

Claudia Ruggeri o della Coincidentia Oppitorum sul palcoscenico della poesia
a cura di Eliana Forcignanò

1- Fra critica e metacritica

Si narra che, in un tempo remoto, giunse alla reggia del sovrano Tarquinio detto Superbo, in Roma, una strana vecchia che le guardie di corte rifiutavano d'introdurre al cospetto del re. La vecchia, tuttavia, insisteva: aveva percorso tanta strada per trattare con Tarquinio e non sarebbe tornata indietro a mani vuote. Le sentinelle erano perplesse e, insieme, timorose: la vecchia non rivelava il suo nome e l'aspetto era decisamente poco rassicurante. In breve, somigliava a quello di una strega, per questo, decisero di non contraddirla ulteriormente.

Quando Tarquinio si vide comparire dinanzi quella strana figura, le pose con la consueta arroganza numerose domande. Le chiese chi fosse e da dove venisse, ma ricevette risposte enigmatiche. La vecchia rispose di chiamarsi con uno e con molti nomi; di giungere da vicino e da lontano al tempo stesso. Il re si mostrò adirato, eppure, dentro, sentiva crescere una profonda inquietudine: da un lato, non aveva ottenuto alcuna notizia sull'identità della sua sgradita ospite; dall'altro, avvertiva il peso di una coscienza, la propria, lodata da anni di tirannia e di ruberie nei confronti di Roma e temeva che la vecchia fosse stata inviata dagli dèi per vendicare l'Urbe. La misteriosa interlocutrice, però, non dava segno di scomporsi e propose a Tarquinio un affare: gli avrebbe venduto nove antichi libri per una certa quantità d'oro. I libri contenevano, a suo dire, oracoli straordinari, ma la quantità d'oro richiesta era, secondo il re, spropositata.

La vecchia non si arrese e compì un gesto in apparenza folle: bruciò tre dei libri in vendita e ripeté la proposta. Questa volta, i libri antichi erano sei ma il prezzo rimaneva lo stesso. Tarquinio non comprendeva: aveva rifiutato di acquistare quei nove papiri al prezzo richiesto e, ora, avrebbe dovuto acquistarne sei al medesimo prezzo, pareva un enigma.

La vecchia non restò ad attendere a lungo e bruciò altri tre libri, poi ripeté le proposta: tre libri al prezzo di nove. Tarquinio, disorientato, chiese il motivo di quello che aveva tutta l'aria di essere un imbroglio e ottenne la risposta che già aveva udito: quei libri contenevano oracoli straordinari e lui era in procinto di lasciarseli sfuggire definitivamente, poiché la vecchia non avrebbe esitato a bruciare anche gli ultimi tre. A quel punto, il re cedette e concesse la quantità d'oro richiesta. Quella prese i suoi sacchi e sparve.

Rimasto solo nella reggia, Tarquinio fu preso dalla febbre della curiosità e srotolò i papiri: grande fu la sua sorpresa – nonché la rabbia – nel leggere frasi che sembravano

completamente prive di senso, che, in molti casi, erano incomplete – o, almeno, così lui le intendeva – e che, soprattutto, nulla rivelavano del futuro destino di Roma. Decise, allora, di convocare un rinomato augure che aveva fama di saper sciogliere anche i responsi divini più complessi. L’augure esaminò i libri e non tradì la propria reputazione: in quei tre libri si trovavano, in effetti, profonde verità che sarebbero valse nei secoli. Tarquinio era stupito e volle sapere il nome della strana vecchia che gli aveva ceduto quella merce preziosa, ma, a questa domanda, l’augure non sapeva rispondere, né la vecchia si vedeva più per le vie dell’Urbe.

In una notte insonne, il re ricordò una delle confuse risposte che la vecchia gli aveva elargito: «Scioglierai il bandolo intricato leggendo libri antichi». Queste parole, trascritte su una tavoletta di cera, svelarono l’arcano. Si trattava di un acrostico e il nome della misteriosa vecchia era uno solo: Sibilla. Dunque, Tarquinio era stato visitato da Sibilla, l’oracolo vivente. Fu così che i tre libri, affidati alla custodia di cittadini illustri, vennero ribattezzati Libri Sibillini e consultati nei momenti più grevi per Roma, fino a quando il vandalo Stilicone ordinò che fossero bruciati, s’ignora per quale motivo.

È, forse, insolito avviare un saggio critico e letterario con il racconto di un mito, tuttavia non sembri peregrina questa associazione di idee tra la fugace comparsa della Sibilla in Roma, al cospetto di Tarquinio Superbo, e il breve attraversamento della vita terrena compiuto da Claudia Ruggeri, ove la brevità non diminuisce, però, l’intensità del passo e del tocco.

Ruggeri è stata ed è una Sibilla, diretta interprete delle divinità e del fato con i suoi versi che, a una prima lettura, lasciano il lettore allibito e disorientato, al pari del sovrano Tarquinio dinanzi alla richiesta della misteriosa ospite di acquistare i suoi libri antichi. Di più, i Libri Sibillini sono soltanto tre e Ruggeri, anche a cagione della sua esistenza prematuramente interrotta, ha consegnato alla critica un concentrato di tensione poetica che finisce per corrodere le mani e gli occhi di quanti ne tentino vuote esegesi. Con questo non si vuol dire che se avesse scritto di più, il concentrato sarebbe stato diluito e la potenza ridotta: la metafora dei Libri Sibillini regge ancora, perché tre libri hanno eguale potenza e intensità di sei e di nove. Il problema, in un simile caso, è tutto della critica che tenta sempre di ravvisare somiglianze e tendenze, di individuare *pattern* e cifre ermeneutiche, in una parola, di circoscrivere. Quando, finalmente, essa ammette la propria impotenza, si rivolge, allora, agli auguri della metacritica, ossia della scrittura militante, che lungi dall’inastare recinti e bastioni, slargano lo sguardo verso l’orizzonte, radicalizzando la polisemia della

parola e accogliendo in pieno volto l’acqua che si era inutilmente cercato di arginare erigendo dighe e rigidi comparti.

Claudia Ruggeri è un problema per la critica, un invito a nozze per la metacritica. Alla luce di queste parole, qualcuno potrebbe obiettare che la metacritica non è stata scientificamente codificata; che non esistono veri e propri manuali di metacritica letteraria, né corsi accademici atti a insegnarne l’applicazione. Tuttavia, il *quid facti* corrisponde al *quid iuris*: codificata o no, la metacritica esiste ed è quella prassi che si pone oltre catalogazioni, tassonomie e sterili biografismi; oltre la ricerca di un senso “politicamente corretto” e socialmente condiviso; oltre l’interpretazione stessa, se per interpretazione s’intende la pedante abitudine di ricondurre qualsivoglia espressione artistica entro l’alveo claustrofobico della norma. Qui, di nuovo, si potrebbe obiettare che la norma esula dal fatto letterario, che nessun critico ha intenzione di negare l’estro creativo e la forza dirompente dell’immagine poetica, ma queste, in realtà, sono dichiarazioni d’intenti che rispondono a luoghi comuni oramai consolidati: a ben riflettere, soprattutto nel provinciale Salento, la poesia è considerata un fatto sotterraneo, sinistrorso, eversivo.

