NUMERO 25

ANNO VII - MARZO 2002

Spedizione in A. P. art. 2, comma 20/c, legge 662/96 - Filiale di Novara

ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura

Lo scisma della poesia

Balbi - Capilupi - Cellotto - Clementi - Desiati - Di Spigno
Fonio - Fossati - Guarducci - Ielmini - Inglese - Lagazzi - Leronni
Maffia – Matvejevic - Menestrina - Montalto - Napoli - Piccini
Raimondi - Senna - Trovarelli - Zuccato

EDIZIONI ATELIER

www.andreatemporelli.com

INDICE

Editoriale
3 Lo scisma della poesia
Marco Merlin

4 **In questo numero**
Giuliano Ladolfi

L'autore
Franco Fortini: «scrittore sempre politico»?
5 Notizie biobibliografiche
Sandro Montalto e Adriano Napoli
8 Franco Fortini: «Di maniera e dal vero»
Giuliano Ladolfi

Interventi
29 L'opera comune nell'età del postmoderno
Giuliano Ladolfi
32 Sullo stato presente della letteratura italiana
Maurizio Clementi

Saggi
36 Di alcuni caratteri della poesia romana (seconda parte)
Marco Merlin
46 Su alcune antologie dell'ultimo Novecento
Valentino Fossati

Voci
64 Stefano Maria Capilupi: *Mi rivolgo verso Oriente*
67 Chiara Guarducci: *Attraversamenti*
70 Giacomo Leronni: *Promemoria*
73 Daniele Piccini: *Malinconia si chiama il nostro dio*
76 Predrag Matvejevic: *I parenti poveri di Venezia - Breve trattato sulle piante murali* (trad. Giacomo Scotti)

Letture
Poesia
79 Paolo Bertolani: "Libi"
Stefano Raimondi
80 Franco Buffoni: "Theios"
Stelvio Di Spigno
81 Corrado Calabrò: "Lo stesso rischio-*le même risque*"
Dante Maffia
82 Stefano Dal Bianco: "Ritorno a Planaval"
Marco Merlin
86 Gabriela Fantato: "Enigma. Ventidue invocazioni"
Edoardo Zuccato
87 Alberto Garlini: "Le cose che dico adesso"
Mario Desiati
88 Andrea Gibellini: "La felicità improvvisa"
Marco Merlin
89 Giorgio Manacorda (a c.): "Poesia 2000, Annuario critico"
Riccardo Ielmini
90 Daniele Mencarelli: "I giorni condivisi"
Riccardo Ielmini
92 Guido Oldani: "Sapone"
Andrea Inglese
95 Silvio Ramat: "40 poesie"
Marco Merlin
96 Gilberto Sacerdoti: "Vendo vento"
Marco Merlin
97 Franco Tralli: "Muove la regina. Poesie per amore"; "Il tempo e la sabbia. Romanzo in versi sulla casa e sulla città"
Marco Merlin
98 Andrea Zanzotto: "Sovrimpressioni"
Alberto Cellotto
99 Andrea Zanzotto: "Ipersonetto"
Giovanni Menestrina

Narrativa
100 Giuseppe Lupo: "L'americano di Celenne"
Paolo Senna
101 Laura Pariani: "La foto di Orta."
Filippo Fonio
102 Umberto Piersanti: "L'estate dell'altro millennio"
Paolo Lagazzi
103 Christian Raimo: "Latte"
Fabio Trovarelli

Saggistica
104 Stefano Calabrese: "L'idea di letteratura in Italia"
Giuliano Ladolfi
106 Simona Morando: "Vita Con le parole. La poesia di Giovanni Giudici"; Stefano Verdino: "La distanza del nome. Saggio sulla poesia di Cesare Viviani"
Marco Merlin
106 Anna-Vera Sullman Callimani: "I nomi dello sterminio"
Sergio Balbi

108 **Rivistando**
Andrea Temporelli

110 **Biblio**

www.andreatemporelli.com

Atelier

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori:
Giuliano Ladolfi e Marco Merlin

Comitato di redazione:
Marco Beck, Paolo Bignoli, Davide Bregola, Roberto Carnero, Umberto Fiori, Massimo Gezzi, Marco Guzzi, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Daniele Piccini, Enrico Piergallini, Andrea Ponso, Alessandro Rivali, Riccardi Sappa (direttore responsabile), Flavio Santi, Luigi Severi, Fabio Simonelli, Andrea Temporelli, Cesare Viviani

Direzione e amministrazione
C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. e fax 0322835681 - Sito web: http://digilander.iol.it/atelierpoesia
indirizzo e-mail: atelier.redazione@email.it

Stampa
Tipografia Litopress - Borgomanero (NO) - Via Maggiate, 98
Autorizzazione del tribunale di Novara n. 8 del 23/03/1996.

Associazione Culturale "Atelier"
Quote

per il 2002:	euro 15,50
per il 2002-2003:	euro 28,50
sostenitore:	euro 51,65

La quota «sostenitore» comprende l'invio in omaggio di quattro pubblicazioni della collezione di testi letterari "Parsifal" edita dalla rivista.
Chiunque altro fosse interessato alle pubblicazioni, può richiederle alla redazione.

L'eventuale disdetta va inoltrata entro il 31 dicembre, in caso contrario ci si impegna a versare la quota anche per l'anno successivo

I versamenti vanno effettuati sul ccp n 12312286 intestato a: Ass. Cult. Atelier - C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO).

www.andreatemporelli.com

EDITORIALE

Lo scisma della poesia

C'è una generazione di poeti, prossima ai quaranta e ai cinquant'anni, che occupa una terra di nessuno della letteratura, abbandonata dai padri putativi e dai critici, abbarbicata ai margini delle maggiori case editrici (solo qualcuno, di tanto in tanto, sembra potervi accedere per grazia ricevuta); una generazione che ha compiuto e sta compiendo un lavoro semisommerso talvolta incoraggiante, talvolta mediocre. Si tratta di una generazione che ha lavorato con poca generosità sia dal punto di vista personale (e non è solo questione di spazi editoriali) sia dal punto di vista collettivo (a parte qualche fumata dal Gruppo '93, nato postumo e senza vera coesione). È la generazione che «Atelier» ha voluto rappresentare attraverso alcuni dei suoi esponenti nell'omaggio alla poesia del numero 10, tanto per mostrare ai frettolosi antologizzatori dei nostri tempi che non potevano declinare le responsabilità di fronte al presente (reale) della poesia. Travolti dai mutamenti "epocali", come si dice, questi poeti o si sono acclimatati abituandosi a vivere alla macchia, consapevoli di essere degli esemplari rarissimi di una specie in via di estinzione, oppure stanno frettolosamente saltando in groppa al carrozzone della moda, strizzando l'occhietto ai cantautori, rinnegando le loro origini e dicendo che sì, la poesia è morta. Ma qualcosa di meticcio e nuovo sta nascendo e si può anche riuscire a vendere questo prodotto che i poeti lagnosi diranno naturalmente essere un surrogato della poesia e che noi vediamo, invece, lanciarsi fiammante verso i territori inesplorati della prossima letteratura, che poi letteratura non è perché non sta sui libri, ma si declama nelle piazze, si può esibire in TV e persino registrare sui CD (lasciando anche stare Internet) – e fa persino ridere e piace persino alla gente che piace.

Ma c'è anche una generazione di poeti, intorno ai trent'anni, che ha trovato la forza di costruire spazi alternativi al mondo editoriale che non funziona (per precise lacune politiche, mica perché la poesia è morta o altre battute da provinciali che vivono in città), consapevole che l'onore di un nome si valuta sulla qualità e non sulla quantità; una generazione che non ha bisogno di uccidere nessun padre e nessun fratello maggiore per riconoscersi, perché ha la coscienza di lavorare per il futuro, non per il presente; una generazione che ha la forza di aprire un discorso serio sulla poesia, guardando senza paraocchi al proprio tempo ma senza appiattirsi sul suo spettro, senza nevrotici battibecchi giornalistici che non toccano minimamente il cuore del problema. Ecco, questa generazione è pronta a lanciare il contrattacco, a tessere con pazienza la propria opera, forte della propria povertà, libera di dire, semplicemente, la verità disarmante di una tradizione che ha rischiato di morire di lenta consunzione, per dispersione di sguardo, per mancanza di lotta e di dialogo interni.

Da che parte stia una rivista di letteratura di fronte allo scisma della poesia (come per la musica: poesia classica da una parte e poesia leggera dall'altra, con due mercati diversi), è fisiologicamente evidente: sta proprio nel mezzo, fra la il Museo e la Piazza, sul fronte della militanza critica. Quello che serve non è scovare il trucco per vendere (come imbellettare i libri di poesia perché stiano lì, accanto ai best-seller*), non è suonare la carica di una poetica all'ultimo grido, non è scrollare la polvere dalla testa degli accademici imbacuccati. È giunto il momento di stare seri, di non riempirsi la bocca di mezze verità, di togliersi di dosso i panni del poeta lagnone o degli eterni adolescenti goliardi. Il problema è un altro: manca l'opera, manca il coraggio di aspettarla con umiltà, manca il coraggio di suscitarla, tutti presi come siamo nella festa dove prima o poi tutti passano sottobraccio al nemico e ridendo, oplà, fanno l'inchino.*

Ma se qualcuno avesse già, da qualche parte, cominciato a scavare sulla sorgente?

M. M.

www.andreatemporelli.com

In questo numero

La presente pubblicazione reca i primi segni dei risultati conseguiti durante il Convegno di Borgomanero (sett. 2001) e della successiva discussione sulla responsabilità della poesia («Atelier», n. 24). In luogo di una redazione e di un gruppo dei collaboratori, si è istituito un comitato di redazione, al quale sono stati chiamati con precisi incarichi alcuni giovani desiderosi di entrare nel "laboratorio di poesia". D'ora innanzi si dedicherà maggiore attenzione alla narrativa pubblicando accanto alla collana "Parsifal poesia", diretta da Marco Merlin, una collana "Parsifal narrativa", diretta da Davide Bregola. Il fatto che i responsabili non abbiano ancora compiuto trent'anni non implica assolutamente alcun tipo di selezione preventiva, perché unico criterio rimane la qualità. Anche in questo caso all'autore non sarà richiesto alcun contributo in denaro.

Lo sviluppo di indirizzo della rivista è visibile nell'**Editoriale**, firmato dal Marco Merlin, il quale, nel tracciare un chiaro spartiacque tra la generazione emergente e la precedente, indica i nuovi obiettivi all'interno di un diverso clima culturale, poetico ed umano. Sullo stesso argomento in **Interventi** esprime le sue considerazioni Giuliano Ladolfi, il quale esorta i giovani ad uscire dal chiuso delle biblioteche e delle università per immergersi nella realtà contemporanea, segnata dalla crisi del postmoderno.

L'analisi critica della rubrica **L'Autore** è dedicata a Franco Fortini. Dopo la nota biobibliografica di Sandro Montalto e di Adriano Napoli, la quale rivela una sostanziale identità di valutazione da parte degli studiosi, Giuliano Ladolfi coglie nella figura dello "straniero in patria" la tragedia umana e poetica dello scrittore. Pur essendo rimasto sotto il profilo stilistico «a metà della strada» in bilico tra la «maniera» e il «vero», nei suoi momenti migliori egli testimonia nel crollo delle ideologie la chiusura dell'età del Decadentismo e l'affacciarsi sulla scena mondiale di una concezione disincantata propria del postmoderno.

