

NdR: per il saggio cfr.: Para leer a José-Miguel Ullán di Miguel Casado

Per una lettura di José-Miguel Ullán¹ di Miguel Casado²

Leonardo Vilei

ABSTRACT

L'opera di José-Miguel Ullán rappresenta uno degli eventi più importanti della poesia spagnola degli ultimi decenni. Miguel Casado, poeta e saggista, presenta un itinerario di lettura di un autore caratterizzato da un percorso di ricerca quanto mai variegato, segnato da profonde discontinuità. La poesia di Ullán mantiene un legame con gli ambienti intellettuali e artistici degli anni Sessanta a Parigi, dove visse in esilio e dove seppe dialogare con la migliore cultura europea e con l'avanguardia latinoamericana. Il percorso dell'autore in seguito si espande in direzioni diverse, alcune delle quali in apparenza bruscamente distanti, che Casado qui illumina. Le fondamenta di questo viaggio ondulato restano sempre una acuta sensibilità linguistica e una peculiare dimensione sensoriale.

¹ Traduzione dallo spagnolo di Leonardo Vilei. Le citazioni degli autori citati da Casado, in spagnolo nell'originale, sono state anch'esse tradotte per questo testo, pur esistendo in alcuni casi delle versioni in italiano, irreperibili tuttavia a Madrid, dove risiede chi traduce. Per la stessa ragione, i riferimenti bibliografici rinviano ai testi citati dall'autore e non alle eventuali edizioni italiane. Per quanto riguarda le citazioni dei testi di Ullán si rinvia alla nota 6.

² Miguel Casado (Valladolid, 1954) è un poeta, critico e traduttore. Tra i suoi testi poetici, *Invernales* (1985), *La condición de pasajero* (1986), *Inventario* (Premio Hiperión 1987), *Falso movimiento* (1993), *La mujer automática* (1996), *Tienda de fieltro* (2004) e *El sentimiento de la vista* (2015). Il suo lavoro critico si rivolge principalmente alla poesia spagnola contemporanea e a questioni generali di poetica, in volumi quali *Del caminar sobre hielo* (2001), *La poesía como pensamiento* (2003), *La experiencia de lo extranjero* (2009), *La palabra sabe* (2012) o *Literalmente y en todos los sentidos* (2015); è il curatore in Spagna dell'opera completa di Fernando Pessoa, Antonio Gamoneda e José-Miguel Ullán. Ha tradotto, tra gli altri, Arthur Rimbaud, Francis Ponge o Bernard Noël.

José-Miguel Ullán's work represents one of the most important events of Spanish poetry in the last decades. Miguel Casado, poet and essayist, presents a reading itinerary of an author characterized by a varied research, marked by deep discontinuities. Ullán's poetry maintains, in fact, a link with the intellectual and artistic environments of the sixties in Paris, where he lived in exile and where he knew how to dialogue with the best European culture and with the Latin American avant-garde. The author's work later expands in different directions, some of them in appearance abruptly distant, which Casado illuminates here. The foundations of this complex work are an acute linguistic sensibility and a peculiar sensory dimension.

KEYWORD

José-Miguel Ullán - poesia spagnola - Miguel Casado – barocco

José-Miguel Ullán - Spanish poetry - Miguel Casado - baroque

Non è facile, certamente non è possibile, parlare in generale della poesia di José-Miguel Ullán (1944- 2009)³ e provare così a introdurla; tuttavia, interrogarsi sul rifiuto della generalità e della totalità come effetto e origine della sua opera forse è un buon modo per cominciare. Il rifiuto delle etichette, delle facili classificazioni che provano a definire un poeta con un solo aggettivo, è stato uno dei suoi punti fermi: “Allontanarsi da ogni sintesi tribale, *riconoscibile*, coscienti come siamo della loro tesa e parodica equivocità”. Ciò nonostante, come era solito fare nei suoi ragionamenti, nella frase citata la precisione risolveva e allo stesso tempo apriva un fianco ulteriore, lasciava dietro di sé un'inquietudine che si autoalimenta. Non trovano spazio le “sintesi tribali”, è vero, ma neppure, così sembra, delle caratteristiche proprie, costitutive, che possano rendere *riconoscibile* una scrittura. Non so se ciò sia davvero esatto; ma non c'è dubbio che Ullán si distinse per una molteplicità, una diversità in se stesso, come mai altri poeti; in occasioni precedenti sono ricorso per spiegarlo a una citazione di Benjamin, sebbene non sia esattamente a lui attribuibile, poiché il filosofo tedesco si riferiva in realtà a Brecht e la sostanza di quanto diceva la prendeva in prestito da Gide: “Fa' in modo che l'impulso già raggiunto non sia utile al messaggio successivo”⁴. E leggere Ullán significa trovarsi di

³ Un anno prima della sua morte, José-Miguel Ullán preparò l'edizione completa della sua poesia: *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2008 (tutte le citazioni dei testi fanno riferimento a tale opera). L'ultimo libro apparso con il poeta ancora in vita è stata un'antologia pubblicata in Italia: *Raffiche*, traduzione di Maria Alessandra Giovannini e Giuseppina Notaro, Napoli, ad est dell'equatore, 2009.

⁴ Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1975.

fronte a una successione di metamorfosi, di rotture, tracciate contro ogni possibile comfort e contro ogni idea ascendente di progetto o di insieme.