Claudia Ruggeri ha esordito dinanzi al pubblico leccese con una lettura dei suoi versi alla Festa dell’Unità del 1986: pare indossasse un vestito nero e un cappello rosso. Veniva dai laboratori di poesia organizzati da Walter Vergallo e Arrigo Colombo. In breve, il suo *background* si presentava decisamente nutrito e colto, ma di una cultura non autoreferenziale e fine a se stessa, come, invece, sembrò a Franco Fortini che – duole ricordarlo – tentò d’interpretare la poesia di *Inferno minore*, piuttosto che riconoscerla e comprenderla.

In un’epistola datata 10 marzo 1990, Fortini rimprovera a Claudia una certa mancanza di gusto: come una donna che indossi tutti insieme molti gioielli, soltanto per mostrare che li possiede, Ruggeri avrebbe, in *Inferno minore*, sfoggiato la propria cultura in un *pastiche* labirintico e artificioso.

A ciò si aggiungerebbe quella che Fortini stima essere, da parte di Claudia Ruggeri, un’eccessiva «fiducia nell’impunità della parola», quasi che Claudia fosse una sorta di Gorgia, persuasa della forza del *logos* sulla realtà. Fortini si dimostra poco lungimirante in tal senso, poiché Claudia Ruggeri non è vittima della fatuità logorroica del verbo, ma è protesa verso un’esplorazione delle potenzialità della lingua nella difficile arte di dire – e, pertanto, di tra/dire, ossia di svelare – le molteplici dimensioni del reale, ove, per reale non s’intende soltanto ciò che si può vedere e toccare, bensì anche tutto il mondo della produzione immaginativa e onirica, nonché dei modelli letterari che possono essere

riplasmati sulle fondamenta dell'ironia e del disagio.

Se Franco Fortini sembra non aver compreso quello che in seguito sarà definito un “espressionismo” tipico di Claudia Ruggeri, la sua adesione piena al reale, la volontà di non collocare l’Essere in una struttura gerarchica e piramidale, bensì di accoglierlo e di elaborarlo secondo i canoni della polisemia e del plurilinguismo, decisamente più pregnante e incisiva è la lettura che di *Inferno minore* propone Walter Vergallo in un suo articolo pubblicato *on line*.

Muovendo dalla considerazione che la poesia di Claudia Ruggeri nasce e sgorga da un’originaria *libido*, dal desiderio profondo di essere/dire e da un sentimento di teatralità della vita e della scrittura, Vergallo intravede, nelle pagine e fra le righe di *Inferno minore*, la fragilità di un io travagliato che maschera «la propria debolezza con la *fictio* della forza dell’egocentrismo assoluto», scegliendo il principio – poetico e poetico – del magma incandescente che travolge tutto al suo passaggio e trascina con sé detriti di ogni sorta. La lettura continua, incessante, di modelli letterari profondamente radicati nella tradizione italiana ed europea, a cominciare dall’impiego quasi ossessivo degli *eserga*, riveste la funzione di un raffreddamento della lava che permette a Ruggeri di dar forma a quel materiale che altrimenti rimarrebbe allo stato di rigurgito dell’inconscio.

A quanto sopra detto, si aggiunge la «crisi della poesia degli anni Ottanta, letteraria e civile» che Claudia Ruggeri assume su di sé e che è avvertita da poeti come Bellezza, Zanzotto, Giudici: dissipata la relazione fra parola e cosa, fra io e cosmo, entrano nel fare e dire poesia elementi “sotterranei e notturni” che caricano la parola poetica di una valenza polimorfica e sfuggente al lettore meno avvertito, ma anche a quello più scaltro e attento, il quale, però, tende ad aspettarsi da un giovane poeta versi non testimoni fino a tal segno della frattura di un’epoca. In altre parole, non è escluso che Fortini si attendesse da una giovane agli esordi un tentativo di ridurre lo strappo fra realtà e segno, invece, ha trovato uno spericolato approfondimento dell’epocale separazione fra possibilità del dire e possibilità di operare: la lingua può infinitamente più delle braccia e questo non da tutti è accettato.

Ora, è ammissibile che l’io esistenziale di Claudia Ruggeri fosse debole e dissociato, tuttavia l’io letterario è forte e ben coeso, anche se, leggendo *Inferno minore*, si ha l’idea di una frantumazione dell’universo dei significanti, di una dispersione – la stessa percezione che ebbe Fortini – di energie sul fronte della cognizione letteraria, piuttosto che su quello della creazione poetica. Così non è, in quanto Ruggeri ha ben presente il magma in cui s’immerge e non ne ha timore alcuno, né si dimostra inconsapevole delle potenze evocate come una bimba che intraprenda a giocare con il fuoco. Quelle di Claudia Ruggeri non sono

dispercezioni né “voci” che la perseguitano e che necessitano di essere riversate su un foglio bianco al fine di sgravare la psiche: tutto è studiato, calcolato al millimetro, altrimenti non sarebbe possibile aggiornare di volta in volta la mappa degli antecedenti letterari di *Inferno minore*, né parlare di partizioni precise come “prosette”, “preghiere” e “lamenti”. Tali partizioni sono, peraltro, connotate da una metrica che dal settenario all’endecasillabo, dal giambò all’emistichio, offre un’estesa varietà di giochi ritmici presenti e passati.

Non è a motivo di raffreddare e restringere un io «narciso, querulo, espanso» che Ruggeri ricorre all’immaginario del medioevo dantesco e ai “ricini di ninive”: si potrebbe piuttosto obiettare alla lettura di Vergallo la sicurezza egoica con la quale la poetessa tenta, invece, ulteriormente di espandere il suo io – non importa qui se esso fosse esistenzialmente malato – fino alle vette dell’indicibile e del sublime. Secondo un antico principio, tuttavia, il simile si conosce con il simile, pertanto, per giungere al sublime occorre una parola sublime, indicibile, ossia in grado di travalicare l’ordinario, di «non sembrare una Frase».

Suona così una delle più preziose invocazioni di *Pagine del travaso*, opera talvolta trascurata dalla critica perché incompleta:

splendete o sparite parole converse / del disco profondo pulverulente e libere; mostrati / infine tu precedente petroso / nel litoide insoluto del mio cuore gentile; / e voi vuotatevi voi peccatori / ovvero fatti santi andirivieni neri / onde tesso il paragrafo anzi incido / il nido del discorso nascosto, le isoipse salienti / delle rose rinviate per rimanere immobile / senza notizie, classica, battuta chiaro / chiaro messa nella memoria e perduta di vista / per non fissare lo spazio per non sembrare una Frase.

L’*incipit* dei versi sopra riportati è perentorio: alle parole non è data via di mezzo fra splendere o sparire. Si tratta di parole che nascono direttamente dall’Es – “il disco profondo” – e, per tal motivo, si presentano portatrici di polvere – “pulverulente”, latinismo che fa pensare all’aggettivo *lутulentus*, il cui significato è “trascinatore di fango” – e “libere” da convenzioni non solo semantiche, bensì anche sintattiche. Tuttavia, non vi è solo il libero gioco del linguaggio nella poesia di Claudia Ruggeri, poiché, scavando nella profondità delle ardite metafore e delle superbe visioni medioevali, si giunge a un “precedente petroso” che dimora “nel litoide insoluto” di un “cuore gentile”, ove il richiamo alla materia della pietra, lungi dall’esprimere impossibilità di sentimenti e fermezza di vissuti, è identificabile con lo zoccolo duro che appartiene al poetare. Oltre la parola magmatica dell’inconscio, la quale è in grado di condensare e proiettare, sussiste una volontà consapevole di celebrare

l'intricata condizione esistenziale del poeta – “cuore gentile” – che è depositario di una Verità lontana dalle orecchie dei più e, dunque, esplora e setaccia il piacere come il dolore con sguardo e mani avidi di toccare l’oro che è nascosto nella sabbia.