Interventi comprende anche un'acuta diagnosi sullo stato della letteratura italiana contemporanea esaminata sotto il profilo linguistico: Maurizio Clementi nota che sostanzialmente la poesia del nostro tempo non si è allontanata dal toscano del Trecento.

La rubrica **Saggi** presenta la seconda parte dello studio di Marco Merlin sulla poesia romana alla ricerca di una eventuale linea di una "parola ritrovata" in autori come Giselda Pontesilli, Annelisa Alleva, Paolo Del Colle, Edoardo Albinati ed Emanuele Trevi. Molto interessante sotto il profilo di sintesi è il lavoro di Valentino Fossati sulle antologie dell'ultimo Novecento. Egli individua due precise direttrici: una basata sull'inquadramento strutturale delle opere poetiche, il cui punto di riferimento può essere fatto risalire alla *Poesia italiana del Novecento* di Edoardo Sanguineti, e una seconda che privilegia «l'asse storico-interpretativo sull'individualità poetica, sulla sua specificità linguistica e, trasversalmente, psicologico» di Pier Vincenzo Mengaldo.

I testi compresi in **Voci** sono tratti dalle composizioni poetiche di Stefano Maria Capilupi, orientato verso una dimensione metafisica e religiosa, di Chiara Giarducci, che ricerca negli oggetti la chiave della conoscenza, di Giacomo Leronni, dedito alla ricognizione di schegge del presente, e di Daniele Piccini, i cui versi trovano nella malinconia un potente strumento di ricognizione interiore. Segue un breve racconto di Predrag Matvejevic, autore bosniaco, che attraverso un'analisi botanica mette in luce l'atmosfera della città di Venezia. In questo numero non è presente lo studio sull'autore straniero curato da Federico Italiano, che riprenderà nel prossimo giugno.

Particolarmente nutrita è la sezione **Letture**, per il fatto che la pubblicazione di dicembre è stata dedicata agli atti del convegno. Andrea Temporelli in **Rivistando** riprende il dibattito con le altre riviste e, in particolare, con «Versodove» sul problema della "poesia pura". Chiude **Biblio** con tre pagine dedicate ai testi selezionati dalla redazione.

G. L.

www.andreatemporelli.com

L'AUTORE

Franco Fortini: «scrittore sempre politico»?

Notizia biobibliografica

Sandro Montalto e Adriano Napoli

Franco Fortini (pseudonimo di Franco Lattes) nacque a Firenze nel 1917. Studiò nella città natale laureandosi in Giurisprudenza (1939) e in Lettere (1940). Nel 1941 viene chiamato alle armi, dopo aver esercitato la professione legale a causa di ristrettezze economiche (il padre era stato mandato al confino per motivi politici e razziali). Dopo l'armistizio, si rifugiò in Svizzera, dove avvennero i primi incontri e le prime letture formative sotto il punto di vista politico e ideologico. Influenzato dalla lezione antifascista (e antiermetica) di Giacomo Noventa, sulla cui rivista «La Riforma Letteraria» aveva pubblicato nel 1937 i suoi primi versi, partecipò alla Resistenza divenendo uno dei responsabili della Repubblica della Val d'Ossola.

Al termine della guerra lavorò dal 1947 al 1953 alla Olivetti, poi fino al 1971 insegnò nelle scuole superiori e successivamente fu professore di Storia della Critica Letteraria all'università di Siena. Redattore del «Politecnico» di Vittorini e Calvino dal 1945 e fino al 1948 dell'«Avanti!», fu nel 1955 fra i fondatori della rivista politico-letteraria «Ragionamenti» che ebbe anche un'edizione francese in collaborazione con Morin e Barthes («Arguments»). Collaborò, inoltre, a «Nuovi Argomenti», «Botteghe Oscure», «Ragionamenti», «Paragone», «Quaderni piacentini», «Cultura e realtà», «Il Menabò», «Il contemporaneo», «Quaderni rossi» e «Officina» nonché a diversi quotidiani e riviste, tra cui «Il Manifesto», «L'Espresso» e «Il Corriere della Sera». Convinto marxista, fu, nonostante tutto, capace di cogliere fra i primi l'involuzione del sistema comunista; denunciò le aberrazioni dello stalinismo collocandosi fra i primi esponenti della cosiddetta Nuova Sinistra ed esercitando una forte influenza sui movimenti del Sessantotto. Presente in tutti i principali dibattiti del Dopoguerra, in particolari quelli in campo marxista, si dedicò con forza alla teoria della letteratura in continuo confronto con Adorno e Lukács.

Nel primo libro di poesie *Foglio di via e altri versi* (Einaudi 1946) Fortini, memore della lezione di Noventa, cercò di superare l'Ermetismo aprendosi a tematiche civili tipiche del nascente Neorealismo. La sua adesione è, però, personalissima, poiché egli insistette piuttosto sulle contraddizioni della realtà, che investono la stessa ideologia letteraria, e sulla necessità di disincanto nonché sul rifiuto di ogni facile ottimismo. Formalmente si tratta di testi di impronta ed ordine classico, nei quali si rifiuta ogni soluzione sperimentale.

La bibliografia fortiniana registra la pubblicazione dei volumi *Asia Maggiore. Viaggio in Cina* (Torino, Einaudi 1956, resoconto di una visita in Cina dello stesso anno, avvenuta con Calamandrei, Antonicelli, Bobbio, Cassola, Musatti e altri), *Dieci inverni 1947-1957. Contributo a un discorso socialista* (Milano, Feltrinelli 1957; Bari, De Donato, 1963) che raccoglie importanti contributi apparsi su vari giornali, *Il movimento surrealista* (Milano, Garzanti, 1959), *Tre testi per film* (Milano, Edizioni Avanti, 1963), *Sere in Valdossola* (Milano, Mondadori, 1963; Venezia, Marsilio 1985) che rievoca le sue esperienze di partigiano.

Nel 1965 esce presso Il Saggiatore *Verifica dei poteri* (nuova edizione accresciuta, presso Garzanti nel 1974 e presso Einaudi nel 1989), i cui temi principali sono il ruolo dell'intellettuale nella società capitalistica, i rapporti letteratura-politica e fascismo-antifascismo, le degenerazioni dello stalinismo. Il volume fra l'altro contiene il famoso saggio *Le due avanguardie*, nelle quali Fortini mette a confronto le Avanguardie storiche e quelle degli Anni Sessanta, sostenendo che la sola diversità «consiste, quando consiste, nell'uso quasi esclusivamente ironico e "classicheggiante" del materiale iconografico, verbale e psichico che nella maggiore avanguardia era spesso ancora "tragico" e di diretta ascendenza romantica». Riconosce, tuttavia, l'utilità delle Neoavanguardie, produttrici di un «aggiornamento tecnologico» che «può aver colto di sorpresa i sindacalisti letterari abituati al vecchio stile di agitazioni liriche, ma che fa sorgere nuovi problemi, ad un livello più avanzato».

Pubblicò anche *Profezie e realtà del nostro secolo* (Bari, Laterza, 1965), *L'ospite ingrato* (Bari, De Donato, 1966), che raccoglie versi e prose satiriche e programmatiche (ripresentato nel 1985 da Marietti *L'ospite ingrato. Primo e secondo*), *I cani del Sinai* (Bari, De Donato, 1967), *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere* (Milano, Il Saggiatore, 1969) silloge di voci scritte

www.andreatemporelli.com

per una enciclopedia a dispense. Nel 1972 esce da Einaudi *Giovanni e le mani*, un romanzo del 1948 dal titolo *Agonia di Natale*, un testo duro sui temi della malattia, della morte (si sentono le letture di Kierkegaard e Mann) e della solitudine.

La vasta bibliografia di Fortini prosegue con la pubblicazione di *Saggi italiani* (Bari, De Donato, 1974; Milano, Garzanti, 1987), che comprende saggi letterari, *I poeti del Novecento* (Bari, Laterza, 1977), *Il movimento Surrealista* (Milano, Garzanti, 1977) e *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977* (Torino, Einaudi, 1977). Nel 1978 esce da Einaudi *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, volume che insieme a *Paesaggio con serpente. Poesie 1973-1983* (Torino, Einaudi, 1984) sistema tutta la produzione poetica (i molti volumi di poesia e *plaquettes* precedenti, escluso il primo, non sono riportati in questa nota). Del 1982 è *Il ladro di ciliege e altre versioni* che raccoglie traduzioni poetiche (Torino, Einaudi). Nel 1990 lo stesso editore presenta al pubblico un'altra antologia poetica intitolata *Versi scelti*.

Nel 1985 esce da Garzanti *Insistenze* con cinquanta articoli pubblicati prevalentemente sul «Corriere». In quegli anni Fortini pubblica anche *Nuovi saggi italiani* (Milano, Garzanti, 1987), che raccoglie altri saggi letterari, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine* (Milano, Garzanti, 1990), *Non solo oggi. Cinquantanove voci* (a cura di P. Jachia, Roma, Editori Riuniti, 1991), *Disobbedienze. Gli anni dei movimenti* (Roma, Manifestolibri, 1997), *Disobbedienze. Gli anni della sconfitta* (*ivi*, 1998). Elementi autobiografici e polemici si trovano anche nel materiale critico su Pasolini compreso nel volume Franco Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993.L'ultimo libro di poesie è *Composita solvantur*, uscito pochi mesi prima della morte dell'autore (Torino, Einaudi, 1994).

La sua attività di traduttore è stata così importante da far nascere la cosiddetta "funzione Fortini" nella poesia del Secondo Dopoguerra, inscritta in un'esigenza di "integrale politicità". Tra i più importanti autori stranieri ricordiamo Eluard, Gide, Brecht, Goethe, Proust, Döblin, Simone Weil, Queneau e Kierkegaard.

La morte lo colse a Milano nel 1994.

Postumi sono usciti *Breve secondo Novecento* (Lecce, Manni, 1996), *Poesie inedite* (Torino, Einaudi 1997) e *Dialoghi col Tasso*, (Torino Bollati Boringhieri, 1999).

S. M.

Per un'accurata lettura critica dell'opera fortiniana occorre leggere innanzitutto Fortini stesso nel suo *I Poeti del Novecento* (Bari, Laterza, 1977); egli, infatti, ha dedicato un capitolo a se stesso, con una riflessione autocritica e un sunto delle più significative analisi critiche degli altri studiosi. Hanno dedicato, tra gli altri, importanti riflessioni all'opera fortiniana: Silvio Ramat nel suo studio dedicato all'*Ermetismo* (Firenze La Nuova Italia, 1969), Marco Forti, *I poeti del '900: Fortini* («Paragone», 334, dicembre 1977), Alfonso Berardinelli, *Franco Fortini* (Firenze, La Nuova Italia, 1973), Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Nuova serie* (Firenze, Vallecchi, 1987), Andrea Zanzotto, *Aure e disincanti nel Novecento letterario* (Milano, Mondadori, 1994). È uscita postuma la bella monografia di Remo Pagnanelli: *Fortini,* (Ancona, Transeuropa, 1988) e più recentemente lo studio di Luca Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura (*Lecce Manni, 1999).

