interi per un momento:  
 si formula il desiderio di pienezza  
 che s’incolla alle cose (un giardino, una pietra umida, passi che  
 riecheggiano),  
 proiettando labbra rinate.  
 (“sebbene niente sia perfetto”, vv. 20-23)

Un desiderio “che s’incolla alle cose” sarebbe allora quello che, per la sua formulazione intera (“essere interi per un momento”), permette di riconoscere il passaggio dell’identità del soggetto dall’alterità di ciò che lo coinvolge e gli restituisce il senso della differenza, e di vincolare la verità del destino alla precarietà del libero arbitrio. Si tratta di una verità in divenire, che accade con la precauzione del disincanto e che si rende superficiale a intermittenza nella poesia di Ricardo Gil Soeiro – come tra l’altro sarebbe proprio dell’*aletheia*, nelle parole di Heidegger. Dico superficiale, non emergente, perché c’è nella *tecnè* di questo poeta portoghese una sorta di volo-rasente, di astore sperduto tra “migrazioni declinate” (in “piovevano altri scioglimenti”, v. 5) e “cartelli pubblicitari” (“oggi saremo altri al risveglio”, v. 19), o forse di Francesco d’Assisi che, esiliato nella metropoli, passi a inventariare le cose alle quali s’incolla un desiderio che vuole condividere, ma che è solo suo.

Il “tu” di questa condivisione, apostrofato all’inizio dell’ultimo componimento di *Calligraphia* qui pubblicato (“amore mio”) è un effetto del nominare, ma senza che ciò ostacoli la domanda sul modo in cui articolare, nel dire agente, la relazione tra questo tu e l’io che lo enuncia.

dico *ti amo*  
 e tutto rimane allacciato alla pelle del suolo,  
 sanguinando nei polsi del silenzio  
 (“L’invenzione del soffio”, vv. 13-15)

È il dire che agisce e mette in relazione, che lega; e ciò che si lega non è, direttamente, l’io e il tu; l’apprendista sa già che questa è una chimera. È piuttosto la permanenza del legame di tutto “alla pelle del suolo”, con l’apprendista-amante a reiterare tale posizione umile e cutanea di contro alla fantasia metafisica. È questa permanenza dell’immanente l’unica che persiste e importa, giacché prevede il fallimento di quegli stessi legami. La possibilità della comunicazione avviene sempre nell’imminenza dell’interruzione – che è, in fin dei conti, la sua

condizione fenomenologica. La poesia di R. Gil Soeiro è in questo senso un'illustrazione paradigmatica del fatto che la funzione fática del linguaggio, come la definì Roman Jakobson, è la condizione della comunicazione per eccellenza: essa non esiste senza la possibilità di fallire. Si veda la poesia che inizia con il verso “oggi saremo altri al risveglio” – sottolineo l'equivocità di *altri* – e che sfocia, nel terzultimo verso, in un “domani mi consegnerò alla deriva” (v. 20); o, più avanti, nella poesia che inizia con il verso “dici un addio”, in un “cosa cerchi nelle mie promesse? (...) come mi vuoi?” (vv. 2 e 9). Se parlare è fallire<sup>3</sup> – dal latino *fallo*, *falere*: ingannare, *falsum*: spurio, finto, falso, che va alla deriva –, scrivere è un dire che raddoppia il fallimento nell'atto stesso del suo vincolarsi alla scomparsa del soggetto nella scrittura. C'è, in questo, un rimando al celebre verso della “Autopsicografia” di Fernando Pessoa (“Il poeta è un fingitore”), che si riferisce al fingere o al fizionale tipico della poesia per parlare del fallimento che si produce tra il detto e l'intenzione, facendo così pensare tanto al fallimento dell'ermeneutica che ingenuamente volesse riscattare il senso originale o il sentimento del poeta, quanto al fallimento dello stesso atto poetico come tentativo di comunicare quello che si sente o che si pensa. Il linguaggio è strutturalmente fizionale e fondamentalmente falso: è per questo che dice. Ed è questo ciò che fa della poesia un dire più significativo, perché più falso:

piove sulle delusioni interrotte:  
 ed entrambi sappiamo che le poesie non mentono mai,  
 abitano questo futuro incerto  
 dove il nascere illumina ininterrottamente il sangue del giorno  
 (“piovevano altri scioglimenti”, vv. 9-13).