Si tratta di una sorta di interiorizzazione, di trasformazione in vita propria, di ciò che rappresenta una diagnosi d'epoca, secondo le parole di Octavio Paz: “La modernità è una tradizione. Una tradizione fatta di interruzioni e in cui ogni rottura è un inizio”⁵. O ancora: “La modernità non è mai se stessa: e sempre *un'altra*. Sarebbe perciò solo *riconoscibile* nelle sue discontinuità e non in un insieme di denominatori comuni. Dunque, Ullán è potuto essere il poeta moderno per eccellenza tra gli spagnoli, perché le rotture nella sua poesia sono, naturalmente, rotture linguistiche in ogni senso, dal più generico fin nei dettagli, e inoltre tali rotture sono sempre percepite come esistenziali, il gesto con cui ogni volta mette in gioco la consistenza della propria vita.

Da quando in *Maniluvios* (1972), ‘Maniluvi’⁶, alcuni versi invitavano a intenderlo così: “Vivi veramente per gli addii dai spacca i lacci che all’abisso ti legano trama la tabula rasa”, le rotture e gli addii si rivelarono come la forma dell’essere vivo: poeticamente, personalmente, politicamente, esistenzialmente. E se “gli addii” hanno molte prospettive, “la tabula rasa” non ne ammette che uno. Perciò, le frequenti dichiarazioni antigiararchiche e contro l’ordine costituito, in tutte le sue fasi poetiche, sembrano un principio di vita, una radice. E neppure la negazione sfocia in meccaniche prevedibili: “Fluire non contro la corrente, ma di riva in riva, di sogno in sogno”. Senza meta, senz’altro proposito che seguire il corso della vita, le sue ondulazioni. In questo modo percepiamo la *molteplicità* di José-Miguel Ullán: a partire da una modalità di essere della forma, nelle sue permanenti discontinuità, fino alla modalità stessa dello stare al mondo, al margine di essenze e trascendenze.

Le frasi di Octavio Paz delineavano, accanto alla centralità della rottura, la parola *tradizione*; forse è opportuno soffermarci nuovamente. Se pensiamo alla rivendicazione dei surrealisti da parte di Lautréamont o di Rimbaud o se teniamo conto del programma eclettico delle serate dadaiste del Cabaret Voltaire, possiamo verificare che non esiste una frontiera assoluta che separi avanguardie e tradizione; però succede che, grazie alle avanguardie, si è affermato un modo diverso di

⁵ Paz, Octavio. *Los hijos del limo*, Barcelona. Seix Barral, 1981 (3^a).

⁶ Ndt: I titoli dei libri, delle raccolte e delle poesie di Ullán sono tradotti all’italiano solo alla loro prima apparizione nel testo, per poi essere successivamente citati in originale, così come essi appaiono in *Ondulaciones*. I versi, invece, sono presentati sempre tradotti e per gli originali si rinvia alla raccolta già citata. Le traduzioni in questione non fanno riferimento all’unica antologia italiana dell’autore, *Raffiche* (cit.) irreperibile in questi mesi di limitazioni sanitarie a Madrid, ma sono frutto di un mio autonomo lavoro.

posizionarsi di fronte alla tradizione, un modo nuovo. “La simultaneità di ciò che è radicalmente diverso”⁷, fatta propria da Bürger in quanto caratteristica dell’avanguardia storica, è la forma della poesia moderna e ingloba la tradizione. La tradizione non è un’eredità né una serie di formule ricevute, ma è piuttosto il risultato di una scelta, di una costruzione personale, perciò produce ogni volta una sintesi diversa da quanto definito dalla storia. Non è un qualcosa di scontato, dei presunti valori comuni – tutto è cultura e non arte –; non è neanche un corpo univoco, ma un apporto sempre conteso, oggetto di conflitto fin dalle sue origini.

Il vincolo di un poeta con chi lo precede è una relazione interna alla lingua. Il poeta lavora su di una sorta di *mixer di lingue* (come un musicista lavora con il miscelatore di suoni) e stabilisce il proprio spazio in esso: ascolta, sceglie, combina, scarta, manipola, impara e dimentica. Perciò l’orizzontalità e la simultaneità di tutte le opzioni si radicalizzano, favorendo la ricerca di una parola che non deve sottostare a una gerarchia, più libera.

Ullán lavora così: la vibrazione di alcuni poeti classici e moderni vive nei suoi testi da sempre, fin da quando cominciò a scrivere in giovane età. Ma inserisce anche nel mixer tutte le lingue *reali*: quelle giornalistiche e pubblicitarie, politiche e sociologiche, religiose e mitologiche, quelle colloquiali quotidiane, le urbane e le provinciali, le dialettali, quelle che hanno depositato nel dizionario un lessico che sembra inerte, quelle di estrema attualità, i volgarismi. E, nel gesto primordiale dell’individuazione della propria voce, decide che tutte quante esse partecipano allo stesso modo alla campionatura, che tutte saranno utilizzare – ascoltate, scelte, combinate ecc. – allo stesso modo delle lingue letterarie che provengono dalla tradizione.

A questo punto, è opportuno ricordare che Ullán vive a Parigi come rifugiato politico dal 1966 al 1976, e ciò significa che nell’età decisiva per la sua formazione personale e letteraria, dai 21 ai 31 anni, il suo contesto immediato non è quello spagnolo. Forse ciò non è stato sottolineato a sufficienza e a maggior ragione se si tiene conto della situazione di isolamento culturale in cui la Spagna era condannata durante il periodo franchista. A Parigi Ullán lavora nei programmi in spagnolo della radio pubblica francese dedicandosi al giornalismo culturale; in virtù di ciò, stabilisce un’ampia relazione con gli scrittori latinoamericani che li vivono o sono di passaggio; il suo intenso legame con quella letteratura e con quella poesia si irrobustisce in

⁷ Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Jorge García. Barcelona, Península, 1987.