Nel gennaio 1995 la rivista mensile «Poesia» (Milano, Crocetti, n.80) ha dedicato un omaggio a Fortini, scomparso pochi mesi prima, con una serie di testimonianze di studiosi, allievi e compagni di strada, tra cui Cesare Viviani (*L'ira ostinata di un maestro*, pp. 29-30), Silvio Ramat (*Lunga la poesia lungo l'errore*, pp. 30-31) e Milo De Angelis (La buona notte, pp. 31-32).

Nel 1998 è uscito per l'editrice Quodlibet con il titolo *L'Ospite ingrato,* il primo numero dell'«Annuario del Centro Studi Franco Fortini», che pubblica oltre a studi e riflessioni sull'opera dello scrittore, anche importanti documenti inediti. Il comitato scientifico del Centro Studi è composto da critici, studiosi, personalità che frequentarono da vicino la vita e l'attività letteraria dell'intellettuale toscano: Pier Vincenzo Mengaldo, Romano Luperini, Michele Ranchetti, oltre alla moglie del poeta, Ruth Leiser Fortini. L'Archivio ed il Centro Studi hanno sede nella Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena. Tra le pubblicazioni del Centro Fortini va ricordata: *Bertold Brecht-Franco Fortini. Atti del seminario. Milano 1996* (con interventi di Roberto Fertonani e di Giovanni Raboni).

www.andreatemporelli.com

Italo Calvino, recensendo *Foglio di via* sull'«Unità» del 14 luglio 1946 (ora in *Saggi,* vol. I, Milano, Mondadori, pp.1057-60), notò che la voce poetica di Fortini, «alta e gelida», «parte da una scontata scuola montaliana, ma tiene sempre presente, a frenarne le vetrose inquietudini, una pacata, epigrafica tecnica di lirica cinquecentesca che vorremmo chiamare michelangiolesca». Per Calvino i più felici risultati di Fortini sono «da ricercarsi nei testi in cui un divertimento quasi parodistico funge da pretesto al suo canto [...]. Il risultato non è formale soltanto, ma frutto d'un rigore morale, d'una *resistenza* che ancora non ha fine, come non ha fine l'ingiustizia».

Pier Vincenzo Mengaldo, oltre alla curatela dei versi inediti, al ritratto del Fortini critico (*Profili di critici del Novecento,* Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 59-64) e ad altri numerosi contributi, scrive in *Poeti italiani del Novecento* (Milano Mondadori, 1978, pp. 827-831): «poeta sempre politico, nel senso migliore, anche quando parla di alberi e nidi, Fortini ha avuto l'intelligenza di sfruttare appunto in direzione mediatamente politica la stessa autonomia e specificità del discorso poetico, il quale tende a divenire in lui il luogo tipico dove s'annidano le sacche di resistenza del soggetto individuale e si tenta di rovesciare profeticamente il presente in utopia».

Stefano Giovanardi (Maurizio Cucchi - Stefano Giovanardi, *Poeti italiani del secondo Novecento,* Milano, Mondadori, 1996, pp. 117-120) ha sottolineato come la prassi poetica di Fortini «col suo puro esistere manifestava una lampante contraddizione. In effetti la scelta di campo radicalmente antiborghese e antiriformista effettuata dall'intellettuale fin dal dopoguerra, così come il rigore fortemente moralistico con cui perseguì negli anni Cinquanta e Sessanta le linee del "marxismo critico", mal si accordavano con la perpetuazione di una tradizione espressiva i cui codici, curiali o "bassi" che fossero, erano comunque interamente inscritti nel dominio verbale della "classe dei colti"».

Anche Giuliano Manacorda (*Storia della letteratura italiana contemporanea. 1940-1996,* Roma, Editori Riuniti, 1999) sottolinea la polivalenza e le contraddizioni, tanto marcate, «al punto che la critica ha preso quella contraddizione come termine indicativo del reale valore non solo del Fortini poeta, ma della sua intera personalità» In lui «la poesia neorealistica avrebbe potuto trovare la sua voce migliore, se si pensa alla sua attenzione culturale sempre all'erta, al suo desiderio quasi spasmodico di reinserire la vita, la politica, la società nei quadri dell'arte, ma accadde che queste buone ragioni [...] si risolvessero troppo spesso in accostamenti soltanto esteriori di temi e di modi poetici» (pp. 70-72). In *Composita solvantur,* a detta di Manacorda «quella mescolanza unica di fervore e razionalità che aveva costituito fin dagli anni trenta il fascino e l'enigma della sua personalità, raggiungevano il loro personalissimo equilibrio».

Niva Lorenzini, nel testo *La Poesia italiana del Novecento* (Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 123-125), pone in evidenza la misura classica di questa poesia, «lirica e antilirica insieme, su cui influivano le prove di traduzioni determinanti per riadattare la parola all'impegno civile richiesto dai grandi eventi che coinvolgevano bel al di là dell'esperienza personale». Con efficace sintesi la studiosa ripercorre la «lunga decantazione» attraverso la quale la poesia fortiniana scandisce il transito da una poesia-cronaca (*Poesia ed errore)* alla pronuncia figurativa di *Una volta per sempre,* al manierismo di *Paesaggio con serpente,* fino al «levigato controllo, ma non alla rimozione della conflittualità, nel verso illimpidito di *Composita solvantur.*

Per Giulio Ferroni (*Passioni del Novecento,* Roma, Donzelli, 1999) quella di Fortini è una «visione religiosa del marxismo» (p. 138). La sua opera rappresenta «la problematica intellettuale della sinistra del dopoguerra, con le sue crisi e le sue varie mutazioni dagli anni cinquanta a quelli a noi più vicini» (p. 9). «Ogni sua pagina è come un appello finale»; «attraverso la poesia è riuscito a trasformare il suo moralismo e il suo pedagogismo "politici" in vere e proprie maschere classiche. Nel suo essere poeta ha seguito la stessa prospettiva «classica» che ha caratterizzato la sua visione della storia e della politica» (pag. 141).

Luigi Baldacci scorge nella posizione di Fortini «la liquidazione di ogni residuo populismo [...] ma una liquidazione drammatica, e tutt'altro che trionfalistica, propria di chi viene a portare la guerra e non la pace» (*Novecento passato remoto,* Milano, Rizzoli, 2000, p. 100).

A. N.

www.andreatemporelli.com

Giuliano Ladolfi

Franco Fortini: «Di maniera e dal vero»

1. Problema

Risulta veramente difficile separare la complessa ed incisiva attività intellettuale, critica e politica di Franco Fortini dalla sua produzione poetica per le intuibili reciproche connessioni che nel Secondo Dopoguerra si sono sviluppate in Italia fino agli Anni Novanta. Tuttavia, come in altre precedenti occasioni abbiamo sostenuto, appare giunto il momento in cui esiste una concreta possibilità di esprimere valutazioni in grado di prescindere dalla passionalità con cui si svolse la battaglia ideologica in quel periodo.

Questo obiettivo non mira affatto a negare o a sottovalutare «la radicalizzazione dello scontro di classe, la critica (condivisa e per molti aspetti anticipata da Fortini) del riformismo della sinistra tradizionale, la messa in discussione del ruolo privilegiato di mediatore e guida del processo storico dell'intellettuale "progressista", il riaffermato primato dell'azione di rottura rivoluzionaria rispetto ai tempi lunghi della partecipazione riformatrice e, culturalmente, della cauta selezione di un'eredità da conservare […] tutti elementi presenti nello scrittore fin dai tempi della guerra fredda»[1] e connessi con l'esercizio della poesia radicata su un'esperienza, una tradizione e sull'impersonificazione di un ruolo fondamentalmente borghese. Si propone piuttosto di considerare il valore della poesia fortiniana indipendentemente dallo schieramento politico a cui lo scrittore aderì nella ricerca della sua *Weltanschauung*; indipendentemente non significa asetticamente o astrattamente, anzi proprio all'interno del significato "storico" della sua arte ogni giudizio viene elaborato, dopo un attento lavoro di comprensione finalizzato a "mettere tra parentesi", per quanto sia possibile, ogni pregiudizio.

Non c'è dubbio, infatti, che la posizione di indipendenza ideologica all'interno della Sinistra italiana non poteva non scatenare opposti giudizi. La critica tradizionale, erede della tradizione novecentesca, gli rimproverava contenuti "pratici", impoetici; la Sinistra, da canto suo, non accettava un'autonomia di pensiero che mal si confaceva con il modello di intellettuale "organico" di gramsciana memoria. Alberto Asor Rosa, infatti, vedeva la sua poesia e probabilmente tutta la poesia come residuo di un radicato atteggiamento proprio di un intellettuale "borghese".

Non reputo questa la sede per approfondire le argomentazioni che Fortini addusse in difesa della sua e di tutta la produzione in versi, perché riguarda il settore estetico e poetico piuttosto che la critica letteraria. Come acutamente osserva Pier Vincenzo Mengaldo[2], il problema si trova altrove, perché la poesia e l'ideologia fortiniana nascono dal senso tragico del presente, da un fondamentale pessimismo non redimibile da nessun tipo di ottimismo marxista. La contemplazione della negatività lo conduce ad una poesia intesa come rispecchiamento della storia, che in tale ottica non può che assumere una funzione di demistificazione e di denuncia talvolta diretta talvolta *per speculum et in aenigmate* che anticiperebbe «quell'uso formale della vita in cui è il fine e la fine del comunismo», come egli stesso affermò nella *Verifica dei poteri* e nell'*Ospite ingrato* al fine di giustificare ideologicamente la scelta di un'arte sostanzialmente "reazionaria". Questa posizione evidentemente allontana lo scrittore da ogni atteggiamento riformistico e rivoluzionario, come pure dalle teorie estetiche marxiste ortodosse del "realismo" lukacsiano per un'attenzione costante in sede teorica ed ana-

www.andreatemporelli.com

litica ai problemi formali.

Come Adorno e Horkheimer, pur rimanendo fondamentalmente marxista, Fortini respinge ogni forma dogmatica che si vanta di sapere *a priori* quale posto assegnare a un fenomeno senza guardare in faccia alla realtà, perché non assolve altra funzione se non quella di servire al potere e ad emarginare i dissenzienti[3]. Dell'ideologia marxista egli condanna la "paura della verità", che ha provocato l'idea che il sapere è tecnica e non critica: quel che importa non è la verità delle teorie, ma la loro funzionalità finalizzata a scopi sui quali la ragione ha perso ogni diritto. La ragione, dunque, si è abbassata a puro strumento per individuare, costruire e perfezionare i mezzi stabiliti e controllati dal partito o dal sistema. Il pensiero, la poesia, la cultura, quello che non serve agli interessi del gruppo costituito o agli scopi della produzione industriale è considerato inutile e superfluo.

Tale scomoda figura corre oggi più che mai il pericolo di essere consegnata all'oblio sia dagli ex compagni di partito sia dagli avversari per motivazioni poco attinenti alla letteratura, anche perché, come si vede nella scheda bibliografica, i giudizi hanno raggiunto una valutazione di perplessità sostanzialmente condivisa.

Indipendentemente dalle conclusioni a cui si perverrà, pare opportuna una rilettura dell'opera poetica secondo una diversa prospettiva metodologica valutandone l'impatto sulla poesia italiana di fine e inizio millennio.