Eppure, all'incrocio con questa sublime falsità e presagendo l'epigrafe di Beckett che introdurrà l'ultimo gruppo

---

<sup>3</sup> È impossibile mantenere in italiano l'assonanza fonetica che esiste nella lingua portoghese tra *falar* ('parlare') e *falhar* ('fallire') e che arricchisce di sonorità il tessuto di rimandi semantici della frase. [N.d.T.].

di poesie, si considera improbabile la professione di fede nel dare nome alle cose, con cui si ordirà l'apofatismo di molte delle poesie di *Lavoro inquieto*:

non arrabbiarti, amore mio  
all'improvviso dici vento  
e il vento nasce  
("dici un addio", vv. 19-21)

//

C'è un progetto di continuità che viene dichiarato nella ripetizione – con o senza variazione esplicita –, forma magistrale di scrittura:

Senza indugiare,  
e in semplice profezia,  
annuncio, per oggi, niente più crepuscolo:  
non sarò più apprendista di enigmi.  
("L'apprendista di enigmi", vv. 1-4)

*Lavoro inquieto* è, come annuncia il titolo, un esercizio poetico che soffre di un'inquietudine strutturale, per lo meno in due sensi. In primo luogo, nel senso del turbamento della scrittura per il mondo che, attraverso la stessa scrittura, si fa referenziale: è scolpita nelle poesie questa continua interruzione e nemmeno un certo manierismo riesce a camuffare le passioni vive che scalfiscono soavemente l'intenzione enunciativa ("L'apprendista di enigmi"):

Adesso che siamo soli  
con questa nostra calligrafia al neon,  
bacciamo il brusio delle stelle segrete  
e lo scivolare di un astro palpitante. (vv. 29-32)

In secondo luogo, e assai più rilevante perché articola la coesione del volume, c'è il senso dell'inquietudine per i

contorni dello stesso fare poetico e della sua forma, che si concentra nell'unità del verso, nel primo, che poteva anche essere qualcos'altro (ma che non lo è stato: "Incipit", con la pregevole epigrafe di Maria Gabriela Llansol), negli ultimi:

Ora che siamo soli,  
spetterà a te finire questa poesia. (vv. 37-38)

si leva una verso (*di quelli dolorosamente belli...*)  
("Ripari", v. 13)

All'imbrunire,  
c'è sempre un verso in attesa di lacerare di nuovo il cuore del tempo.  
("Incipit", vv. 23-24)

Nelle notti eccessivamente vere,  
ti convinco che ci sarà un verso che realmente importi. ("Notti vere",  
vv. 1-2)

Allontanandosi dalla produzione della verosimiglianza tipica del romanzo realista e dalla fabbrica fizionale ad esso allineata, in *Lavoro inquieto* emerge la questione della verità del detto, innescata dalla questione della performatività: "Non preoccuparti: questa poesia ti assicura che non c'è motivo di allarmarsi" (in "Esilio delle ombre, v. 20). Non è un fatto di poca importanza; il potere di cui gode il romanzo nel circuito commerciale del libro e nei dipartimenti di letteratura, le cui politiche tendono a soccombere di fronte a tale potere, contribuisce a credere che la verità sia l'opposto della letteratura, manicheismo di facile digestione per il lettore meno critico e conformatosi all'imposizione di verità valide e vantaggiose per pochi, come universali che non ammettono dubbi né, soprattutto, accolgono la posizione soggettiva e che liquidano, alla fine, la loro possibilità di intervento e di impegno. Qui accade qualcosa di ben diverso:

Non ti lascerò mai.

Ed è così semplice questo mio motto che mi spaventa.