Ruggeri non è una bambina che ha appena imparato a camminare e, pertanto, va incontro ai colori e ai profumi che la attirano, senza preoccuparsi dei pericoli. Questa immagine non si addice alla scaltrita poetessa, almeno non in poesia. Ruggeri è una cercatrice d’oro e, una volta trovato, lei sola sa come lavorarlo – «anzi incido / il nido del discorso nascosto»: l’incisione richiama i concetti di precisione e pazienza; analogamente anche il nido lascia pensare a una nascita covante nell’ombra e schiudente in un tempo prestabilito dalla natura. Il discorso non può rimanere a lungo “nascosto”, poiché Ruggeri ne incide la dimora, forzando così il corso naturale degli eventi che circoscrivono il tempo e lo spazio. Ciò sembrerebbe, a tutta prima, contraddirre quanto detto in precedenza in riferimento alla precisione e alla pazienza: così non è se si considera che, anche per convogliare le forze naturali al servizio della parola, occorrono tempo e abnegazione. La “tessitura del paragrafo”, l’“incisione del discorso” costituiscono un atto estremo e mirabile di *coincidentia oppositorum*: Ruggeri non ignora che il fare poesia richiede che tutto si compia nell’istante e che, al colmo del paradosso, tutto maturi nel silenzio dell’attesa, quando i “peccatori si svuotano” atterriti dall’idea del Giudizio universale e supplicano, nel segreto della loro anima, la clemenza divina.

In questo la poesia si distingue dalla Frase – che, pure, è scritta con la lettera maiuscola quasi a voler significare il rispetto per la più diffusa forma comunicativa dell’uomo nei confronti dei propri simili – e si eleva al di sopra di qualsivoglia discorso: nella capacità di valicare le categorie spazio-temporali e di estendersi fino a toccare il sublime, ossia l’irripetibile del quale non rimane traccia nella memoria cosciente, ma soltanto nell’Es: “messa nella memoria e perduta di vista”.

Il componimento è intessuto di imperativi che esprimono il desiderio di contatto con l’esterno: “splendete”, “mostratevi”, “svuotatevi”; così, Claudia Ruggeri addomestica il mondo, tuttavia tali tentativi di ridurre in proprio potere una realtà sempre sfuggente e multiforme non sono convinti. A ben riflettere, sembra che Ruggeri si appassioni alla poliedricità del reale, che non teme la “petrosità” delle parole, né lo svuotarsi – sempre magmatico e vicino al flusso di coscienza – dei peccatori. Ben lontano dalla rigorosa selezione dello Stilnovo e del monolinguismo petrarchesco, il “cuore gentile” è tale perché accoglie – e non perché esclude o, peggio, ignora – le contraddizioni e gli “andirivieni neri”. A buon diritto, Stelvio Di Spigno definisce la sorte occorsa a Claudia Ruggeri un’autentica

damnatio memoriae, ricordando quel che accadeva ai poeti nello Stato ideale di Platone, all'interno del quale l'artista, chiunque egli fosse, veniva privato della facoltà di parola e, persino, respinto, in quanto capace di instillare con la propria poesia sentimenti esiziali per il benessere del consorzio civile. Dal canto proprio e in gran segreto, però, Platone ammirava i poeti, di più, ne era ossessionato al punto tale da dedicare a tale ossessione una parte de *La Repubblica* e un intero dialogo, *Ione*. Questo sia detto per chiarire che, se Platone e Ruggeri si fossero conosciuti, forse, si sarebbero odiati e amati vicendevolmente, perché entrambi competenti nella loro materia: l'amministrazione filosofica dello Stato per l'uno, la poesia per l'altra. Nello *Ione*, Socrate ascrive ai poeti il merito di essere interpreti degli dèi, pertanto, essi non sono in grado di chiarire il fondamento della loro arte che esula completamente dalla ragione.

Al timore dell'irrazionale – ma potrebbe anche trattarsi di un pre-razionale per Claudia Ruggeri, poiché la sua poesia nasce, come si è già ricordato in precedenza, dal “disco profondo” dell’Es e, solo successivamente, attraversa la fase consapevole dell'estensione letteraria, ossia della sicura espansione egoica attraverso i modelli della tradizione – Ruggeri oppone la sicurezza della luce che la materia lavica emana, rendendo meno nera “la voce dei vulcani”. Nella poesia intitolata *La bifora* si legge: «[...] Noi non abbiamo mai / paura della lava. / Che anzi quanto più / è stata fatta rovente / di luce e quanto meno / nera diventa la voce / dei vulcani, tantissime / e leggere le vele dei limoni / e delle nespole ecco sono pronte / ad essere rivedute in una bifora / come cose di dei, catturate vive».

Significativamente espresso al plurale, l’io poetante si dimostra, qui, sicuro, altero, quasi sprezzante del timore di una probabile esondazione della materia lavica, la quale, lungi dal raffreddarsi in concrezioni che rappresenterebbero, metaforicamente, il già vissuto e il già detto, s’arroventa e contrasta, con la propria luminosità, la viscerale voce vulcanica, ossia le ombre del mondo interiore che, però, costituiscono la materia prima della poesia. Senza il sommovimento interno che provoca l’eruzione non vi è lava. Il dono della poesia consiste, per Claudia Ruggeri, nell’evitare che il vulcano – se mai sia possibile in natura – imploda, cioè trattenga la materia dentro convertendola in dolore. Ciò apre una questione: se la poesia sia un atto taumaturgico, in grado di guarire l’io poetante da eventuali drammi interiori. Sembra di no, osservando il tragico epilogo della vicenda di Claudia Ruggeri. In effetti, la poesia non è psicoanalisi – ammesso che la psicoanalisi abbia una funzione salvifica – ma dono e i doni, di per sé, non hanno il potere di guarire né di salvare, sono occasioni che si possono cogliere o lasciar cadere nell’oblio.

Alla luce di quanto detto, viene in mente il celebre mito della caverna narrato da Platone

proprio ne *La Repubblica*: un solo uomo si libera dalle catene che lo tengono avvinto con il viso rivolto al muro ed esce dalla caverna all'interno della quale è stato prigioniero. Una volta fuori, nel mondo reale, egli scopre le cose nella loro natura: dapprima, ne osserva il riflesso nell'acqua, successivamente, alza lo sguardo fino a giungere alla contemplazione del sole. Il testo non chiarisce la ragione per la quale si liberi proprio quello schiavo e non altri, né spiega come questo schiavo sia sciolto dalle catene. È un dono che egli riceve e sa utilizzare, tuttavia, quando cerca di portare la libertà agli altri schiavi, colui che oramai è divenuto filosofo – ma, per analogia, potrebbe trattarsi anche di un poeta – è deriso e, infine, ucciso, quasi a voler esprimere l'impossibilità di trasmettere, per via diretta, il proprio destino che discende dagli dèi. Non a caso, Ruggeri scrive che le “vele dei limoni e delle nespole” sono rivedute nella bifora come cose di dèi “catturate vive”. Analogamente, l'uomo uscito dalla caverna cattura gli oggetti con lo sguardo e non si contenta più di vedere le ombre né di contemplare i riflessi presenti nell'acqua.