questo modo, oltre che tramite le amicizie spagnole che si prolungarono nel tempo: María Zambrano, Juan Goytisolo, José Ángel Valente. *Funeral mal*, 'Funerale male', la raccolta di libri in collaborazione con vari pittori che comincia a pubblicare all'inizio degli anni 70, esemplifica la profonda relazione con i principali artisti plastici spagnoli: Miró, Tàpies, Chillida, Saura ..., così come risulta significativo il nome di coloro che traducono al francese le sue poesie per tale collana: Marguerite Duras, Jacques Roubaud ... La sua natura di lettore onnivoro, curioso e variegato al massimo, favorisce il flusso degli apporti al suo mixer e rinnova i suoi interessi; la sua intuizione nel cogliere i punti di rottura si manifesta nel contatto con opere quali quelle di Francis Ponge o di certi surrealisti *secondari* che, pur essendo così distanti dalla sua poetica, lasciano sempre l'impronta di un certo sguardo, una presa di posizione. La frequenza ai corsi di Roland Barthes, la sua inclinazione al pensiero critico, la militanza nella sinistra meno istituzionale, lo approssimano a una determinata teoria del momento; per esempio, al conflitto tra la visualità e il tattile-auditivo, così come suggerisce la polemica anti-retinale che discende da Duchamp o dai testi situazionisti. Tale esempio rivela il suo modo di percepire e integrare le percezioni, dato che i suoi primi lavori giovanili avevano già scelto un'opzione tattile, dei sensi che si orientano nell'oscurità ("amatar el candil", 'smorzare il lume' e il suo primo verso pubblicato⁸), tanto che una trama previa, un fondamento della sua poetica più intima e intuitiva, era già pronta per essere fecondata con lo straordinario apporto della decade parigina.

L'isolamento culturale prodotto dal franchismo aveva fatto sì che il mondo poetico spagnolo – e il corrispettivo spazio critico – parlasse in una lingua diversa da quella usata dai suoi contemporanei⁹. E tale periodo fondamentale nella formazione di Ullán, invece, si dà in un ambito che si parlava la lingua della poesia e dell'arte moderna. Perciò, il suo contesto lo colloca rispetto alla Spagna in circostanze singolari, come se egli provenisse da un altro luogo, e ciò non va dimenticato. Tuttavia, allo stesso tempo, e come se il suo inserimento parigino incorporasse sempre la variante del vincolo con il luogo assente: collabora con la stampa spagnola, partecipa alle riviste, si mantiene sempre informato, si aggiorna sulla poesia. Sarebbe necessario approfondire anche questo suo gioco di essere e non essere in Spagna. Leggendo adesso i primi articoli raccolti in *Aproximaciones*, 'Approssimazioni', datati

⁸ Ullán, José-Miguel, *El Jornal*. Vitor, Salamanca, 1965. Non confluito in *Ondulaciones*.

⁹ Si veda Casado, Miguel. "Tres libros de poemas de 1976. Elementos para pensar el vínculo entre lectura, crítica e historia", in *Poesía española en el mundo. Procesos de filtrado, selección y canonización*, eds. Jorge J. Locane y Gesine Müller. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2017.

1977 – era appena rientrato a Madrid –, si ha una strana sensazione. La sua lettura distanziata e critica della generazione del '27, per esempio, dimostra quanto il sistema di valori e dei giudizi che impregnava la poesia spagnola fosse ancora quello del franchismo, in una situazione di impermeabilità a qualsiasi *transizione*. Si comprende dunque perché la voce di Ullán, d'altro canto così influente, non smise mai di essere una voce solitaria.

In una pagina di *Alarma*, 'Allarme', leggiamo: "Quanto sta intorno non è mai reale", e ciò va considerato tra i suoi punti di partenza. Sebbene la poesia di Ullán, dall'inizio alla fine, possieda un modo assai singolare di rendere visibile il reale, secondo lo stesso meccanismo per cui – nella sua impersonalità, nell'assenza di un io – si intravede il personale, il contesto è invece al di sopra di tutto, ciò che il proprio poema genera. L'autonomia della voce – "la voce è voce / facesse / a pezzi le parole redentrici" –, la sua indipendenza dal compromesso politico dell'esiliato, evidenziano il contenuto *rischioso* che i primi libri parigini – *Mortaja*, *Maniluvios*, 'Sudario, Maniluvi' –, assumono come slogan: "Il coltello cenerino discende cenerino taglia infine / la lingua rosso candore mai così fiero". Rivive in tal modo la prima pagina de *La lingua salvata* di Elias Canetti, l'amputazione della lingua come archetipo del terrore, minaccia fondatrice dell'essere personale e della vocazione, un pericolo schivato solo per caso. La poesia non ha nulla a che vedere con la comunicazione, sembra piuttosto essere il luogo in cui prende corpo l'incomunicabile.

"Razón del tacto", 'Ragione del tatto', apre *Maniluvios*, ricordando la preminenza del significato stesso che si insinua fin dal titolo del libro e lo fa evocando una scena dell'infanzia in cui la solitudine è scoperta dal bambino in quanto midollo senza pietà della vita. È lo stesso spazio in cui si spense il lume, in cui il privato si faceva cosmico nel pieno di un'oscurità che sembra necessaria per potersi percepire; così, il gesto si ripete quando "un giovane poeta", "dalla sua età e dal suo terrore", "pervenne al mistero e spense le candele". Ma la solitudine è l'oscurità non sono il silenzio, sono assordate dal rumore dell'ambiente, il rumore familiare, e poi dal rumore sociale; e il primo gesto, l'unico possibile in quel luogo, è l'ascolto, intensificare l'ascolto. Quando un poeta comincia a scrivere, ha sempre di fronte a sé una pagina piena, già scritta, espressione di un mondo saturato di linguaggio, nulla a che vedere con la mitica pagina in bianco. Non esiste un vuoto disponibile ad essere fecondato dalla parola; ogni testo si costruisce nel punto di incrocio di altri testi, di altre lingue e discorsi. *Alarma*, con le sue pagine cancellate che permettono di