2. Lo "straniero in patria"

Il segno che Fortini sia stato dimenticato è visibile nel fatto che a lui non è stata dedicata fino ad oggi una sola edizione completa di tutte le sue poesie, per cui la lettura dei suoi testi deve necessariamente procedere tra sillogi e recuperi che covano il pericolo di velare, se non nascondere, la sua complessità. Si auspica, pertanto, che in breve tempo le grandi case editrici rimedino a questa lacuna. L'editoria nel nostro Paese presenta situazioni non facilmente decifrabili: per alcuni autori si pubblicano anche le liriche che volentieri essi avrebbero voluto lasciare nel cassetto (vedi il caso di Cesare Pavese o di Clemente Rebora), di altri non ci si cura neppure di fornire agli studiosi gli strumenti necessari. Forse la ragione si aggira in sfere estranee alla letteratura.

In *Foglio di via* (1946), la sua prima opera edita, troviamo una disposizione che mai è venuta meno in tutta la carriera poetica: la continua ricerca di uno stile, di una voce autonoma e originale e, sotto il profilo tematico, di una stretta unione tra arte e vita. Pur permanendo tracce ermetiche, non si può non cogliere la novità di chi rifiuta la tendenza all'astrazione e avverte l'esigenza a trascrivere il reale non per suggestione di una moda, ma come supporto e forma stessa del proprio scrivere in versi. L'adozione della ballata popolare risponde a quest'esigenza, come pure al desiderio di trovare un genere capace di esprimere la coralità popolare che ha contraddistinto la lotta partigiana. L'alternanza di strofe e ritornelli, l'uso della prima persona plurale, il riferimento all'esistenza domestica, la speranza di un ritorno al lavoro e di una condizione di vita libera si alternano con i ricordi della guerra:

> Quando il ghiaccio striderà
> Dentro le rive verdi e romperanno
> Dai celesti d'aria amara
> Nelle pozze delle carraie
> Globi barbari di primavera

www.andreatemporelli.com

Noi saremo lontani

Vorremmo tornare e guardare
Carezzare il trifoglio dei prati
Gli stipiti della casa nuova
Piangere di pietà
Dove passò nostra madre

Invece saremo lontani[4]

La nostalgia indefinita delle canzoni anonime nel *Coro dei deportati* esprime una *pietas* dagli accenti struggenti che trova nella Resistenza lo sbocco naturale di un'azione condotta non solo come ebreo, ma soprattutto come amante della libertà, come vediamo nella composizione *Valdossola*:

E il tuo fucile sopra l'erba del pascolo

Qui siamo giunti
Siamo gli ultimi noi
Questo silenzio che cosa

Verranno ora
Verranno

[…]

Inverno ultimo anno
Le mani cieche la fronte
E nessun grido più.

E il tuo fucile sotto la pietra di neve

Verranno ora
Verranno[5].

Qui la coralità subisce una maggiore rarefazione lirica, per il fatto che alla base dei versi di questa prima raccolta sta un accanito odio-amore per l'Italia: «Ora m'accorgo d'amarti / Italia, di salutarti / Necessaria prigione»[6].

La popolarità delle canzoni viene perseguita mediante la tecnica della ripetizione all'interno di versi segnati da molteplici stilemi ermetici. Nella raccolta si possono cogliere "maniere" diverse introdotte al fine di innalzare il registro stilistico: una leopardiana rievocazione dell'infanzia (*Di Porto Civitanova*), il classicismo oraziano (*vice veris*), l'allegoria (*La rosa sepolta*), il descrittivismo impressionistico (*E guarderemo*), la commozione sbarbariana (*Padre*), l'espressionismo (*Rivolta agraria*), la levità popolaresca e orientale (*La sera si fa sera*), l'Ermetismo luziano (*La gioia avvenire*). La varietà stilistica risente del clima complesso, variegato e fluido che si stava affermando nella prima metà degli Anni Quaranta in Italia per influsso delle passioni politiche che la guerra stava scatenando e che avrebbe promosso il fenomeno del Neorealismo. Del resto

> Dell'ermetismo la poesia neorealista pareva non riuscire a fare a meno, se non altro a livello lessicale, oscillando tra letterarietà e lingua bassa, gergo specialistico e forme dialettali e popolari. Era arduo confrontarsi con la problematicità del presente sperimentando altri percorsi. […] [Fortini, infatti,] sottoponeva a cortocircuito lirismo e intellettualismo, avviandosi per la via di un'epica rimossa dalla tradizione italiana del Novecento (e a Brecht, infatti, rivolgeva lo sguardo). […] Il lirismo, cui Fortini non era certo estraneo nella sua veste di poeta-critico e saggista attento agli ermetici fiorentini degli anni trenta, si trovava così veicolato da una tonalità corale più che individuale, alle-

www.andreatemporelli.com

gorica più che simbolica, con esiti sorvegliati e duri, di brechtiano «cemento e vetro».

La molteplicità stilistica, tuttavia, non deve trarre in inganno, perché nei suoi versi si individua con chiarezza una tipologia umana che diverrà costante nella migliore produzione posteriore e cioè la condizione di "straniero in patria", «dove una folla tace e gli amici non riconoscono» che il poeta percepisce con una disposizione d'animo fondamentalmente elegiaca, come si può desumere dalla sezione *Elegie,* che mal si amalgamerebbe in una raccolta fortemente politica e politicizzata come *Foglio di via*.

La seconda pubblicazione in versi *Poesia e errore* (1959) nasce con le stigmate del periodo postbellico. Lo "straniero in patria" si illude di trovare piena cittadinanza in una società che ha conquistato la libertà:

E quando ci sarà restituita
questa terra per il nostro riposo,
molli di pianto allora
per l'inganno distrutto finalmente

come nelle soffitte
alla quiete di un pomeriggio
perde un volume erbari vizzi, resti
di delicate vacanze,
o scorre dalla palma la seta d'una veste
che le danze animarono

guarderemo cadere dalla mente
e dalla mano
le serate che furono avvilite
e le spoglie di polvere.

Alla voce che allora chiamerà
da giardini di melograni e allori,
che chiamerà dai mattoni dei prati,
non come una volta
risponderemo con l'ira
o col silenzio impotente
ma in lingua limpida
«ora veniamo!» diremo.

[…]
«Dunque era vero, era questo» dirà ognuno,
«è questo» all'altro, con parole incerte
beate e riso, appena indietro il capo
volgendo al tempo sparito
nuvola oltre la vista
sopra straniere valli
che furono patria di pianto[8].

«Dunque era vero»: nuove speranze paiono affollarsi nella mente del poeta, ma non tardano le delusioni, perché la poesia è impotente di fronte alla violenza: «La poesia non vale / l'incanto non ha forza / quando tornerà il tempo / uccidetemi allora»[9].

Il carattere elegiaco è fortemente accentuato nella sezione *In una strada di Firenze*; i ricordi, le amicizie, i luoghi, le case, le vie rievocano il passare degli anni e promuovono un paragone tra il passato e il presente che si risolve in una trattenuta malinconia che mai raggiunge i toni tragici:

Allora ebbi voglia di essere morto, di essere
aria come lui era;

www.andreatemporelli.com

e ora so che a noi fu da quella sera
dato un compagno quieto
che sorride e divide
e a poco a poco ti portò con sé,

che a poco a poco ci ha portati qui,
mano persuasa sulle spalle, foglie[10].

A lui non si addicono i toni forti né le struggenti passioni, la sua poesia inclina verso una dolce tristezza, venata di speranza: «le cose hanno una gioia che ti pesa»[11]. La strada che pare percorrere in quegli anni si connota delle caratteristiche proprie del moralismo manzoniano: «[…] il canto vero / è oltre il tuo sonno fondo / e i vertici bianchi del mondo / per altre pupille avvenire»[12].

La sezione *I destini generali* raccolgono testi di chiara tematica politica. Tuttavia già nella prima lirica *Prologo ai vicini* l'impostazione è chiaramente sentimentale e nasce dalla delusione di non aver trovato corrispondenza di vincoli personali profondi: «Ergo qui sto e di qui amaramente parlo. / Che cosa importa se non mi vogliono bene. / Che cosa importa se anch'io non li amo»[13].

In *Complicità* ritroviamo lo stilema della ripetizione proprio della ballata popolare: «Per ognuno di noi che dimentica/rinuncia/acconsente» applicato ad un operaio della Ruhr, a un minatore delle Asturie e ad una donna d'Algeri e ad «un ragazzo triste che ancora non sa / quanto odierà di esistere»[14]. Nella vicenda di Boris Pasternak, perseguitato politico, rivive la propria condizione di "straniero in patria": «Da questa veglia d'Italia chi ora ti pensa si sa / figlio anche del tuo cuore». Rivolgendosi al luogo natio esclama:

Cosa m'hai dato di bene che ora
non sia veleno o vite d'altri o fronti
di sasso che mi dicono: «non sei
nostro, va' via» quando ritorno ai tuoi
smorti segreti, Firenze? Fra queste
scene qualcuno decise per me[15].

La condizione decadente di sradicato, di privo di «un solo / vero, un volere solo» lo induce a bramare che «i morti cuori e i vivi insieme esistano»: il destino del poeta si attua, pertanto, nella dantesca condizione di «scendere scale e salire»[16].

Tale sensazione giunge a tragica consapevolezza nella lirica *A Cesano Maderno*, in cui in un immaginario colloquio con un gruppo di amici il poeta individua con chiarezza la propria condizione umana:

[…] Ti senti ebreo,
tu che non l'hai voluto? Non sai cos'è
questo che ti distrae e ti assottiglia
o che ti guasta generando invidia
per chi ha una casa immobile e padri
dei padri e figli dei figli cristiani?
Non sai che sei così eguale agli infiniti
in patria senza patria […][17].

«In patria senza patria» è la condizione di chi di fronte alla "solidità" del paesaggio, in cui si rispecchiano radici e relazioni, sociali stabili, si sente estraneo come colui che partecipa a «cene di pane ancora senza lievito», dove «Non conosco nessuno, nessuno mi conosce»[18]. Ne deriva una spasmodica ricerca, un continuo mutamento, l'«errore»,

www.andreatemporelli.com

la difficoltà di trovare un'autentica identità ed un duraturo progetto di vita: «Ho raccolto il mio fascio di fogli, / preparata la cartella con gli appunti, / ricordano che non sono, chi sono, / lo schema del lavoro che non farò»[19].

Allo "straniero" non è concesso compiere scelte radicali (nel senso di porre radici) e il senso di irrealizzazione lo induce a percepire la petrarchesca e leopardiana angoscia del fuggire del tempo simboleggiata nella "rosa" (*La poesia delle rose* del 1962). Anche la continuità generazionale non viene vissuta come condizione di stabilità («In luogo di lui [il padre] ci sono io / o mio figlio o nessuno»[20]); spesso si avverte un senso di fine, di disfacimento («La foglia va finché si stampa e si dìsfa»[21]), gli uomini sono come gli estinti.