2-Fra ironia e disagio

Non appaia casuale l'inserzione della preposizione “fra” nei sottotitoli che accompagnano lo svolgersi di questo saggio: è, infatti, un'operazione estremamente complessa – persino ingiusta – collocare la poesia di Claudia Ruggeri in una nozione ben definita. Sconcertante ed eversiva, Ruggeri obbliga quasi a deporre l'arma della parola, rendendola povera e inadeguata, benché la poesia si costruisca attraverso la parola stessa. Per un singolare e sibillino artificio le parole delle quali Ruggeri si serve, quelle parole che lei sola è in grado di dominare con sapienziale compostezza, sono letteralmente incommensurabili nel commento prosastico. Ciò equivale ad affermare che la poesia di Claudia Ruggeri è non solo lontana da qualsiasi possibilità di interpretazione spettrografica, bensì, probabilmente, anche da ogni tentativo di traduzione in un'altra lingua, nonostante, talvolta, la poetessa si compiaccia di ricorrere a espressioni mutuate da idiomi differenti dall'italiano. A questo proposito, si prenda in esame *Il Matto III* dedicato a Romeo di Villanova: nel travolente flusso dei versi tendenzialmente lunghi, Ruggeri mutua un'espressione che appartiene al dramma shakespeariano *La tempesta* e che è pronunciata da Prospero: «*So stay there my art*».

Poiché nulla è casuale nella poesia di *Inferno minore* e, in particolar modo, nel preludio de *Il Matto*, è opportuno interrogarsi sull'accostamento di due personaggi provenienti da opere così diverse fra loro, anche in virtù della loro collocazione cronologica. Circa quattrocento anni separano Romeo di Villanova dal duca di Milano Prospero: fra epoca tardo medioevale

ed età barocca, mutano concezioni e idee; in particolare, vi è stato il significativo affermarsi degli *studia humanitatis* i quali hanno sciolto i vincoli del sapere dalla teologia e riportato in auge i riti magici di dominio della natura e delle forze oscure. Infine, il temperamento di Romeo è ben diverso da quello di Prospero: il primo, come già accennato, cede dinanzi alla forza della calunnia e abbandona il suo prestigioso ruolo di consigliere rassegnandosi a vivere di elemosina, sia pur con dignità; il secondo, invece, lotta per riconquistare ciò che gli è stato ingiustamente sottratto e riesce nel proprio intento. Senza dubbio, Romeo di Villanova non è un vile, altrimenti Dante si sarebbe ben guardato dal collocarlo in Paradiso: il suo è piuttosto un esempio di “stoicismo cristiano”, se è concesso ricorrere a una simile definizione e, probabilmente, Claudia Ruggeri contempla, nella sua poesia, tale aspetto, scegliendo di accostare lo stoicismo cristiano di Romeo a quello tutto laico di Prospero. Entrambi i personaggi resistono a condizioni di ingiustizia e usurpazione, sebbene Romeo si rassegni alla volontà divina, mentre Prospero chiama a proprio sostegno la magia. Romeo invoca Dio, mentre Prospero si rivolge agli dèi: la Ruggeri colloca i due personaggi nella medesima prosetta, ottenendo un effetto straniante che sortisce direttamente dall’ironico – ovvero di segno opposto secondo l’etimologia greca del termine “ironia” – accostamento di due figure così profondamente radicate nel loro tempo e nella loro cultura. Si tratta, pertanto, di uno scontro fra cristianesimo e laicismo, fra senso della divina *pietas* e orgoglio civile.

Il Matto III presenta una struttura composita nell’ambito della quale sarebbe vano tentativo individuare una partizione ben precisa: la “provenza di quattro regine”, ove visse Romeo di Villanova, è in realtà un luogo immaginario, mitico, di “torri” e “croci”, di “stanze” e “spose” dal quale, infine, Romeo si “parte”. Merita attenzione il verbo “partire” utilizzato con il “si” riflessivo, poiché esso indica un’autentica divisione, un profondo distacco dai luoghi amati, da parte di Romeo chiamato a dirigersi verso un’esistenza completamente nuova, ben più ardua della precedente. Si legge: «[...] ahi quale dulcedine avvelena / per l’incidente di tutte le partenze, rimiglia il taglio e meraviglia memorie, e se poi avanza il Fuoco e piglia / per interstizi cori celle, tu non lo sapere [...].» È, inoltre, evidente l’ossimoro nell’*incipit* dei versi sopra riportati: la “dulcedine che avvelena” è quella dell’uomo consapevole della propria onestà morale, Romeo, ugualmente costretto ad abbandonare la terra che gli aveva offerto ospitalità e che egli aveva ricambiato con i propri onesti servigi.

“L’incidente di tutte le partenze” costituisce un duplice riferimento: da un lato, esso è la calunnia occorsa a Romeo che lo obbliga a scegliere la via dell’esilio; dall’altro, è l’incidente

reale che, durante la tempesta, causa il naufragio della nave di Alonso e l'approdo apparentemente fortuito di questi sull'isola di Prospero nel dramma shakespeariano. Entrambi gli eventi – la calunnia per Romeo di Villanova e la tempesta per Prospero – “rimaglia(no) il taglio e meraviglia(no) memorie”, poiché le storie di queste figure, imponenti l'una per l'umiltà l'altra per il coraggio, sono costellate di sofferenze – il “taglio” – e destinate a tramandarsi nei secoli per bocca dei poeti che ne serbano “meravigliata memoria”. Il “Fuoco” – indicato con la lettera maiuscola – è, infatti, il fuoco sacro della Poesia che arde nei versi di Dante e in quelli di Shakespeare, benché né Romeo né Prospero potessero essere consapevoli del fatto che le loro imprese sarebbero state tramandate ai posteri: “tu non lo sapere”, recita il verso di Ruggeri che è quasi un'esortazione a Romeo – nonché a Prospero – a errare, ignorando il destino di immortalità che lo attende grazie a “la parola / che lo erra che lo erra e che lo adora”, in quanto la parola è cagione dell'esilio volontario di Romeo, ma anche sorgente prima della magia di Prospero, due facce della stessa medaglia, secondo il principio ironico che alimenta la poesia di Claudia Ruggeri.

L'ironia di Claudia Ruggeri è libertà e verità insieme, secondo quanto sosterrebbe, se l'avesse conosciuta, anche il filosofo Kierkegaard riferendosi esplicitamente a Socrate: infatti, Socrate era solito destrutturare i contenuti del sapere tradizionale avvalendosi del metodo dialogico e isolando gli elementi di maggior interesse che, successivamente, avrebbero ricomposto un quadro del tutto nuovo, sovente aporetico. Analogamente, Ruggeri destruttura la tradizione letteraria non solo attraverso un metalinguaggio che scorre con un flusso magmatico e incalzante insieme, quasi si trattasse di un'eruzione vulcanica effusiva, bensì isolando le figure dell'epica – nel caso specifico, Romeo di Villanova e Prospero, ma non si dimentichi Beatrice che apre le prosette de *Il Matto* – per restituire loro un contesto del tutto mutato. In tale contesto, ciascuno è chiamato ad agire secondo il volere dell'Autore, in un “libro ormai senza controllo” che, tuttavia, brama di raggiungere l'Ordine, ossia di assurgere a una valenza universale che rispecchi la contraddittorietà intima del reale mediante il ricorso a una struttura poetica cristallina e non più lutulenta. Si potrebbe affermare, senza timore di osare troppo, che la poesia di Claudia Ruggeri è un esempio di macroscopica aspirazione all'Ordine cosmico forgiata al fuoco del Caos: ancora una volta due opposte istanze s'incontrano; prevale il principio ironico che consiste proprio nella libertà di conciliare gli opposti, di provocarne la coincidenza, come già si è detto nel precedente paragrafo, tuttavia è peculiarità della magia – quindi di Prospero – operare tale conciliazione. È pertanto probabile che Ruggeri si identifichi con la figura del personaggio shakespeariano del quale cita la celebre frase.