respirare a quattro o cinque parole appena, è la rappresentazione grafica di questa esperienza. Le poesie di Ullán sono zone di incontro tra discorsi eterogenei, tra logiche compositive e livelli diversi, sintassi dissimili, strati sovrapposti, movimenti autonomi. Quelle di *Maniluvios* offrono campi di suono e senso non stabili né articolati tra sé, come materiali che si intersecano a raffiche; il lettore – così come certamente già il poeta – sente diversi stimoli, distingue qualcosa di leggibile in una di quelle raffiche, si lascia colpire da essa, forse successivamente dalle altre.

E, se il testo sembra suggerire una distanza totale da ciò che era stata la poesia spagnola, si riconoscono tuttavia le lingue che la attraversano: quelle barocche e moderniste, quelle comiche, carnevalesche, che saltano fuori improvvisamente come delle imboscate o si muovono al margine dello scherzo, con lampi picareschi o impertinenti. Si riconoscono i pastiches, la funzione esplosiva della blasfemia, e il lessico incespica, incita in continuazione a ricorrere al dizionario. Come in Vallejo, come in Cortázar, si rifiuta l'immediatezza della lettura, si affida il significato a un'attività e a uno sforzo, stabilendo le condizioni di un'etica della scrittura. Si tratta di un'etica negativa, che rifiuta ciò che è comune e condiviso dal linguaggio inteso come spazio di manipolazione, regno delle false credenze e della malafede, del comodo assenso e dell'ignoranza. Una lingua spigolosa, con luci molto contrastate. Affascinante, quasi inconcepibile.

Ciò detto, tale etica possiede anche una radice esistenziale di segno negativo, in cui si sommano l'esilio come assenza prolungata e una progressiva disillusione; una radice fondata nella sconfitta. Come indicano alcune poesie in repentine aperture – “tutto è caso la carta / e la ferita che la abi / ta” –, non c'è un progetto, ma un continuo muoversi, forse per far sì che il dolore non si noti o perché a luci spente riluce il desiderio: “una rara luce - la sete”. Un'esperienza fatta di *addii* sembra prodursi in tal modo e perciò può essere percepita ogni volta come un inizio.

La logica della permanente discontinuità si rivela in modo manifesto nel transito tra *Maniluvios* e *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*, ‘Di un camminante malato che si innamorò dove fu accolto’. Lo stesso incrocio di lingue, lo stesso mondo saturato di linguaggio; ma le raffiche hanno un suono assai differente. Come un forzosa delimitazione – pari a quelle che in molte altre occasioni adotterà in linea con il principio che “la limitazione ha come scopo comprovare una maggiore ampiezza” –, in questo caso la minuziosa decostruzione di un sonetto di Góngora è costruita su di un tessuto di frasi, costantemente interrotte, di provenienza giornalistica e legate all'attualità, della sociologia, della conversazione

banale, della politica, e sembrano dimostrare quanto sia compatto il rumore sociale che ogni giorno ci circonda. E il lettore, a mano a mano che avanza in un testo ingrato, ostile, apprezza le piccole continuità, frasi che lasciano un'impronta prima interrompersi di nuovo; è come ascoltare una lingua sconosciuta e, con il tempo e l'attenzione necessari, identificare lentamente alcune parti, sentire che si profilano zone aperte, entrare in contatto con la voce – le voci – che si sente.

All'orecchio di chi legge si presenta così un testo che non si fa mai discorso, che resiste all'articolazione, che va però depositando frustate di significato ed emozione. Temperatura amorosa, disperazione esistenziale, gioco di intensità, sterilità. Come se si desse in sé stessa, come una voce: i possibili soggetti – i personaggi del sonetto in primis, un narratore che ha preso la parola – si muovono, scivolando gli uni sugli altri, discrepanti e accordi allo stesso tempo, desideranti e negativi. È una sentimentalità pura, o forse, meglio ancora, *neutra*, come si può leggere nella stessa poesia del *camminante* o anche in *Ardicia*, 'Ardore', una poetica scritta lo stesso anno: "l'armonia neutra di ciò che è indeciso e indomabile". Olvido Garcia Valdés ha analizzato questa qualità difficile e precisa, il neutro¹⁰, che fu al centro anche di uno degli ultimi corsi di Roland Barthes. Ora, al riunirsi gli articoli di Ullán nel volume *Aproximaciones*, si può leggere come egli utilizzi tale concetto a proposito di René Char: il neutro sarebbe ciò che rompe i sistemi binari: il genere, il soggetto-oggetto, il generale-particolare. Nella stessa pagina di *Ardicia* leggiamo: "Mormorio di un'altra luce sarà la tua fede", una proposta nell'ambito di ciò che non si può vedere e si sente; il *mormorio* non può addomesticarsi in discorso, si trova più vicino alla bocca che al segno, praticamente non è articolato, a volte neppure è umano. Ma l'impossibilità suggerita, esprimerlo con parole, è radicale.

Nutro da sempre la convinzione che una delle linee che indirizzano il movimento nell'opera di Ullán sia barocca; che il barocco si trova in essa inteso come luogo della molteplicità, come germe di dispersione ed eterogeneità, che fa sentire il vigore della sua lingua, delle sue lingue, di un molteplice barocco. Si tratta, in primo luogo, della profonda conoscenza di Góngora, di Gracián, di Quevedo, di Villamediana, di Luis de Granada. Sono "le notti" di Lezama Lima che confluiscono nell'oscurità dell'alcova del giovane poeta. Ma è anche la coincidenza cronologica con

¹⁰ García Valdés, Olvido. "De sus lenguas aéreas", en: Palabras iluminadas. Ed. Manuel Ferro. Madrid, La Casa Encendida, 2012.