Alla luce degli esiti del contemporaneo Neorealismo e dell'adesione al marxismo Fortini tentò, come più tardi avrebbe fatto Sereni, la poesia "operaia", che, tuttavia, si risolse molto spesso in elegia, come si deduce dal vago andamento di ballata, dal paragone con «una piccola foglia» «sui rami delicati», la ripetizione del vocabolo «cuore» e il finale «in profonda allegria» che dissolve ogni condizione di alienazione di marxiana memoria nella lirica *L'officina*[22]. Come in *Visita in fabbrica* di Sereni il motivo politico viene filtrato attraverso il mondo interiore del poeta.

Anche la «lunga festa del Primo Ottobre» a Pechino genera una circolarità si sentimenti che inducono il poeta ad una meditazione esistenziale modulata su uno sfondo elegiaco.

La stessa lirica *I destini generali*, eponima della sezione "politica" si incentra su una tematica strettamente individuale, la delusione di chi, credendo ai «destini generali», «vol[a] via confuso / in un polverio già sparito / di guerre sovrapposte, di giornali, / basi, ira strida…»[23].

Ben diverso esito poetico troviamo nella composizione *Al di là della speranza* che reca come esergo «risposta a Pasolini». Non c'è dubbio che i due intellettuali possedettero molti elementi comuni: la fiera indipendenza di giudizio, una precisa concezione di letteratura come vita, la critica ad ogni posizione pensiero ideologizzato e soprattutto un'acuta consapevolezza della crisi della società. L'empatia con lo scrittore friulano conduce Fortini a ricreare poeticamente il tormento dell'amico il quale, non riuscendo a superare la dicotomia tra spirito e materia, sogna una regressione nel mondo dell'infanzia e della campagna, in un mitico Eden non ancora segnato dalla colpa:

Sogni fra i corpi e credi al loro sangue
buono a bere, al calore
vile e dolce. Cammini giudicando
non giudicando, intriso
d'altri, per umiliarti e, in fondo, vincere.

Non è la colpa che insapora questo
vagare per le tenebre dolcissime
di parchi, di balconi, d'archivolti,
le notti aride; non è più che un ansito
per ricordare. Sei solo ed è quello
che vuoi…

Anima bella che si frusta!

Ambedue i pensatori sono concordi nel giudizio negativo sul comportamento dei compagni:

www.andreatemporelli.com

Ma chi spera di leggere domani
una consolazione nelle righe
di piombo dei giornali; e chi le scrive
nell'afa delle redazioni, con mani
di assassini devoti; e chi le nemiche
parole spia per farne scusa a sé,

sono compagni nostri! Che non credono
a nulla più se non alle parole
che hanno insegnate agli operai, parole
che ritornano a loro come fede
stravolta, o ira, o grido di chi vuole
quel che non ha ma più quel che non sa.

[…] In queste lente
sere di fumo e calce la città
che mi porta s'intorbida nei viali
sui battistrada di autotreni, muore
fra i ponti di bitume, fari, scorie.
Qui sarò stato io vivo; e ai generali
destini che mi struggono, l'errore
che fu mio, e il mio vero, resterà[24].

Delusione, tristezza, amarezza pervadono tutti questi duri versi, i quali vanno iscritti ai momenti più belli della poesia politica della nostra tradizione accanto a quelli di Dante, a cui continuamente si allude. Ma si tratta di una *rara felicitas*. Qui la delusione ideologica è incarnata in una persona che vive, si agita, si adira, cerca, si estrania. Il poeta riesce a coniugare ideali, passione e forza della parola. La fede di trovarsi nel giusto non ha la forza di lenire il disinganno. A mio parere, né Pasolini delle *Ceneri di Gramsci* né il Quasimodo "civile" raggiungono l'intensità, la passione "dantesca", la forza dirompente della parola come Fortini in questa lirica che dovrebbe essere annoverata fra i capolavori della poesia civile italiana degli ultimi secoli.

La sezione *Poesia e errore* reca la data «novembre 1956» e ci riporta alla recente invasione sovietica dell'Ungheria e al XX Congresso del P.C.U.S. che aveva smentito il mito di Stalin, «padre del proletariato», ed aveva svelato i suoi genocidi. I due tragici eventi storici causarono profonde crisi di coscienza in molti intellettuali italiani e la conseguente distruzione della fede nell'ideologia comunista. Nelle liriche appare chiaro e netto il giudizio sulla Sinistra degli Anni Cinquanta. Chi parla è un intellettuale libero da pregiudizi e libero dal timore di inimicizie e da scomuniche. Diversamente da Pasolini, Fortini lavora sul presente con una più precisa consapevolezza sociologica. Non si serve del mito come Pavese per razionalizzare l'attualità.

Quando, però, non trova un emblema preciso, la tematica politica o si stempera in malinconia personale proiettata sullo sfondo del paesaggio o rimane impigliato nella piattezza di versi prosaici:

Dov'era il mondo era anche viltà?
E dove tradimento, fedeltà?
Quelli del Diciassette
ci hanno spiegato il mondo
e tocca ora a noi spiegarlo loro?
Ritornavano: «Come li hai vissuti
questi anni, Fedèev»?

Forse per non rispondere

www.andreatemporelli.com

hanno mandato i soldati
i giovani rosati siberiani
a difendere il nulla[25].

La denuncia della menzogna comunista («Si smentivano in cuore / si smentivano in coro / a chi chiedeva verità mostravano / statue di bronzo») è secca, dolorosa. L'animo è esacerbato, non si sente compagno di chi detta Marx e Lenin. I soldati «cremati nei carri stellati di rosso / sepolti nei parchi sfogliati di rosso» sono compagni di chi come lui resiste, non di chi conquista. *Indignatio facit versus*, disse Giovenale a chi gli rimproverava troppa prosaicità, l'indignazione qui si unisce al Dante dell'invettiva all'Italia del canto VI del *Purgatorio*.

Nella composizione *Metrica e biografia* il poeta traccia una figura ideale di se stesso:

dentro l'afa di calce media e merce
dove l'osside si disfà

una ho portata costante figura,
storia e natura, mia e non mia, che insiste

– derisa impresa, ironia che resiste,
contesa che dura[26].

L'inserimento del verbo tra articolo e il nucleo aggettivo-sostantivo («una ho portata costante figura») pone in straordinaria evidenza la costanza morale con cui è stata condotta la sua attività letteraria e umana nella tensione tra una disposizione naturalmente elegiaca e una poesia tendenzialmente politica, come sintesi di molti tratti umani dell'autore, per esempio, della speranza che l'emarginazione di cui è stato vittima sarebbe finita:

Verrà, vedrai, la lettera che su carta intestata
ti renderà giustizia e dirà il vero,
da farti piangere di riconoscenza! Domani
ti diranno che è stato soltanto un giuoco, una prova,

tutto, tutto quello che sai[27].

Nel 1957 la situazione poteva lasciare intravedere qualche possibilità di uscire dalla condizione di "straniero in patria". Anche nella poesia *Un'altra attesa* si prospetta un superamento: «Ti han detto di aspettare / che tornino gli amici tumultuosi. / Vai da una stanza all'altra e dunque aspetti. / […] Puoi, quando vuoi, accendere la luce, leggere un libro, fumare, pensare / ad altro, intento che il tuo tempo passa»[28]. La metafora della "casa" lega il discorso politico ad una dimensione umana intimamente coinvolgente. Questa volta non sono più i fascisti a dargli il *Foglio di via*, sono gli amici, i compagni di lotta, coloro con cui aveva condiviso speranze e ideali. Se in Vittorio Sereni la vertigine della vergogna, del dolore mai superato di essere stato alleato per necessità dei «bruti» provoca il bisogno di estraniarsi, di allontanarsi dalla realtà storica, in Fortini gli stessi sentimenti sono causati dagli amici che gli procurano una delusione assai più amara unita ad un sentimento di frustrante impotenza di fronte alla vita stessa, di fronte al mondo. Lo "straniero in patria" non ha diritti, gli è preclusa ogni via all'azione, condizione essenziale per esercitare un'autentica libertà nell'*Ora delle basse opere*. Il *4 novembre 1956* rappresenta per il poeta uno spartiacque nella sua esistenza, perché si è infranto la certezza di una fede ed ha aperto un profondo dissidio:

www.andreatemporelli.com

«Dunque era vera la verità. / Soldato russo, ragazzo ungherese, / non v'ammazzate dentro di me. / Da quel giorno ho saputo chi siete: / e il nemico chi è»[29].

Questo non può non causare che una situazione di tremendo sconforto di chi pensa di aver agito «non con l'animo / lento dei savi, né con l'occhio lucente / né con la mente allegra»[30] ed è consapevole di essere stato emarginato per sempre: «Ogni parola che mi giunge è addio»[31]:

> Sempre sono stato comunista.
> Ma giustamente gli altri comunisti
> hanno sospettato di me. Ero comunista
> troppo oltre le loro certezze e i miei dubbi.
> Giustamente non l'hanno riconosciuto.
>
> […]
> Non si può essere comunista speciale.
> Pensarlo vuol dire non esserlo.
>
> […] Servo del capitale
> io, come loro […][32].

Fortini soffre il totalitarismo e l'omologazione ideologica del Comunismo: «Di questo mondo volevo sempre la fine»[33], come soffre ogni posizione gnoseologica di tipo idealistico

> […] Sono io.
> che la mia forma effondo
> in quella indefinita forma e ingenuo credo
> realtà la metafora.
>
> Nega l'eterna lirica pietà,
> mi dico, la fantastica separazione
> del senso del vero dal vero
> delle domande sul mondo dal mondo[34].

La consapevolezza dell'esistenza di un'alterità, di un'incancellabile separazione tra *res cogitans* e *res extensa*, del kantiano limite gnoseologico umano lo induce a confrontarsi con la verità: «Ma se continuiamo a non volere la verità / Sarà terribile la nostra via»[35]. Non basta, tuttavia, la conoscenza di essa per risolvere ogni problema: «[…] Se mi arriva / una verità è nel mezzo della fronte: è / un'accusa. Ragiono / senza comprendere. Mai sono dove credo»[36].

La verità non è mai asettica conquista o placido possesso: per lo "straniero in patria" è un'accusa che produce in lui un sentimento di insicurezza, di insoddisfazione, di manchevolezza, di incapacità di attuazione completa del suo essere. E una simile sfasatura tra pensiero e verità, tra ideologia e attuazione, tra poesia e realtà genera, fonda e caratterizza tutta la sua produzione con il conseguente senso di smarrimento, l'impossibilità di ancorarsi ad una patria, ad una ideologia, ad una filosofia: «disoccupato o in cerca di prima occupazione / infante scolaro studente»[37]. Non rimane che una continua ricerca priva di obiettivi, di tappe, di progetti: è la prospettiva del postmoderno causata dal nichilismo che ha distrutto tutte le fedi. Egli si sente «idiota», termine che può essere interpretato come chi non sa decifrare il reale, ma anche, secondo il significato etimologico, di "cittadino privato", che si ritira nel suo orticello: «Mi è stato fatto un gran male. / Una ingiustizia strana e indecifrabile / Mi ha reso stolto e forte per sempre»[38].

www.andreatemporelli.com

«Incredulo Sereni mi guardava / offeso no ma stupefatto»[39]: lo "straniero in patria" si trova di fronte al "prigioniero", ambedue estraniati dalla storia, ambedue incapaci di incidere sul presente. L'aspirazione di aderire al vero lo fa inclinare verso le maniere "lombarde" dell'amico senza riuscire a raggiungere i medesimi esiti.