L’ironia della poetessa connota anche le poesie composte fra i ventitré e i ventinove anni: si pensi a *Ballata*: la lametta incide sullo “stomaco supino” una circonferenza e l’Amante srotola il “tumido intestino” sul quale salire a cavalcioni per giungere fino “al Polo” e, poi, incide anche se stessa con la punta rossa del sangue dell’Amato. A buon diritto, Carla Saracino parla di una vita che è un perpetuo condurre verso la morte e di una morte che, invece, inneggia alla vita. Sono sempre gli opposti ad appellarsi vicendevolmente ed è questa l’esperienza di verità che Ruggeri compie nell’ambito del principio ironico, poiché, come ricorda Platone nel *Fedone*, non esiste cosa in natura che non necessiti del proprio contrario per completarsi: è una sottile, delicata alchimia.

È nei componimenti in cui il tratto ironico non viene ancora ben delineato, quei componimenti scritti fra i sedici e i ventidue anni, che trionfano disagio, senso di vuoto, oppressione, mancanza. In *Pasqua ’82 Ad un amico drogato* è il cielo a “colorare” la notte, non viceversa: si tratta, tuttavia, di un cielo colto nel suo divenire terra – poiché il giallo è un colore che si addice maggiormente alla terra – e nella sua capacità di dis/illuminare – se è concesso coniare un neologismo in accezione meramente negativa – la notte con gli occhi, ancora una volta gialli, di un felino dallo sguardo “sidereo”.

Lo sguardo del felino è “sidereo”, da un lato, perché richiama il mistero dell’ora notturna; dall’altro perché, coerentemente con quanto detto in precedenza, la terra assurge al ruolo di cielo in un universo decisamente capovolto. Il bestiario che anima questi versi propone l’accostamento grottesco fra i topi, prigionieri della loro trappola “allettante” per il gusto dolciastro della nostalgia, e il cigno – che è anche una costellazione – leggiadro correlato per analogia al sole la cui illusione di autentica luce e calore si ha, però, soltanto per un istante, poiché l’immagine dell’astro è conchiusa fra quella dei topi e lo sguardo del gatto. Un altro elemento defraudato della sua valenza positiva è la finestra aperta che non lascia entrare aria, ma terrore: forse, il terrore di un imminente suicidio, dell’avvertirsi sull’orlo del precipizio. Qui, per l’ultima volta, è presente il colore giallo: magmatico, claustrofobico, tossico, dischiudente al lettore la prospettiva di un’imminente disgregazione.

A confermare quanto appena detto, *Movimento in quattro tempi* è un’invocazione in apparenza semplice e, tuttavia, percorsa da una tensione sottile scandita da ritmiche contrazioni di senso: Dio, che tutto vede, qui è tacciato di cecità nei confronti di chi invoca, “Settimane che non mi vedi dio”; Dio, che tutto ama, non bacia e, se bacia, bacia “anche male”. In breve, si è indotti a vedere un Dio distratto, povero nel sentimento e lontano, quasi che l’invocante fosse un redivivo Giobbe cui è richiesto di esser paziente per tollerare il peso dell’assenza.

L’assenza permea anche gli altri *movimenti*: dalla tavoletta di cioccolata *nestlè* abbandonata sul banco di lavoro, al ricordo di un bacio tenero che qualcuno – forse la madre, figura intesa qui non tanto e non solo come riferimento biografico in carne e ossa, quanto, piuttosto, come archetipo materno che bacia il *puer* prima dell’uscita dall’infanzia – ha elargito senza prevedere la fine. E la fine è mancanza, baratro, ma anche riposo, tregua da una lunga e sfiancante ricerca di Dio, a propria volta, assente: quasi si rispondesse all’assenza con l’assenza o, meglio, con la sottrazione perché la fine è fine di qualcosa che ha avuto inizio e – nel caso di Claudia Ruggeri – un inizio travagliato, lontano dallo sguardo divino.

3- I *Lamenti*

Benché la critica si sia concentrata fino a oggi soprattutto sulle prosette de *Il Matto* e sui componimenti che precedono *Inferno minore*, i *Lamenti* non meritano di cadere nell’oblio, in quanto costituiscono una sorta di centro propulsore nella poesia di Claudia Ruggeri e nell’economia dell’*Inferno*. Se non vi fossero i *Lamenti*, non si comprenderebbero pienamente il profilo artistico dell’opera – che, indubbiamente, esiste – nonché lo *Streben* poetico sostenuto da Ruggeri per raggiungere la purezza formale e stilistica che connota proprio l’ultima parte di *Inferno minore*. Ancora una volta, va posto in luce che tale purezza formale e stilistica è impossibile da cogliere per un lettore alle prime armi: la stessa poetessa pare affermarlo nel verso iniziale di *In limine*, il componimento che precede i *Lamenti* e che val la pena di esaminare. Si legge: “prima che il subbuglio ammorza e che asciuga la guazza / prima che la scialuppa tocchi che porta l’Assassino; / intanto che tutto non arrangio non incastro non pace”.

I due vocaboli – “subbuglio” e “guazza” – esprimono in maniera efficace il crogiolo metaesistenziale e stilistico dal quale si origina l’*Inferno* di Claudia Ruggeri: è opportuno precisare il significato della qualificazione “metaesistenziale” che è esplicativa dello statuto lirico caratterizzante la poesia di Claudia Ruggeri, troppo lontana dal perenne interrogarsi per avere una coloritura filosofica sul modello dell’esistenzialismo, nonché troppo vicina al corpo per esser definita metafisica. Claudia Ruggeri non è poetessa dell’esistente, poiché non lo segue, né lo ratifica: nel suo caso, è più esatto parlare di “poesia della realtà”, in quanto, lunghi dal contenere soltanto ciò che è fuori e che, pertanto, *ex-siste*, la “guazza” è animata da movimenti sotterranei che pur essendo ontologicamente presenti e costitutivi della materia sono pressoché impercettibili e difficilmente possono essere portati alla luce. Sono tali movimenti – o sommovimenti – a ingenerare il “subbuglio”, ad alimentare la

“guazza” che, asciugando, dà luogo soltanto a morte concrezioni. La “scialuppa”, paragonabile all’imbarcazione del traghettatore infernale Caronte, non deve né può toccare terra, perché essa porta l’Assassino, ossia il Fato che, con in mano le forbici delle Parche, recide il filo della vita e quindi la possibilità di movimento. Tuttavia, l’Assassino giungerà ugualmente, e allora tutto sarà “arrangiato” e “incastrato”, tutto sarà “pace”, una pace cui la Ruggeri non aspira, almeno non in ambito poetico. Lo spazio che separa la vitalità della “guazza” dall’approdare della “scialuppa” è il *limen*, il filo sottile sul quale cammina il funambolo nietzscheano, la corda di violino che un magistrale archetto – quello di Claudia Ruggeri – percuote con vibrazioni ancora sconosciute ai suoi contemporanei e a tutt’oggi mal comprese.