Barroco, il libro di Severo Sarduy¹¹, assai prossimo in quel momento a Ullán in termini di relazione personale, e il suo gesto significativo di oltrepassare i limiti dello “stile artistico” e parlare così ad esempio del *decentramento* nell’astronomia di Keplero; si tratta di processo simile, con le dovute differenze di potere e modalità dell’attenzione, che intraprende Deleuze con la filosofia di Leibniz. È probabile che il midollo di un’inquietudine così condivisa sia stato espresso da Bolívar Echeverría quando parla del barocco come di “una modernità che si è persa per strada”¹², un’alternativa perduta e viva. In questo senso – gli infiniti mondi possibili di Leibniz – resta una virtualità latente.

Sebbene *Soldadesca*, ‘Soldatesca’, (composto nel 1974) e *Manchas nombradas*, ‘Macchie nominate’, (terminato nel 1977) siano due libri così diversi tra loro, a livello di immaginario e soprattutto di lingua, possono essere ad ogni modo intesi come importanti momenti della lettura fatta da Ullán del barocco, di un ascolto di quanto da lì proviene. *Soldadesca*, tra acuta ironia e manifesto sarcasmo, è il maggior *esperpento*¹³ antimilitarista dai tempi di *Los cuernos de don Friolera* e *La hija del capitán* di Valle-Inclán: “il mio scopo – avvisa il poeta – era unicamente quello di dimostrare che negli utili affari non è mai esistita una casta capace di sfidare il primato dell’esercito”. Gli “utili affari”¹⁴ compongono una collana di racconti picareschi, iperbolici e grotteschi, scatologici e omoerotici, rustici e attraversati da pastiches di teoria economica e sociologica. La lingua, proliferante, apparentemente disarticolata, brillante e volgare, opaca per chi non è già allenato all’ascolto del rumore sociale, protesse senza dubbio il messaggio, selezionò i suoi lettori complici. Divertito, eccessivo, geniale nelle associazioni e nell’acume, inclemente, la sua variegatura e il gioco di livelli, il suo estremo dinamismo e l’infinita sintassi rinviano senza dubbio al barocco, sebbene la forma dell’espressione sia così caratteristica di Ullán: “cosa potrebbe generare il disertore, l’apolide e dissoluto ingegno mio se non gli atti di una guerra civile eterna in cui le ingannevoli parole impalano in modo gioviale il loro lascivo tradimento?”.

Di fronte a questa lingua di abbondanza torrenziale, risalta la sensazione di leggerezza di *Manchas nombradas*, sebbene le apparenze non siano del tutto

¹¹ Sarduy, Severo. *Barocco*. Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

¹² Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo Barocco*. México, Era, 2000.

¹³ Ndt. Il termine *esperpento*, di improba traduzione, fa riferimento a ciò che è grottesco, insensato. Pur essendo di attestazione precedente, il termine viene impiegato in riferimento allo stile letterario di Ramón de Valle Inclán, che lo rielebora e radicalizza in qualità di estetica deformata, l’unica capace di esprimere il sentimento tragico della vita spagnola.

¹⁴ Ndt. In spagnolo l’espressione è ambigua, in quanto al significato letterale ne sottintende uno sessuale.

affidabili, in quanto entrambi i libri sono stati oggetto di un lavoro di composizione minuziosa, attento sia al movimento d'insieme sia al minimo dettaglio. A parer mio, le risonanze barocche di *Manchas nombradas* risiedono nei continui cambiamenti prodotti nelle forme della locuzione – chiedere, narrare, evocare, dare consigli, rivolgersi, scherzare, pronunciare sentenze... – e nei punti di vista infinitamente oscillanti. Mosaico di elementi variegati in estremo, che non prende mai come riferimento la pittura – anch'essa eterogenea – che presuntamente gli fa da pretesto, il suo vincolo barocco è piuttosto legato in modo irregolare alla tensione classica di alcuni versi, all'esercizio della malizia e al gusto per il gioco, all'improvvisa approssimazione tra gli opposti di vita e morte e persino all'incorporazione del lavoro sonoro nel mescolare serio e faceto, o alla magia delle perifrasi, alla sua capacità di ingrandimento. Caratteri parziali, momenti non coincidenti, rifiuto di qualunque totalizzazione.

Il testo iniziale di *Manchas nombradas*, “El desimaginario”, ‘Il disimmaginario’, dedicato alla figura del Conte di Villamediana, è un saggio poetico sul barocco, sul modo in cui Ullán legge la partitura offerta da alcuni poeti dell'età classica. Presuppone il primato poetico di Góngora, ma lo contrappone in modo vitale al suo amico il Conte, e da lì in poi traccia una poetica sempre inseparabile dalle attitudini e dalle opzioni personali. Si tratta di un componimento straordinario, la cui enunciazione aforistica, anziché condensare, apre, proietta il significato di ogni frase lontano da ogni conclusione. Ottiene così una formula esatta per definire ciò che è gongorino, ricorda che non esiste un “poema illuminato nella vittoria”, propone un significativo dilemma tra l'epistola e l'inno. E così facendo giunge nuovamente all'assassinio di Villamediana, il cui resoconto, al pari di una lettera di Góngora, era servito già da clausola di *Un caminante enfermo*; è possibile che la parte più significativa sia composta dalle frasi che valutano quella morte: “Solo il suo esempio agisce da sortilegio nella patria di silhouettes e uniformi. / Non vi è piaggeria: il coltello sa”. Il risultato raggiunto rivela la verità del rischio, colloca nuovamente l'etica – un'etica sempre negativa – al centro; ma risuona anche con forza, tanti anni dopo, l'evidenza della solitudine “nella patria di silhouettes e uniformi”.