La "datità" di Fortini è muta: «Parole e pensieri senza seconda voce»[40], come dice nella lirica *Il forte del Belvedere*. La dimensione atemporale del reale dimostra ascendenze ermetiche e nella descrizione del quotidiano evidenti stilemi luziani:

> [...] e le donne che a una a una
> aprono le persiane sulla corte,
> si pettinano, strusciano ciabatte,
> battono disperatamente forte
> tappeti a chianti regolare i scatti[41].

Nelle dieci liriche intitolate *Il falso vecchio* della raccolta (1970-72) omonima si raggiungono i vertici della poesia fortiniana: la dimensione esistenziale si incarna nella situazione contingente e viene percepita in rapporto alla morte, al nulla. L'autore si volge alla ricerca del senso dell'esistenza, del dolore, del valore della vita («Si guardi / l'anitra palmata che vigorosa / separa acqua e ombra»[42]) all'interno di una sconsolata e assurda condizione umana: dopo alcune pennellate impressionistiche accostate senza nesso, segno del caos dell'esistenza, sgorga spontanea l'espressione sottesa alla precedente esplorazione in bilico tra domanda e conclusione: «Che cosa stiamo a fare qui»[43]. Forse mai come in queste brevi composizioni il poeta è riuscito a trovare quella voce personale a lungo cercata, in cui il mondo interiore si compone in immagini: «I legni sono secchi, le foglie restituite. / La brina è sulle siepi, fumano le fontane. / Chiamano i cacciatori nella nebbia il traghetto. / Nello spazio dove esisto rema il barcaiolo»[44].

La felicità si dilegua nella sezione seguente *Di maniera e dal vero*. Il poeta stesso è conscio di tale duplicità di impostazione raramente riunita in una sintesi. Nella composizione *Il sole scalda* la descrizione naturale e la sensualità della «ragazza» assumono la funzione di itinerario verso la bellezza: «La mente turbata dall'eco del secolo atroce / intenda a poco a poco la benevolenza della luce»[45]. Ritornano i ricordi della guerra sia sotto forma di incubo (*Il registratore*[46]) sia in maniera allegorica (*L'ordine e il disordine*[47]).

Nella raccolta del 1984 *Paesaggio con serpente* non muta l'impostazione poetica. Nella lirica *I lampi della magnolia*[48] la fede nella bellezza diventa stupore di fronte alla «perfezione congiunta all'imperfetto» della primavera, mentre *L'alloro*[49] viene giocata su un descrittivismo opaco (le «metafore indolenti» dal sapore verlainiano). La poesia politica è presente nell'*Editto contro i cantastorie* in cui la parafrasi delle parole di Mao Tze-Tung a stento riesce ad essere sollevata dall'anelito alla libertà e dalla fede nella poesia: «Il canto del cantastorie riporta il passato irrecuperabile. / E tutto questo fa dolce la vecchia vita. / La fa santa e sopportabile»[50] né le altre composizioni dello stesso genere trovano esiti migliori.

Il «serpente» del paesaggio è la rappresentazione degli effetti del peccato originale: il disfacimento, la morte, il ciclo biologico che trasforma l'essere umano in cosa: «Come l'agonizzante diventa un sasso lo sapete. / Come si butta via / die Leiche il cadavere spezzato l'avete visto»[51].

Già precedentemente in *Versi a se stesso* la natura e non la storia aveva indotto

www.andreatemporelli.com

l'autore a meditare sulla precarietà di qualsiasi posizione umana: egli si era scoperto «cartilagine umana» all'interno di una potenza generatrice che tutto muta: «Tutto quello che vedi sarà ucciso», perché «Tutto è d'accordo»[52]. Qui la natura si spoglia di un ruolo decorativo o di un valore puramente metaforico di apparenza e di come elemento separato dal vero, per acquistare la dimensione meccanicistica del ciclo biologico. Leopardianamente sostiene che dobbiamo accettare la realtà, ma contemporaneamente avverte la mestizia di un anelito non soddisfatto.

In questo periodo la concezione sulla sopravvivenza oltre la morte non presenta identità di concezione. La percezione della fine della vita grava sul poeta e tronca inesorabilmente ogni speranza: «Come è chiaro / che inutilmente il reale è simbolico»[53]. Talora lasciata aperta una porta sull'aldilà: «Ora lo sai anche tu / lo sappiamo / mentre stiamo per rinascere[54]», talora ogni ipotesi è troncata: «Né mai oso / pensare ad alcuno dei miei già distrutti compagni / se non come a brutte materie»[55].

Eppure non mancano aperture alla dimensione ultraterrena: «Ma prossima è la morte e a una immortale / Vita, chiusa la falsa, apre le porte, / Vita di vita e morte della morte»[56], come pure nell'*incipit* evangelico della terza parte della lirica: «E ora lascia libero il tuo servo / di cercare la chiave, di stringerla ridendo«[57]. Ma poco dopo si contraddice: «Paradiso non c'è e tu non crederci»[58].

Questi ultimi testi appartengono all'ultima raccolta *Composita solvantur* (1994), in cui sono ripubblicate alcune liriche comprese in *Versi scelti 1939-1989* con il titolo di *Penultime*, e rappresentano il testamento del poeta orientato verso la morte.

Come Sereni, la rievocazione degli amici ormai trapassati si lega a domande sui quesiti esistenziali in un dialogo ancora aperto: «Vengono, siedono sulla poltrona sdruscita, / chiedono il portacenere, vogliono sapere. / Alla porta li accompagno con un benevolo sorriso. / E «tornate» dico a quelli che non torneranno»[59].

Neppure la memoria offre una soluzione: «La memoria non coglie / che, malamente rattrappiti, i nomi»[60]. Non manca la composizione di un'epigrafe latina (*Transi hospes…*) nella quale orazianamente invita al *carpe diem*, dal momento che la sua anima è stata toccata dal vento «*urens*»[61] della storia e non ha potuto godere la pace. Eppure, nonostante tutto, la speranza non viene meno:

Ruotare su se stessi
fino a perdere
i sentimenti e cadere.
Poi aprire gli occhi.
Quello che vedi è la gioia
la credevi persa
sciocco che eri.
Mi capisci, vecchio rozzo?
Sei tra erbe soleggiate e pietre.
Dal folto un cinghiale
ti guarda con i suoi occhi rossi tra le setole.
Un'ape ti considera attentamente.
È il vero per pochi attimi.
Alzati e cammina
davanti a te, anche se
ti hanno strappato lo sterno
anche se la pupilla
è cibo per le formiche.
Tutto è ormai per te[62].

www.andreatemporelli.com

La scena intensamente partecipata si serve di annotazioni liriche unite a descrizioni naturalistiche attraverso l'intensità del "guardare" e si conclude con la sensazione di appartenenza universale dai toni prima sconosciuti. Pare che il poeta sul limitare della morte abbia sperimentato un nuovo modo di aprirsi al mondo dopo le delusioni dell'ideologia e del nichilismo. Ora il senso della vita penetra l'operosità della natura e dell'uomo nel miracolo della gioia; è l'uomo nuovo che comunica con l'universo in una sorta di intellettuale innamoramento.

Tale condizione umana e morale viene confermata nella lirica seguente *La notte oppresse…* in cui tramite una fitta rete di simboli opera un bilancio distaccato della sua vita: «sono lontani i tiranni / del tempo e della mente, / l'ira e la piaga degli anni»[63].

La raccolta si conclude con due grandissime liriche, nella prima della quale si evidenzia l'accettazione serena della prossima fine:

Se volessi un'altra volta queste minime parole
sulla carta allineare (sulla carta che non duole)
il dolore che le ossa già comportano

si farebbe troppo acuto, troppo simile all'acuto
degli uccelli che al mattino tutto chiuso, tutto muto
sull'altissima magnolia si contendono.

Ecco scrivo, cari piccoli. Non ho tendine né osso
che non dica in nota acuta: «Più non posso».
Grande fosforo imperiale, fanne cenere[64].

L'ultima assume una tonalità decisamente religiosa, giocata sul colloquio tra due voci, le due anime interne del poeta. Una decisamente respinge ogni possibile risveglio «nella santa viva selva», ma l'altra paolinamente annuncia «Tutta la creazione [geme e patisce le doglie]»[65], indicando la possibilità di cieli nuovi e terra nuova, in cui trionferanno i grandi valori umani, come è avvenuto ai «ventotto» eroi di Panfilov che insieme al commissario politico Klokcov contrastarono vittoriosamente fino alla morte fanterie e carri armati tedeschi; pare che egli abbia detto: «La Russia è grande ma non abbiamo più dove ritirarci perché dietro di noi c'è Mosca»[66].

Con questo monito fortemente morale lasciato in eredità a «quei due ragazzi» con l'invito foscoliano «Proteggete le nostre verità»[67] si conclude l'esperienza poetica ed umana di Franco Fortini.

3. Franco Fortini: «A metà della strada»

Il numero di composizioni dedicate all'arte poetica testimoniano che Fortini per tutta la vita si interroga sul problema del "fare poesia". Egli è consapevole della storicità del testo, il quale ha una vicenda indipendente dall'autore:

Esiste, nella poesia, una possibilità
Che, se una volta ha ferito
Chi la scrive o la legge, non darà
Più requie […]
[…] E io che scrivo
so ch'è un senso diverso
che può darsi all'identico
so che qui ferma dentro il verso resta
la parola che senti o leggi
e insieme vola via

www.andreatemporelli.com

dove tu non sei più, dove neppure
pensi di poter giungere[68].

In seguito aggiunge:

«La certezza che ogni scoria
ogni malinconia
ogni male di vivere
sono ridotti alla cenere».
[…] Indico
con un unico gesto della mano
sia passione sia vanità
la celeste forma della morte
la forma sporca della malinconia[69].

La poesia costituisce la "cenere" della vita dopo la «disciplina della parola».

La ricerca di Fortini si è sempre indirizzata al vero, ma il diaframma con il significante è il luogo di conflitto di tutta la sua poesia, come quella dell'intero Novecento: «Da quanti anni sappiamo, no? Che una rosa / Non è una rosa, che un'acqua non è un'acqua, / che parola rimanda a parola e ogni cosa / a un'altra cosa, egualmente estranee al vero?»[70].

Il rapporto tra verità e parola, tra verità e cosa è il grande problema della speculazione occidentale fin dai tempi di Cartesio. Il poeta avverte che né la filosofia né la poesia riescono a risolverlo e «il pianto di rabbia» non può che sfociare nel consiglio di uscire verso «la mattina». Anche nelle ultime composizioni non viene mai meno questa frustrante ricerca della verità, perché gli riesce impossibile «dividere / […] dal vero le parole»[71]:

La città di cui sto parlando non esiste,
è un'idea della ragione e della volontà.
[…]

Le dattilografe mettono la copertina sulla contabile.
I gatti si occupano dei fatti loro.
Nel garage puliscono carburatori. Questa
è la realtà. Se lasci cadere un giornale
esso volteggia e raggiunge le ortensie.
Non vuoi abbandonare la sintassi.
La finzione è l'ultima speranza.
Qualcuno telefona, hai l'ansia nella voce.

La storia – torni a spiegargli – è tutta la realtà.
E invece non è vero.
Parli per farti coraggio.
Hai difficoltà a leggere.
I rumori familiari
avvertono che viene cena
e così sarai liberato.
Al cinema Cristallo una pellicola di guerra,
alla televisione un dibattito animato.