Se i personaggi che popolano le prosette de *Il Matto* sono ben riconoscibili – Beatrice, Romeo di Villanova, Prospero – e incarnano individualità ben definite, non così accade per i *Lamenti*, ove sussiste una universalizzazione della soggettività che si tipizza nelle figure dell’Amante, dello Straniero, dell’Uccello colpito, dell’Attore. Unica eccezione a questa regola è la “sposa barocca” – espressione trascritta non casualmente in lettere minuscole – la quale incarna la stessa Ruggeri, in una rivisitazione lirica che, tuttavia, è ben lontana dall’autobiografismo, come sovente accade nei componimenti della poetessa, estranea a qualsiasi forma di autocompiacimento o, peggio, di autocommiserazione.

Nei *Lamenti*, lo Straniero e l’Attore compaiono per ben due volte: a ciascuno sono dedicati due quadri infernali, ma è soprattutto lo Straniero a testimoniare l’assenza di Dio dall’orizzonte della sofferenza umana. Non è la distinzione tra “*quistu*” e “*quiddu*” che garantisce l’alloggio. Ciò significa che non basta padroneggiare un idioma per sentirsi pienamente in casa propria: non solo perché la lingua parlata e scritta, la lingua che occorre per comunicare, non è talvolta la lingua dell’anima, come dimostra l’iperlinguismo di Claudia Ruggeri, bensì perché il linguaggio, qualunque esso sia, non garantisce la vicinanza a Dio e non ne comprova l’esistenza. Si pensi alla prova ontologica di Anselmo d’Aosta: *Deus est id quod maius cogitari nequit*, tuttavia la possibilità di pensare e di esprimere mediante la parola l’esistenza di Dio non la ratifica, né fornisce informazioni plausibili sull’essenza dell’Ente. Nel *Lamento dello Straniero I* si legge: «[...] ma la conversazione / non dà alloggio, non rivela dov’è / la vera Serratura, se esista un dio Contrasto / che scentra qui l’Uguale [...].».

È evidente dai versi sopracitati che la Ruggeri è ben lungi dall’accontentarsi di una teologia apofantica, in grado soltanto di caratterizzare Dio per ciò che Egli non è. La poetessa intende sapere, intende andare in fondo alla questione dell’esistenza di un “dio Contrasto”,

ossia di una divinità che rassomiglia piuttosto a quelle del paganesimo greco che al Dio cristiano. Il “dio Contrasto” che “scentra qui l’Uguale” non è infinito amore, né infinita bontà, ma una sorta di *alter ego* dell’Angelo caduto: questo dio è rimasto saldamente sul proprio trono e ha “scentrato”/ sventrato l’Uguale, ossia Satana relegandolo negli Inferi e, pertanto, rendendolo straniero. L’Uguale “scentrato”/sventrato, però, non è soltanto Satana, poiché anche la Terra, come ricorda Dante, si ritrae inorridita dinanzi alla caduta, così che essa pare essere sventrata dal demonio che precipita sempre più in basso. Rimane all’angelo respinto la “voglia a dire a riempire a rivestirsi”. Non a caso, Satana è condannato a parlare una lingua incomprensibile che non è più quella celeste: egli è confitto in un varco vuoto che è riempito soltanto dal suo corpo nudo, il quale aspira a “rivestirsi” ancora della fulgida gloria divina.

L’eterno femminino – per dirla alla maniera junghiana – si coglie soprattutto nel *Lamento dello Straniero II* in cui è introdotta la figura di Maria che rappresenta non soltanto l’archetipo virginale, bensì anche l’interlocutrice privilegiata di questo componimento: con lei lo Straniero parla, affermando di averla incontrata soltanto “per un divieto a liberar(la)”. La liberazione che lo Straniero può operare su Maria è solo quella dalla verginità. Nei versi precedenti, vi è un esplicito riferimento al “suo (di Maria) addome strano” che è strano perché reca il segno di un concepimento nato senza il compimento dell’atto sessuale, quasi per “Distrazione”, la suprema distrazione di un dio che, scegliendo una donna terrena, impastata di carne e sangue, la punisce privandola della propria femminilità. Un’interpretazione certo blasfema dei versi di Claudia Ruggeri, tuttavia è qui necessario ricordare che la collocazione dello Straniero è negli Inferi: egli auspica «una soltanto notte, che non / snaturi! levi anche quaggiù il Divoratore un buio scellerato [...].» Come sempre, i peccatori – e, primo fra tutti, lo Straniero – soffrono confinati nell’Inferno non per la mancata visione di Dio, bensì perché sono ora nell’impossibilità di reiterare il peccato simboleggiato dal buio e dalla notte.

L’Attore è l’ultimo “Cattivo” che Ruggeri incontra nel suo *Inferno minore*, tuttavia è anche il più vicino “antenato” del poeta, poiché egli ha modo di elevare con la sua recitazione il linguaggio da un piano comunicativo a un piano espressivo. Ancora una volta, occorre ricordare che l’Attore si esprime anche e soprattutto attraverso il corpo, la gestualità, pertanto la sua pena non può che consistere nell’essere “trattenuto a un fronte candidissimo” dal suo spettatore. Sebbene, il “fronte candidissimo” rimanga un’espressione ancora indecifrabile, ben si comprende l’impossibilità dell’Attore di essere libero: il “precipizio”, il “ventre”, la “Balena” richiamano alla mente una chiusura che impedisce

l'espressione, nonché la libertà dalle vesti paludate della finzione. Claudia Ruggeri sembra esser convinta dell'esistenza di una *vis* teatrale in ognuno dei suoi personaggi, ma l'Attore rinnega tale *vis* e prega l'esilio, la solitudine, il baluginio dell'anima sepolta "sotto 'l gran sabbione".

È evidente, pertanto, che l'Attore si ribella alla sua stessa creatrice e prende una via del tutto propria e peculiare: non a caso, il suo non è più un lamento, ma una preghiera nella quale è esplicitata la richiesta di esilio, esilio dal palcoscenico e, probabilmente, dalla mascherata che l'esistenza costantemente rappresenta. La pena dell'Attore è rimanere in vita, continuare a comportarsi da Attore, anche quando vorrebbe dismettere i panni della recita. Si legge: «[...] situami in una febbre inonda tempesta / il fogliame o cedilo a un fuochista a un'infanzia / mondana a chi se distragga travesti / la caduta sbattila in una vista che / su di me tradisca suvvia esilii».

Il vocabolo "esilio" – e, probabilmente, l'anelito alla fuga – compare in entrambi i componimenti: ne *La pena dell'Attore* e ne *La preghiera dell'Attore*: si ha l'impressione che, richiamando la "caduta" e il vuoto, la Ruggeri cominci a stendere il proprio testamento: occhi umani non devono più posarsi su lei, la vista deve "tradire" nel momento in cui si posa sul peccatore e, paradossalmente, rimane abbacinata dalla luce che l'anima nera emana. Non si tratta di una luce che promana dalla purezza, bensì del Fuoco che arde a cagione del peccato commesso, tuttavia questo Fuoco è in grado di attrarre e, nel medesimo tempo, di occultare, di illuminare e di annerire. È il Fuoco della poesia che si propaga dal poeta al lettore, da chi recita versi a chi ascolta in un contatto costante che non è comunicazione, ma espressione.