Quattro linee sintetizzano al contempo la figura e la lezione: “Superbia. Necessità. Capriccio. Resistenza. / Fare tutto. Raccontare tutto. Cantare tutto. Credere tutto. Precisione. Nulla sperare”. Tale forma enumerativa, tramite cui si enunciano successivi *tutti* reciprocamente diversi, come lo è ciascuno dei suoi particolari, spinge a ricordare che *la molteplicità* si affermò in Ullán come una forma

(la discontinuità permanente) che, pur essendo tale nelle sue numerose varianti, è capace con il tempo di attuare come ricerca del senso, come concezione della vita e del mondo. E ciò rende *Manchas nombradas II* – il passo successivo – uno dei momenti in cui la sua scrittura si sente più differente da se stessa e più libera.

“Ullán partecipa certamente – ha scritto Nilo Palenzuela – di una libertà che solo la pittura ha conquistato nel nostro secolo”¹⁵. Forse l’esserci e non l’esserci delle opere pittoriche, punto di partenza di *Manchas nombradas II*, funziona come una liberazione: scatena un processo che, al non fare riferimento ad esse, adotta un percorso assolutamente libero. Sono poemi lunghi, che offrono un peculiare corpus riflessivo, procrastinato e intenso – forse le stesse epistole che proponeva in *El desimaginario* –, con un’astrazione che sembra ispessirsi in sensazioni e tensioni. La voce che parla non si comporta come quella di un soggetto agente, ma canalizza il movimento autonomo di un pensiero. E, in tale impersonalità straniante ed emotiva, la riflessione sembra dirigersi a questioni fondamentali di poetica che si danno in continua associazione con le questioni della vita, in simbiosi con essa.

Questa è in fondo una scommessa romantica e sembrerebbe che il barocco – incastonato già nell’esplorazione della *molteplicità* – sia elaborato e reso cosciente lì dove si produce l’incrocio con il romanticismo: Villamediana, paragonato a Icaro, assume pienamente i due volti e dunque il poema si muove nello spazio del sublime: “Vi sono cose più magnetiche dell’aura – proibite, gocciolanti, fangose, cicliche, serpentinate, scivolose, non aliene al furore, *curiose*, imprevedibili, sussultanti, sacre, / e ciò nonostante provviste di una bellezza tenebrosa”; e l’impronta di Blake, assai presente, spinge il testo anche in quella direzione .

Malgrado ciò e allo stesso tempo, una poetica anti visuale come quella di Ullán, un aspetto su cui si insiste, lavora contro la figurazione e la sua azione perturba i limiti delle cose, modifica il tipo di realtà che si costruisce – “la metamorfosi del canto: il corpo si libera da ogni somiglianza corporea”. Questo corpo senza corpo rimane così fuori dalla possibilità dell’immaginazione; è il luogo di sensazioni intense, capace di esprimerle emozionalmente, ma è allo stesso tempo *neutro*. Così, la poesia a cui appartiene l’ultima frase citata, “O, dicho de otro modo, Chillida”, ‘O, in altre parole, Chillida, si offre come uno spazio di conflitto, fedele nella valutazione dei contrappesi, tra la mitologia moderna del *vuoto* (con la relativa moda del *niente* e

¹⁵ Palenzuela, Nilo. “Al lugar del enigma: la poesía de José-Miguel Ullán”. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 16, 1998.

anche, a volte, con l'esplorazione dell'esperienza dello sconcerto – prossimo agli spazi verbali della mistica) e la riformulazione della passione pensante romantica: “una sete di materia nello spirito”, ossia nelle tensioni sublimi di quella specie di spiritualismo materialista che associamo ad esempio con Novalis, presente anche, citato o no, in questa parte dell'opera; così, una lunga enumerazione di elementi del corpo, proveniente dalla sua *Enciclopedia* e che Ullán cita completamente senza indicarne la provenienza: “Polmone. Fegato. Vescicola biliare. Stomaco. Milza, Reni...” e altri 30 elementi ancora, letteralmente corporei.

Tale equilibrio instabile sembra amalgamarsi al principio di “Terrones y guijarros”, ‘Grumi e ciottoli’, punto culminante di *Manchas nombradas II* –, il cui esigente programma anti visuale si concentra nell'impasse dello sguardo anziché in una sorta di spiritualizzazione. Il gesto fondativo dello smorzare il lume crea il buio attorno e allo stesso tempo obbliga l'udito e il tatto ad essere le vie di relazione con l'esterno, modalità della percezione che il corpo esercita situandosi interamente in esse. L'immagine del lampo agglutina visione e cecità – “sporgersi sul lato oscuro del lampo / visto e non visto” – e permette di capire che i contrari luce e oscurità, spirito e materia, vanno compresi come tali, nel loro conflitto e che la loro contraddizione genera essa stessa forza, potenza, senza alcuna perdita di energia. Non implica neppure alcun tipo di trascendenza; come ci avvisano i versi: “non diventare... religiosi: dare alla naturalezza il proprio tributo, il suo essere, la sua incertezza”.