Non mancando di prova irrefutabile (*chiamiamola un verso*)  
attendo che si accenda questo istante assurdo.  
("Semplice motto", vv. 1-4)

La capacità autocritica di mettersi in discussione e di indugiare nell'attesa, di disfarsi a partire dallo stesso fare è un atteggiamento *fisicamente* poetico, si può dire che costituisca la complessione diegetica della poesia, e Ricardo Gil Soeiro vi insiste creando paradossi formali nell'intitolare una poesia "Senza titolo" ("Senza titolo rimane questa poesia", v. 1) o negando la scrittura della poesia che sta prendendo forma di corpo scritto:

Quando, di verso in verso,  
il crepuscolo errerà per le sue strade,  
saprò che sarò vicino a contemplare  
lentamente la poesia che decido di non scrivere.  
("Di verso in verso", vv. 1-4)

Per quanto riguarda il lettore, questi è apostrofato, richiamato all'attenzione ("Ascolta (...) Ascolta", vv. 1 e 20) ed è irriso per quel che concerne l'orizzonte di attese, di cui è paradigmatica "Questa non è una poesia":

Non ti illudere:  
non c'è letteratura in questo;  
fumi la scettica pipa di magritte,  
toccando leggermente questa brezza metallica,  
mentre almeno la poesia è iniziata.  
È soltanto, se vuoi, una breve pausa consentita  
nel mistero in disordine delle parole. (vv. 7-13)

Questa modestia e questo disprezzo della magniloquenza sono, come sempre, accompagnati dal segno del *labor*, che restringe l'illusione di pura casualità del detto e riammette la poca credibilità del dire agente:

Cancello e scrivo,  
scrivo e cancello,  
torno a scrivere,

torno a cancellare quello che non ho scritto (*e che ho sempre amato*)  
 (“Incipit”, vv. 25-28)

È in questa alternanza tra l’avanzare e l’annullare che s’inserisce la mancanza di nome, fenomeno pristino del deficit di linguaggio, sebbene questo stesso deficit sia il segno, nel linguaggio, di un deficit del reale:

la musica nasce e, con essa, chiedendo un nome, l’eterna purezza del  
 mondo.  
 (“Di verso in verso”, v. 20)

La speranza, purtroppo, è reale e non esiste:  
 nasciamo, moriamo, è tutto. (“Senza titolo”, vv. 16-17)

cerco, senza successo, un verso che mi contesti l’inutilità della vita.  
 (“Ripari”, v. 7)

Sarebbe difficile e di poca utilità classificare la poesia di Ricardo Gil Soeiro. Temporalmente, non abbiamo ancora la distanza necessaria; a livello generazionale, se in qualche caso l’appartenenza ad un gruppo è cercata o negata come forma di identificazione, in altri, l’assenza di vincolo a voci coetanee sembra invitare, com’è il caso, a prendere in considerazione altre affiliazioni al di fuori del discorso strettamente poetico: la filosofia post-metafisica (Heidegger), il pensiero ferito dall’Olocausto (Jonas, Arendt, Blanchot) e portato alla cura impossibile di una “religione senza religione” (come Caputo descrive Derrida), forse la fenomenologia del corpo (Merleau-Ponty) oppure, più remotamente, della carne (Michel Henry, Marion). Qui non troviamo una lotta reale per la spoetizzazione, com’è successo a volte a Manuel de Freitas e ad alcuni poeti dell’esperienza che si muovono o che si sono mossi nella sua orbita; ma nemmeno la nostalgia dei classici, se esiste in questi termini, porta a una citazione programmatica come quella che s’impone, per esempio, Nuno Júdice. Non siamo di fronte ad una poesia tipicamente moderna né tipicamente post-moderna. L’anacronismo di R. Gil Soeiro ricorda quello di Hölderlin, un tardo classico, o quella di Émile Verhaeren, un simbolista

stranamente moderno – entrambi condannati, del resto, a una crisi intellettuale e spirituale che molti preferiscono chiamare pazzia. La razionalità nella poesia soeiriana non cessa d’essere un effetto della poiesis, ma un effetto che la causa sempre di nuovo, che induce a cercare un nuovo modo di dire:

Fatalmente insisto con un’altra cucchiata nel vuoto della notte.  
In punta di piedi passeggio per la pagina:  
vedrò il sorgere del giorno e il profondo sfilare della pioggia.  
Rilucono impietosamente i minuti,  
ma temo che le confidenze dell’alba  
verranno ancora in mio aiuto.  
(“Notte bianca”, vv. 35-40)

Francisco Serra Lopes