Mantenere il contatto con i versi di Claudia Ruggeri è impresa ardua: sovente, ci si chiede per quale ragione si stia continuando la lettura di un'opera criptica, aspra, estremamente complessa. Sovente, la lettura s'interrompe, per il bisogno di riposare gli occhi, di schiarire la mente dall'affastellamento delle immagini che chiedono asilo e non trovano posto perché sono troppe. Ma Ruggeri era perfettamente consapevole di ciò che andava creando ed è qui che risiede buona parte della sua grandezza: lei non chiedeva di esser salvata, non invocava aiuto per uscire dal baratro dell'esistenza e la sua poesia non ha nulla di spontaneistico né vi è uno sterile autocompiacimento nella sofferenza. Claudia Ruggeri ha sofferto, ma non è dalla sua poesia che ricaveremo informazioni strettamente biografiche, non è attraverso la sua poesia che riusciremo a far luce sul suo tormento interiore, perché questo lei non lo desiderava. La poetessa non ha voluto che il suo esilio dalla vita coincidesse con l'esilio dalla Poesia: la morte, così presente nei suoi componimenti, non riguarda la sua

individualità, ma assurge a modello universale di *exitus*: è l'uscita di scena di un attore e ciascuno è attore a suo modo, benché non tutti superino la dura selezione del palcoscenico e guadagnino l'immortalità anche scegliendo di darsi una morte prematura.

Cfr. L. FERRO - M. MONTELEONE, *Miti romani. Il racconto*, Einaudi, Torino 2010, pp. 240-245. Il volume si avvale di una serie documentata e autorevole di fonti letterarie che riportano i miti dell'antica Roma. In particolare, la vicenda della Sibilla è stata ricostruita sui resoconti di Cicerone, Plinio il Vecchio e Gellio.

L'appellativo di Sibilla non è nuovo nella metacritica di Claudia Ruggeri. In questa direzione, sono illuminanti le parole di A. CASSARO in AA. VV., *La sposa barocca. Sette saggi su Claudia Ruggeri*, LietoColle, Como, 2010, p. 29. Scrive Cassaro, riferendosi alla sezione di *Inferno minore* denominata *Il Matto*: «È un linguaggio da Sibilla di un senso illogico per chi può, con sbilanciamenti continui che obliterano l'esperienza quasi inerte del finito».

In precedenza, Cassaro aveva intraveduto nella Ruggeri la presenza di un “sud atavico”, ancestrale in cui il mito prende il sopravvento sulla realtà e la risemantizza nel linguaggio della visione che trascende l'ovvietà del cantabile per elevarsi a sacerdozio dell'imponderabile. Imponderabile è, per esempio, il lancio del dado che può mostrare una faccia ogni volta differente, oppure la medesima per più lanci consecutivi o alternati: è il dado di Vittorio Bodini che, non a caso, il curatore Michelangelo Zizzi, nella prefazione al volume sopraccitato, sceglie come *esergo* (cfr. p. 10).

La problematicità di Claudia Ruggeri per la critica ordinaria parrebbe rispondere, almeno in parte, alla giusta provocazione di Michelangelo Zizzi (cfr. *La sposa barocca*, op. cit., p. 13) sullo scarso interesse che, nelle accademie e, in particolar modo, in quella salentina, ha suscitato *Inferno minore*. Ove vengano meno i canoni dell'estetica neoidealista, ove la forma contamini la materia e la materia debordi dalla forma – come si dimostrerà accade nel caso di Claudia Ruggeri – la nostra accademia cede le armi e si ritira, senza però ammettere la sconfitta e la necessità di abbandonare l'obsolescenza di certi metodi.

È Mario Desiati a ricordare l'episodio: Claudia Ruggeri sbalordì Dario Bellezza che rimarrà sempre, fra i contemporanei, uno dei suoi modelli letterari, insieme con Zanzotto e Valduga. Gli antecedenti, com'è noto, sono Dante e Campana.

La lettera di Franco Fortini è consultabile all'interno del sito www.claudiaruggeri.it, nella sezione *Documenti* ed è la risposta alla missiva di Claudia Ruggeri che accompagnava così l'invio di *Inferno minore* dedicato allo stesso Fortini: anche l'epistola di Ruggeri è presente nel sito.

Fortini ricorre a questo termine, confondendo palesemente la sapiente maestria di Claudia Ruggeri nell'ordire una trama metaforica del tutto nuova all'interno della tradizione letteraria più illustre e aulica – sia concesso dire che Ruggeri pone mano alla tradizione senza falsa deferenza e con un'ironia che induce effetti stranianti da parte di chi legge rispetto alla materia poetica – con un'incauta malagrazia nell'usare e abusare di modelli letterari gravanti sul livello allegorico dell'opera.

Si spiegherà in seguito in qual senso si ricorre a tale termine: non nel senso della sofferenza individuale, pur presente nella poesia di Claudia Ruggeri – lei stessa scrive nella missiva inviata a Franco Fortini di aver patito, fra le altre, una brutta malattia alla tiroide che l'ha costretta a interrompere gli studi e la scrittura – bensì nel senso della «tagliola» epocale che investe la montagna come il granello di sabbia. Non è il trito e ritrato pessimismo cosmico, a cagione del quale tutto soffre, quanto, piuttosto, una follia cosmica che gioca e ride di se stessa, suscitando, però, imbarazzo e disorientamento per la risemantizzazione di tutte le convenzioni linguistiche e culturali.

Ancora Desiati, questa volta nella prefazione a *Inferno minore* chiarisce in qual senso si debba far ricorso al termine “espressionismo”, citando Van Gogh e Mazzoni: alterando i colori naturali – o, meglio, quelli che l'occhio umano è in grado di percepire e che, per convenzione, si definiscono “naturali” – il pittore conferisce maggior intensità al proprio dipinto; analogamente, il poeta rifiuta e soverte i canoni del linguaggio e della metafora, della metrica e della sintassi al fine di concentrare nella poesia la carica espressiva propria e quella intrinseca nel reale (cfr. M. DESIATI, *Claudia Ruggeri, poetessa della meraviglia* in C. RUGGERI, *Inferno minore*, PeQuod, Ancona 2006, pp. 7-14).

W. VERGALLO, *Per inferno minore; la “lava” la maschera il “folle volo”*, in www.claudiaruggeri.it, sezione *Hanno scritto di lei*.

Scrive Vergallo: «Claudia ha scelto il principio poetico della “lava” [...]. Cerchiamo di capire perché. Essa era la metafora scritturale del travaglio esistenziale di un io reso debole dalla sofferenza e dalla dissociazione, frantumato autogenetico autocontemplativo, io cardiobattito-pulsionalità, *ego* 'notturno'

esiliato straniero che si 'travasava' nella pagina». E conclude l'articolo in questo modo: «Un io 'malato', 'decadente'. Che non ha retto all'inferno del vivere caotico e di notte ha spiccato in cielo il "folle volo" cercando la consistenza, questa sì assoluta, del padre-Padre[...]» (Vd. nota precedente).

Inferno minore, op. cit., p. 123.

Con esattezza, Di Spigno si riferisce alla lettura che, de *La Repubblica* di Platone, fornisce Edgar Wind in *Arte e anarchia*, una lettura che risulta particolarmente significativa, perché riferisce un elemento nuovo: l'artista non è scacciato dallo Stato ideale in malo modo, bensì depotenziato della facoltà di parola, impedito dal suscitare passioni ambivalenti in chi ascolta. Il depotenziamento avviene attraverso numerose strategie: s'ignora, si deride, si riduce a bizzarro e inverosimile il dire poetico. Scribe Di Spigno: «Queste azioni implicano un grado di acidità e malafede difficilmente perdonabili: ma con chi può fare ombra a molti, sono davvero in pochi a voler fare i conti.