O forse non vi è propriamente contraddizione, a meno che non sia questo il modo più adatto a dargli un nome; nel movimento personale delle discontinuità – se lo osservassimo in successivi primi piani –, anche nell'esserci e non esserci dei quadri di fronte al poema, vi sarebbe semplicemente un gioco di posizionamenti, uno spostamento delle prospettive o dei nuclei concreti di ogni percezione. E perciò si può parlare di “incendiata Malinconia, vertigine” e a tale vertigine si può attribuire una certa perdita di sostanza corporea; ma si può parlare anche di “Aspetti materiali della malinconia”. E, oltre al gioco di *posizioni*, la stessa malinconia spinge ogni cosa nel mondo degli umori fisici, quelli che si sentono e agiscono nel corpo, quelli che concretizzano gli “aspetti materiali”: “Per esempio, l'azzurro / un certo azzurro”, e la serie di azzurri, un'intensa enumerazione di micro scene, sgorga senza contenimento nella figurazione, si dispiega in presenza dei personaggi, nel loro ricordo e nel loro senso. Gli aspetti materiali compongono la malinconia, mentre la vertigine cercava al contrario di sublimarla.

La successione dei versi conduce dalla negazione dello sguardo a una concentrazione nelle piccole vite materiali; dal vuoto dell'io a una vitalità autonoma e dispersa, un molteplice stare fuori di sé che non consola ma apporta leggerezza e concede persino equilibrio; il tutto si conclude con una citazione di Antonio Porchia: "L'anima che non incontrai da nessuna parte fece di ogni parte un'anima"¹⁶. Dal lato della poesia, il valore e il potere del *molteplice* sono vincolati al peso delle parole, al peso che l'attenzione dell'ascolto restituisce loro; acquisiscono in essa nuovamente corpo, volume e rilievo, si riscoprono sonore, tattili, visuali, hanno un'anima. Così funzionano le enumerazioni, tanto caratteristiche di Ullán, come serie indefinite di particolari, di esseri verbali vivi; il lavoro della differenza, il riconoscimento della diversità disattiva la reiterazione e la meccanica, produce la forma di una ricerca fluida, interminabile: "offrirlo tal quale: liquido, libero, rimosso, erratico".

Non mi soffermerò su altre possibili letture – per esempio l'inibizione dell'ironia praticata ed esplicitata in *Manchas nombradas II* –, linee che indicherebbero altri livelli nel gioco delle *posizioni*. E, al distanziarmene, mi ritrovo a ripensarlo: tener conto, ancora una volta nel cammino della contraddizione, di come potrebbe essere esplorato lo spazio del personale a seguito dello svuotamento dell'*io*. *Visto y no visto*, *Razón de nadie* e *Órganos dispersos* intercettano le lingue – tre, quattro – capaci di interrogarsi al riguardo, lasciando al termine l'opera interrotta ma in un punto alto e inquietante.

"Si separano le bianche nubi", la poesia iniziale di *Visto y no visto*, possiede una densa carica di significato, che tracima proiettandosi su tutto l'ultimo Ullán. Non è questo il momento di soffermarsi sui dettagli e le conseguenze; però sì vorrei segnalare il modo in cui si presentano le ampie zone di questa tappa finale, suscettibili di essere messe in relazione con una sorta di *diario* informale: "quanto è lì agghindato in eccesso; / l'approssimativo, all'epoca / contiguo: / il diario: / la spaziatura / che conduce all'alveo del tatto". La contiguità tra volgare ed elevato, tra l'eccesso e la contenzione, l'esattezza e la sfocatura; e la capacità della lingua per attraversare questi meandri senza schivarli e senza affogarli. Ullán consegna così lo stupore e la risata, consegna il suo ascolto acuto, incredibilmente fine, delle ragnatele verbali di quest'epoca e presta attenzione agli episodi di una resistenza esistenziale che ha la pretesa di chiamarsi ancora *vita*. È opportuno ascoltare l'auspicata arringa che pronuncia nell'ultima poesia di *Organi dispersi* – "ribelliamoci / andiamo al sodo: / mettiamoci la faccia – affinché il lettore non perda di vista questi episodi.

¹⁶ Si veda: Porchia, Antonio. *Voces abandonadas*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

Se, leggiamo in alcuni versi, “come droga oggi blanda la vita / ci procura fremiti confusi”, la dipendenza che mantiene allerta il testimone si offre in una obbligata ambiguità. Il buon ordine delle cose sociali è descritto come *condensa*: “la condensa effusiva delle cieche abitudini”, e i gesti che ci uniformano, con una sfocatura archetipica, risultano letali, poiché nonostante la loro apparenza eterea, finiscono col rivelarsi come lo spazio “dello sterminio”. Come ho detto all’inizio a proposito del registro colloquiale o di altri registri della lingua, il fatto che i dati del poema derivino o no dall’esperienza quotidiana non definisce mai una poetica, essendo il tutto sottomesso interamente al lavoro della scrittura, al lavoro della lingua, al suo tentativo di perforare la condensa. Si direbbe che questa è la modalità del rischio che Ullán percepisce tra i “fremiti confusi” del *diario*, sul limite delle decisioni esistenziali e di quelle linguistiche. Ciò si evince dalla presentazione degli scrittori che riunisce in *Visto e non visto*, un canone inusuale della letteratura in spagnolo; in essi risaltano: la “fratellanza repubblicana” di María Zambrano, il discorso integro “in faccia alla morte” di Juan Rulfo, l’essere “l’unico / tatuato di compassione” di Haro Ibars. In modo più ampio, si evince dalla poesia dedicata a Miguel Espinosa: “d’argento fu la scelta ‘tra il lavoro / e il gesto, / tra il timore e l’incuria (*non è niente*), / tra gli ordini / e lo turbolenze -di fatto, / tra l’essere e l’amore’, sebbene ci costi / la vita / distinguerli così vicini / allo sterminio”. Esercitare un permanente obbligo di scelta, di presa di posizione (gesto, incuria, turbolenze, amore), senza un minimo margine di sicurezza, sul ciglio, ancora una volta, dell’errore. Non so se esistono altre sintesi così precise di un’etica che non distingue tra vita e scrittura.