Il dovere di Schiller è di resistere.
Dante si ostina su di una rima difficile.
Ecco perché gli amici sono divenuti nomi.
Ecco perché nei sogni vedi solo carri di morti.
Ecco perché puoi dire «Torino» ma non esiste
nessuna città con questo nome

www.andreatemporelli.com

e anche esistesse non te ne importa.
Parli al plurale solo per ammonire
i figli a non inciampare nei gradini. Tutto è
tremendo ma non ancora irrimediabile[72].

Viene, dunque, sancito il divorzio totale tra parola e realtà in conformità con l'agnosia nichilista e il nominalismo di Umberto Eco. La poesia si riduce a *flatus vocis*, a «finzione»? La posizione montaliana di esprimere solo «ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo» si è consunta a descrivere solo «carri dei morti»? La parola è solo la michelstaedterniana "rettorica"? La risposta è negativa, perché l'eredità morale di Fortini non viene meno neppure nel momento più critico della sua condizione umana: «Il dovere di Schiller è di resistere […] Tutto è / tremendo, ma non ancora irrimediabile».

Nonostante tale anelito, la sua produzione pare essere rimasta a metà della strada: se pure si deve ammettere che non ha rivoluzionato la poesia italiana, nello stesso tempo nessuno può né deve negarne l'importanza:

A metà della strada – come avviene
che i nidi di calce e polvere, gli incastri
si disfanno alle spalle, dei sobborghi e le scene
della campagna senza parole si illuminano;

a metà della strada – fra una città e l'altra,
fra una stazione e l'altra, fra due ore di notte,
quando non sai perché vai o ritorni
e rotto alla nuca il filo della ragione
scendi tra vecchi giornali e parole di fumo;

a metà della strada – quando il comando è lontano
e il foglio scritto è sbiadito di pioggia
e la battaglia è un'eco e la notte precipita
e chi porta il messaggio ha l'affanno del disertore;

a metà della strada – tra due distanze
quando memoria e previsione hanno taciuto
tra la fine del fiume e il principio del mare
tra due orizzonti eguali e assoluti…[73]

Il poeta non trovò mezzi per fondare una vera propria poesia politica in Italia. Il carattere elegiaco che è il suo tono fondamentale, spesso scade in leziosità manierista ed arcadica[74]: «Ed era per noi quella rosa / Era per noi quell'amore / Era per noi quella pace»[75]. Il ritmo della ballata popolare assai raramente reca esiti felici: «Principi potenti cuoi / […] che vanno ne[gli] splendidi autoclavi // sazi nei doponatali / [sono ringraziati da]gli schiavi»[76].

Sul problema stilistico non si può non concordare con le conclusioni a cui giunge Pier Vincenzo Mengaldo:

> Vista in prospettica storica, l'orientazione dei mezzi stilistici poggia, in sintesi, su una razionalizzazione dello strumentario offerto dalla tradizione del moderno, così che esso possa esprimere nello stesso tempo l'obliquità del messaggio poetico e il bisogno di commisurarlo implicitamente alla chiarezza giudicante della coscienza ideologica: perciò, l'uso logico-costruttivo, anti-suggestivo, della sintassi e del traliccio metrico, la compressione dell'analogia e degli epiteti ecc.; in una parola il tentativo di trasporre il linguaggio post-simbolistico, e le stesse «situazioni» tipiche di tanta lirica moderna, dal piano allusivo e assimilante dal discorso metaforico a quello intellettualmente filtrato dell'allegoria e della parabola, che esalta la tensione fra segno e senso e la loro alterità, e

www.andreatemporelli.com

chiama fortemente il lettore alla collaborazione concettuale[77].

La mancanza di uno strumento poetico idoneo alla situazione poetica e sociale che si sta affermando in Italia negli Anni Sessanta è parallela alla posizione di Pasolini e potrebbe essere motivata dalla difficoltà di reperire una poetica veramente personale. L'oscillazione tra registri diversi: dal sentimentale, all'allegorico, al biblico, al realistico, rende di fatto impossibile una scelta precisa, per cui solo l'armamentario stilistico tradizionale può offrire strumenti e soluzioni.

Notiamo, infatti, che il lessico e il registro mutano da testo a testo all'interno della stessa raccolta. Questo potrebbe indurre a supporre una vasta estensione della gamma lessicale, ma non è così, perché ci si trova di fronte ad un continuo lavoro di riduzione di ogni tensione nella normalità convenzionale e razionale della sintassi. Se esistono scarti, questi sono dedotti dal registro "alto" (ellissi, periodo nominale, condensazione ecc., stilemi ermetici, espressionisti, questi ultimi in corrispondenza dello sperimentalismo degli Anni Sessanta) piuttosto che da quello "basso". Anche i lessici speciali, soprattutto quello politico, come osserva sempre Pier Vincenzo Mengaldo, trovano come unica soluzione poetica la citazione o la parafrasi. Si deduce, pertanto, che «i dislivelli di testo» sono riconducibili ai modelli formali desunti anche dalla sua attività di traduttore. Non mancano composizioni modellate su registri diversi non perfettamente integrati.

Quando deve tentare una propria navigazione abbandonando l'asse Petrarca-Tasso-Leopardi-Pascoli, nella maggior parte dei casi non trova altra soluzione che la versificazione di un dettato prosastico, all'interno del quale brillano scintille di sentenze come bagliori di senso. Se poi si affida all'allegoria, questa diventa scoperto il meccanismo del sistema poetante.

Giovanni Raboni parla di «retorica brusca, sorvegliata, liberatoria e [di] sapientissima orchestrazione dei loro *décalages* metrici, [di] bisogno, allora sentitissimo dai giovani, di conciliare un'acerba, rudimentale passione politica con una altrettanto acerba, ma assai più scaltrita e raffinata passione per la poesia»[79]. «Era lo "stile di traduzione" che poi avrebbe imperversato», come afferma lo stesso Fortini in una nota critica del 1967.

Questo non implica affatto che non si trovino, come abbiamo testimoniato, momenti di grande ed intensa poesia e non significa che Fortini non possa essere considerato il maggior poeta civile del Secondo Novecento. Purtroppo, risultati ragguardevoli sono stati raggiunti quando il suo mondo di idee, sentimenti e passioni hanno trovato un emblema preciso, come nella figura di Pasolini nella lirica *Al di là della speranza*. I momenti di grazia poetica sono rari tanto che, se nessun componimento dello scrittore friulano raggiunge tale altezza, nessuna opera di Fortini può essere paragonata al poemetto *Le ceneri di Gramsci*.

Forse l'emblema poeticamente più riuscito fu l'immagine di Fortini stesso il quale trasformò la sua dirittura morale in poesia e la poesia in espressione della sua dirittura morale. Questo personaggio vive e palpita nei suoi versi e proprio per questo il tono generale è fondamentalmente lirico-elegiaco. Nella vicenda biografica riflette la delusione di una parte della società mondiale, che vide nel Comunismo la speranza del riscatto sociale e prestò fede alla propaganda sovietica, anticipando i successivi mutamenti di posizioni ideologiche prima e dopo il 1989.

Certo occorre intendersi sul concetto di poeta politico. Se con questo termine vogliamo comprendere la totalità delle composizioni fortiniane, notiamo che il numero dei

www.andreatemporelli.com

versi che egli vi dedicò non è preponderante. Se, come Mengaldo, si indica una disposizione a percepire il reale, personalmente, se non in rari casi, giungiamo a conclusioni contrarie, perché pare prevalere la connotazione elegiaca e soggettiva; della politica gli mancò la fede incrollabile dell'ideologia e il senso corale delle masse. Se Dante in Farinata e nell'invettiva all'Italia ricapitolava il disagio collettivo di un gruppo sociale, Fortini cerca di dar voce alla collettività, ma la sua disposizione di fondo rimane quella di "straniero in patria".

Di solito manca il supporto di una disposizione emblematica che avrebbe potuto ampliarne il significato, come, invece, troviamo in *Qui i libri*:

> Qui libri, scatole, lettere
> e l'apparato scherano dell'avvilita intelligenza;
> qui gli angoli acuti del disordine
> cartoline che scricchiolano, pastiglie, inviti ai concerti.
>
> Qui due pietose tendine
> fra l'interno e l'esterno, il condominio e il cortile. Ecco
> le serrande si scatenano e vanno
> tortuosi con cautela di carta in carta i gatti.
>
> A Leningrado, vicino alla Nievà,
> una sera di pioggia si baciavano una donna e un marinaio.
> Mi tornano in mente quei due
> quando condanno questa stanza, dove lavoro e invecchio[80].

Il grigiore della vita quotidiana, ritratta nel disordine della stanza, il senso della vecchiaia che incombe, lo sconforto, si contrappongono alla gioiosa esaltazione della vita, dell'amore, della progettualità, racchiusa in un bacio tra «una donna e un marinaio». I filtri letterari sono dissimulati, il tono elegiaco è superato dalle cose («libri, scatole, lettere») e dall'ambiente (le «tendine», «il condominio e il cortile»). Anche il riferimento al gesto d'amore è privo di ogni connotazione sentimentale: rimane nitida e precisa la desolazione di un uomo.

L'irrequietezza stilistica, posta in luce da tutti gli studiosi, può essere interpretata come attuazione di quella condizione di estraneità che contraddistinse tutta la sua vita: prima a causa del fascismo, poi nella sua militanza politica. Chi non è accettato, è costretto ad adattarsi, a volte a difendersi, altre ad attaccare; la situazione di sradicato lo pone all'interno della fase finale del Decadentismo, testimoniata anche dal persistere del tono lirico che intende la poesia come canto dell'io. L'elemento individualistico lo porterà, da una parte, a rivendicare la propria dignità, dall'altro, a filtrare attraverso il vissuto interiore i grandi conflitti sociali, culturali ed ideologici che hanno travagliato l'Italia del Secondo Dopoguerra.

Queste ragioni possono spiegare il motivo per cui Fortini non riuscì a trovare un registro personale consono alla grande statura morale che tutti, anche gli avversari, gli riconobbero. La sfasatura temporale tra una cultura "decadente" e la società in sviluppo da lui fu pagata a caro prezzo con l'incomprensione e l'ostracismo. Visse due situazioni antitetiche: da una parte la vicenda di una letteratura riflesso della consumazione ineluttabile e irredimibile delle «magnifiche sorti e progressive», dall'altra la fiducia in un prossimo rinnovamento del mondo grazie all'affermazione di una società senza classi. Ben presto, però, la componente fortemente ideale e utopica fu da lui rifiutata in nome di un amaro realismo difficilmente accettabile da parte di coloro a cui l'ideologia impediva l'approccio alla realtà.

www.andreatemporelli.com

In ogni caso tutti gli studiosi sono concordi nell'indicare come essenziale una componente fortemente morale della sua produzione in versi, frutto di una concezione di poesia intimamente legata alla vita (la poesia "impura" di Pasolini), ad una vita caratterizzata da un sofferto ma inflessibile senso di coerenza etica che si tradusse in una inesausta ricerca della verità. La realtà in lui diventa arte (nei momenti migliori) attraverso questa elevata coscienza morale. E, se le sue composizioni non riescono a strutturarsi in un linguaggio adeguato ai mutamenti della società, per cui il forte richiamo alla contemporaneità si affievolisce a causa dello strumento linguistico mutuato dalla tradizione quasi interamente giocata sull'asse della tradizione classica, la dicotomia trova una coerente unità solamente e costantemente sul piano etico. «Dici che tutto ormai / abbiamo saputo»[81]: la consapevolezza verlainiana di essere epigoni non si trasforma, come nei movimenti avanguardistici, nella dissoluzione del verso e nell'esautorazione della parola e del gioco linguistico, perché «vera è stata la morte». Il suo magistero sulla poesia contemporanea, pertanto, si basa in modo particolare su un'incrollabile professione di fede in una concezione poetica decisamente inclinata verso il realismo e in una costanza nel perseverare verso obiettivi con accenti fortemente morali.