«Se ci soffermiamo un attimo su questa condizione, non è difficile osservare che questo trattamento è stato riservato anche alla poesia di Claudia Ruggeri [...]. *Inferno minore* contiene al suo interno tutte le facoltà di perturbamento e tutta l'efficace anarchia verbale che serve a un'opera per essere ignorata volutamente o disprezzata come prodotto di una mente viziata» (*La sposa barocca*, op. cit., p. 51).

Celebre il passo dello *Ione* in cui è scritto: «I poeti ci dicono che attingono i loro canti da fonti che versano miele e da giardini e da boschetti che sono sacri alle Muse, e che a noi li portano come le api, anch'essi volando come le api. E dicono il vero! Infatti, cosa lieve, alata e sacra è il poeta, ed è incapace di poetare, se prima non sia ispirato dal dio e non sia fuori di senno, e se la mente non sia interamente rapita. Finché rimane in possesso delle sue facoltà, nessun uomo sa poetare o vaticinare» (PLATONE, *Ione*, in *Tutti gli scritti*, a cura di G. REALE, Bompiani, Milano 2000, 534 A-B).

La bifora è stata pubblicata sul sito www.claudiaruggeri.it, nella sezione *Hanno scritto di lei*. In particolare, se ne occupa Donato Valli, ritenendola una valida risposta alla critica di Fortini. Valli offre anche una parafrasi commentata del componimento: «Noi non abbiamo paura, dice Claudia, dei pensieri, dei sentimenti, delle visioni che s'agitano nel animo [sic!] come lava di vulcano; ché anzi quanto più questa lava e [sic!] viva e rovente di luce e quanto meno si solidifica nella roccia nera del già consumato, del già acquisito, tanto più è adatta a ricevere l'energia dell'arte, come i limoni e le nespole che vivono eterni nella bifora di una delle tante porte e finestre dell'architettura barocca di Lecce» (D. VALLI, *Claudia Ruggeri, o dell'impunità della parola*).

I limoni di Claudia Ruggeri ricordano quelli di Montale: entrambi testimoniano l'istantanea epifania del reale dinanzi a occhi pronti ad accoglierlo, benché, rispetto alla letterarietà di Montale, Ruggeri imponga una connotazione del tutto barocca e bodiniana che richiama il Salento e, per estensione, il Sud, come pone in luce lo stesso Donato Valli.

Tutta la poesia, forse, dovrebbe rifuggire da sterili categorizzazioni che ingenerano in chiunque le adotti un profondo senso d'incompiutezza: ciò non significa che i poeti debbano costantemente stupire quasi fossero fenomeni circensi, né, tuttavia, si possono incasellare i singoli autori nell'ambito di nozioni interpretative troppo risicate, altrimenti il dibattito rischia di rimanere confinato nelle anguste pagine dei manuali per il liceo.

Romeo di Villanova, personaggio della *Commedia* dantesca realmente esistito a cavallo fra i secoli dodicesimo e tredicesimo, era un pellegrino che, per la sua onestà e devozione, divenne fidato consigliere del duca di Provenza Raimondo Beringhieri. Vittima di maledicenze e calunnie, Romeo scelse di ritirarsi a vita privata, morendo in completa povertà. Nel canto VI del *Paradiso*, l'imperatore Giustiniano presenta a Dante questo modello di virtù e ne tesse le lodi.

The tempest fu rappresentata nel novembre del 1611 nella cornice di Whitehall. Giacomo I assisteva alla *piece* teatrale che narra la storia del duca di Milano, Prospero, spodestato dal fratello Antonio con la complicità del re di Napoli e riparato fortunosamente, con la figlia Miranda ancora in fasce, su un'isola deserta. Prospero trascorre lungo tempo sull'isola e approfondisce lo studio della magia bianca e di quella nera che già coltivava in Milano: grazie ai suoi prodigi, egli riesce a provocare il naufragio di un'imbarcazione a bordo della quale viaggiano con il loro seguito Antonio, il fratello traditore, e Alonso, re di Napoli. Dopo tragicomiche peripezie, Prospero e Alonso si riappacificeranno e Prospero otterrà nuovamente il proprio ducato, congedandosi per sempre dalla magia.

Il verso dell'opera di Shakespeare, secondo l'edizione *in folio* contenente le opere complete dell'autore, è *So, Lie there my art* che il Bertinetti, studioso di Shakespeare, traduce con l'italiano *Così, resta lì simbolo della mia arte*. È inoltre opinione del Bertinetti che *The tempest* sia depositaria del congedo shakespeariano

dalla drammaturgia e dal teatro, come si evincerebbe anche dagli ultimi due lavori di Shakespeare che sono soltanto collaborazioni con il drammaturgo Fletcher (per ulteriori chiarimenti sulla questione si rimanda a P. BERTINETTI, *Introduzione a W. SHAKESPEARE, La Tempesta*, trad. it., Einaudi, Torino 2012).

Inferno minore, op. cit., p. 89.

«Ma quanto in tutti questi casi e in altri simili emerge dall’ironia è la libertà soggettiva che tiene ad ogni istante in suo potere la possibilità di un cominciamento senza l’intralcio di legami anteriori. In ogni cominciamento c’è qualcosa di seducente, poiché il soggetto è ancora libero, e questo è il piacere desiderato dall’ironista» (S. KIERKEGAARD, *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, trad. it., Guerini e Associati, Milano 1991, p. 196).

Inferno minore, op. cit., p. 67.

Carla Saracino analizza in dettaglio *Ballata*, introducendo anche l’elemento dell’Amore, onnipresente nelle poesie di Claudia Ruggeri: «*Ballata* è l’esempio dell’Amore cavalcante sulla morte. In questo testo che ha qualcosa del fiabesco e del grottesco insieme [...] la morte diviene il perpetuo animarsi della vita. La vita, viceversa, diventa il perpetuo condurre e condursi alla morte» (*La sposa barocca*, op. cit., pp. 98-99).

Inferno minore, op. cit., p. 17.

Ivi, p. 18.

Ivi, p. 103.

Si pensi a *Venerdì*, appartenente ai componimenti che Claudia Ruggeri scrisse fra il 1982 e il 1989, ossia fra i quindici e i ventidue anni: la tensione fisica, la plasticità corporea sono qui evidenti, al punto che l’ultimo vocabolo è “schiacciare”, quasi che Ruggeri avesse intenzione di porre un argine alla presenza martellante del corpo. Dalla bocca che “aspira quella roba cattiva”, al cervello che “incancrenisce” per la mancanza di sonno e di quiete. *Venerdì* è, in apparenza, uno fra i più quotidiani componimenti di Claudia Ruggeri, tuttavia, quella “cucina composta in un religioso silenzioso” testimonia l’assenza di una dimensione abituale del vissuto e la crescente angoscia del sospetto che il mondo sia popolato soltanto da presenze spettrali che il corpo del poeta attraversa scavando fenditure profonde le quali si riflettono poi nella sua anima.

Inferno minore, op. cit., p.105.

Ibidem.

Ibidem.

Ivi, p. 106.

Ivi, p.111.