In *Ragione di nessuno* troviamo altre poesie di questo tipo, ma l’attenzione si dirige verso ciò che definiremmo ancor di più come *il personale*, nonostante questa *persona* sia così poco delineata, sia così fluida. Per esempio, i testi dedicati alla figura del padre, il primo dei quali intitolato *Tres recuerdos nascentes*, “Tre ricordi nascenti”. Si tratta di scene dell’infanzia e tuttavia la memoria non si comporta come a trattenere quanto vissuto in lontananza, i suoi elementi affiorano nel presente e l’aggettivo del titolo rivela la riflessione che si gesta in parallelo. Perciò, una poesia come “En teoría”, ‘in teoria’, tratta da *Órganos dispersos*, è in realtà un’analisi del funzionamento della memoria che si rivolge a *Razón de nadie*; ma, forse, dove il tutto acquisisce concretezza è in una delle poesie disperse finali intitolata “Prochainement j’en dirais davantage”, ‘Prossimamente ne dirò di più’: “Sii paziente, passato, / ché ciò che, malgrado tutto, / finalmente ti diciamo / senza perché né affinché // richiede

tempo per convertirsi / in particella // più o meno visibile / all'udito". Si tratta di una formulazione trasparente di come il tempo rallenta e si estende nella formazione del ricordo e lo fa a livello uditivo, con i contributi dell'attenzione, dell'ascolto, della sonorità, con i livelli acuti, con le *voci*.

In questo modo, il racconto dell'esperienza sfocia nell'incedere musicale di "El viento", 'Il vento': "le voci instabili / quelle trascinate dal piacere / le più perse di vista / le intonate e le sguarnite / di proprietà / come un criscito¹⁷ nel giorno rugoso / dei defunti". Fermentazione che agisce tra i morti per far riposare la propria voce, per farla trasformare in particella ritmica, nome di un oggetto, di un luogo, di una scena che restituisce – finalmente e d'improvviso, entrambe sono vere – il luogo abbandonato all'inizio del viaggio, della cui assenza si è nutrito e costituito *il canto*. Le parole di *Mortaja*, di *Maniluvios* trovano la propria corrispondenza in questa musica. Non vi è altro modo per riferirsi a un simile bivio che con le emozioni estreme che si muovono, ricorrenti, da un lato all'altro della poesia, fluendo – "di riva a riva" – come pura voce. "Voce tatuata di nient'altro che voce", che tanto ricorda "la voce è voce / non esiste" di *Mortaja*. Luogo personale e, allo stesso tempo, ragione di nessuno.

E, tuttavia, si manifesta la necessità di elaborare la tensione violentemente negativa che contiene anche questa nascente memoria, perché *le voci* si odono "sorde all'amichevole / e vaga volontà / di distruggere e ricostruire / il mondo". Il contributo apportato dallo svuotamento dell'*io* e dalla sua forza assorbente comporta forse un effetto disgregatore in un senso più ampio: "con gli occhi chiusi / qualcuno va a distaccare / qualcuno va a ripercorrere / qualcuno va a disunire / la rappresentazione / delle parole / date / o possedute". La lingua si frammenta come quelle "bianche nubi", lo straniamento, la defamiliarizzazione delle parole che si erano sentite come proprie, influiscono sulla voce facendola neutra? La spinge a un punto terminale quando, in qualche modo, sta raggiungendo la sua pienezza?

Il tono di addio che indubbiamente si percepisce in alcune poesie di *Organos dispersos* – quelle in cui un *io* intuito, appena nominato, sembra discutere con la vita, accettando in primo luogo la propria finitezza e poi ribellandosi contro tale accettazione –, forse si associa alla recentemente scoperta prossimità dei punti estremi, la chiusura del circolo vitale, dove si toccano il principio e la fine. Quando leggiamo in *Maniluvios*: "venerabile e secc / o la tua nudità nella corrente getti liber /

¹⁷ Ndt. Ullán usa qui la parola *hurmiendo*, termine desueto per indicare il lievito, ragion per cui si è scelto un regionalismo arcaico per rendere in qualche modo l'insolita scelta del poeta.

to sia il mio addio e nessuno pianga”, risulta difficile non vincolare questo nuotatore fluviale con il ricordo del padre in “De incidentibus in fluido”: “Un padre è insolubile: si finge morto. Continua, continua a galleggiare pancia all’aria, laddove il Tormes si dissolve nel Duero”. È come se il lavoro di una vita intera – “questo indizio / che persevera nel volersi credere / tessitura filiale riconoscibile” – confluisse qui in *Ambasaguas*, ‘Entrambeacque’, nell’appropriazione di ciò che paterno – tessitura, testo – e in un addio.

Il testo in prosa posto in clausola a “El viento” sembra trovare per una volta una prospettiva che permetterebbe la totalizzazione: “Fende il cuore o ci scuote la spalla il fatto di contemplare da dentro con gli occhi chiusi: [...] ciò che ci ha guidato e ciò che ci aspetta”. Principio e fine: la coscienza, il sentimento di essere giunti a un punto da cui tutto quanto si comprende.

Si direbbe che si è vissuti sempre “per gli addii” e ogni finale, ogni rottura, cominciava ad essere un inizio: *Órganos dispersos* forse riavvia il processo, incuba i germi della discordanza, suggerisce i movimenti, i percorsi che potrebbero aver contribuito a vedere le cose in un altro modo, che sarebbe come sempre un altro, poiché partirebbe da un punto ancora non raggiunto. Ma lì resta interrotto.