Non c'è dubbio che il concetto di realismo abbracci molteplici campi semantici; quello di Fortini, quantunque si sia risolto sul versante lirico, rappresentò un vigoroso appello verso i problemi sociali e politici del tempo, in cui si combattevano le grandi scelte della nazione italiana. Per tale motivo egli fu, come Pasolini, un pioniere, che anticipò istanze che ancora all'inizio del Terzo Millennio stentano a farsi strada. «Poteva sembrare un attardato, ed era un precursore» (Romano Luperini). Come il poeta friulano, trovò difficoltà a forgiarsi strumenti letterari adatti dal momento che la tradizione non offriva alcun appoggio.

Come straniero in patria «dove una folla tace e gli amici non riconoscono»[82], abitò molte "terre", si forgiò diversi strumenti senza prediligerne alcuno, a volte sotto l'influenza degli autori tradotti, come Brecht, Char, Goethe, a volte subendo l'influsso dei contemporanei, di Sereni in modo particolare. Ma non trovò in nessuno di essi l'elemento equivalente della sua personalità poetica che a volte erompeva producendo squarci di purissima poesia. Il suo aristocraticismo individuale cozzò contro la magnanimità dei suoi ideali indirizzandolo su strade diverse, mai armonizzate.

A Fortini occorre, tuttavia, riconoscere un privilegio particolare: la capacità di condensare in un periodo, in una battuta una folgorazione di senso senza cadere nel didatticismo o, nell'aspetto gnomico e sapienziale. Per questo motivo è forse il poeta del Novecento più saccheggiato come repertorio di esergo.

Secondo queste considerazioni, il giudizio di Pier Vincenzo Mengaldo secondo cui «Fortini fu un poeta sempre politico, nel senso migliore, anche quando parla di alberi e di nidi»[83] (a meno che il termine non sia usato in un senso estremamente lato che include anche la sua coerenza morale), va rovesciato: Fortini fu un poeta sempre elegiaco, nel senso migliore del termine, anche quando parla di fabbriche e di masse operaie. Il suo richiamo alla realtà forse solo oggi può essere riscoperto in tutto il suo vigore, soprattutto nei momenti in cui è riuscito a trovare il giusto emblema poetico delle proprie idee perché proprio allora ha raggiunto quei risultati considerevoli, che in un mutato clima politico e critico possiamo intendere. Prendiamo in considerazione per esempio la poesia *Traducendo Brecht*[84]:

www.andreatemporelli.com

Un grande temporale
per tutto il pomeriggio si è attorcigliato
sui tetti prima di rompere in lampi, acqua.
Fissavo versi di cemento e di vetro
dov'erano grida e piaghe murate e membra
anche di me, cui sopravvivo. Con cautela, guardando
ora i tegoli battagliati ora la pagina secca,
ascoltavo morire
la parola d'un poeta o mutarsi
in altra, non per noi più, voce. Gli oppressi
sono oppressi e tranquilli, gli oppressori tranquilli
parlano nei telefoni, l'odio è cortese, io stesso
credo di non sapere più di chi è la colpa.

Scrivi mi dico, odia
chi con dolcezza guida al niente
gli uomini e le donne che con te si accompagnano
e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici
scrivi anche il tuo nome. Il temporale
è sparito con enfasi. La natura
per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia
non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.

È un altro esempio di *rara felicitas*: la descrizione del temporale conduce il poeta attraverso un procedimento di associazione psicologia a riflettere sulla sua situazione interna. Non scorgiamo uso di simbolismi: la tempesta continua a mantenere la sua essenza atmosferica. Si può parlare di un rapporto analogico che intensifica e potenzia il significato globale della lirica ma con doppia origine: la disillusione interna arricchisce la descrizione del temporale e l'evento atmosferico amplia gli orizzonti interni che il vigore asciutto della parola lascia intravedere.

«Ha ancora senso scrivere poesia?» pare domandarsi il poeta. I suoi versi non hanno cambiato il mondo: gli "oppressi " e gli "oppressori" permangono nella stessa ingiusta condizione e questi ultimi sono tranquilli al punto che è difficile supporre a chi attribuire la responsabilità. Eppure, nonostante l'inutilità della scrittura, prevale l'imperativo morale di ergersi a testimone e ad oppositore allo sfacelo universale. La poesia assume, pertanto, il valore di una vera e propria "resistenza", una resistenza che si compie senza più la chiarezza ideologica che lo aveva sorretto nella conquista della libertà durante la guerra partigiana; ora il bene e il male sono così intimamente legati che ogni tentativo di razionalizzazione pare destinato al fallimento. La consapevolezza del degrado sociale non è più accompagnata dalla speranza; prevale un senso di colpa, di impotenza, di frustrazione che preannuncia la società del postmoderno. E Fortini allora si effonde in una vana domanda su quale funzione assuma la poesia all'interno di questo sfacelo, in cui anche la passione politica è diventata «odio cortese» e non rimane che la dolcezza di chi «guida al niente».

Pressappoco nello stesso periodo Vittorio Sereni si esprime in modo simile. Nei due poeti, uno "prigioniero" e l'altro "straniero in patria", sanguina lo stigma della separatezza, della frustrazione, ma in Fortini è più impellente il senso di un imperativo morale che lo spinga a compiere un gesto profetico, anche se inutile, nell'incipiente società dei consumi.

In tale posizione acquista senso anche la considerazione di base del pensiero fortiniano sull'esistenza:

www.andreatemporelli.com

La sola cosa che importa è
il movimento reale che abolisce
lo stato di cose presente.

Tutto è divenuto gravemente oscuro.
Nulla che prima non sia perduto ci serve.
La verità cade fuori della coscienza[85].

Partendo, dunque, dalla situazione personale, Fortini traccia – e questo altro merito gli deve essere ascritto – sinteticamente i presupposti della civiltà del postmoderno: la mancanza di certezze, la sensazione di trovarsi alla fine di un'epoca, una concezione di vita basata sul divenire piuttosto che sull'essere, l'incapacità di afferrare la verità, la fine, quindi, della gnoseologia platonica e il conseguente senso di frustrazione e aprassia. Nonostante ogni "resistenza", egli comprende l'ineluttabilità dell'evento. La nuova fase della storia occidentale per il poeta, come per molti uomini d'azione, coincide con la dissoluzione della fede nelle ideologie, come sarebbe avvenuto a livello generale all'inizio degli Anni Novanta.

4. Il magistero di Fortini

Nonostante le riserve, pare importante chiarire la posizione di Fortini all'interno della poesia italiana del Secondo Novecento e porre in luce gli elementi qualificanti di un magistero "in ombra" soprattutto sui giovani. Come abbiamo visto, le sue posizioni poetiche e tematiche rimasero sempre «a metà della strada» con implicazioni di carattere contraddittorio ed opposto. Tuttavia alcune di esse oggi più stanno esercitando un influsso di notevole importanza. Per questo, a mio parere, accanto a Sereni, a Luzi, a Caproni, a Bertolucci, a Zanzotto, a Giudici a lui va riconosciuta la dignità di maestro.

Il suo rifiuto delle Avanguardie e dei loro presupposti teorici unitamente alla disposizione di strenua ed indefessa ricerca della verità apre la strada alla scoperta della chiarezza e del vigore della parola, di una parola segnata dalla fisicità di segno che nel "realismo interno" torna a nominare le cose.

Le migliori composizioni, svincolate dal fondamentale tono elegiaco, conducono ad un processo di sliricizzazione che attraverso la nudità del dettato brucia ogni sentimentalismo intimista o romantico e scavalca d'un balzo le tendenze degli Anni Ottanta e Novanta al Neoromanticismo, al Neoclassicismo, al Neomiticismo o al Neocontenutismo fenomenico, manifestazioni epigone di una stagione ormai chiusa.

In linea con la poetica pasoliniana la parola si "contamina" con la vita, diviene impura, densa di fermenti e di prospettive nel tentativo di operare una più trasparente apertura sul reale. E proprio in questa tensione, nel momento stesso, cioè, in cui si passa dal piano essenzialmente lirico a quello pratico, la sua parola assume una dimensione morale che si traduce in continua ricerca di «verità» «vera»[86] e «necessaria»[87], eredità chiave che coinvolse l'intera persona dell'autore in uno sforzo di creazione capace di caricare l'arte poetica di spiccata valenza conoscitiva.

Infine, nella migliore poesia contemporanea si può cogliere la consapevolezza della debolezza della poesia che contemporaneamente diviene la sua forza. Esclusa dall'inserimento nel circuito economico e libera dai condizionamenti del presente, può aspirare a porsi come segno della libertà e della gratuità umana. «Nulla è sicuro, ma scrivi» è il monito di Fortini che, superata la dimensione individuale degli Anni Sessanta, periodo in cui il poeta rivestiva ancora un ruolo pubblico – pensiamo alla

www.andreatemporelli.com

presenza di Montale, di Ungaretti, del Nobel Quasimodo –, diviene categorico nel momento in cui i riflettori sono puntati su giornalisti e su i *talk-show*.

I momenti di alta poesia rappresentano "punti di non ritorno" per la poesia italiana. Le dieci liriche *Il falso vecchio* trovano un equilibrio tra percezione, descrizione e mondo interiore: l'accostamento di quadri diversi traducono il senso di dubbio, di incertezza, di desolazione proprio della condizione interiore di Fortini, condizione che non può essere limitata alla dimensione politica. La consapevolezza della morte, della fine di un'epoca, il trascorrere degli anni, l'affastellarsi di quesiti esistenziali non risolti, l'imperativo categorico di non sottrarsi al dovere di testimonianza morale connesso con la condizione umana si traducono in immagini fulminee, in accostamenti rapidi, e in essenzialità di stile, in cui la parola viene fatta esplodere in valori semantici multiformi. In quei momenti il poeta individua nella vita comune l'equivalente poetico in cui conoscere ed esprimere i suoi dubbi e le sue ansie, facendo prevalere il "vero" sulla "maniera".

E proprio in questo senso egli può essere considerato come l'anello di congiunzione tra le ultime propaggini del Decadentismo e le prime manifestazioni del postmoderno.

NOTE

[1] PIER VINCENZO MENGALDO, *Franco Fortini poesie scelte (1939-1973),* Milano, Mondadori, 1974, pp. 11-12.
[2] *Ibidem*, p. 20.
[3] Cfr. la composizione *Editto contro i cantastorie,* compresa nella raccolta FRANCO FORTINI, *Versi scelti 1939-1989*, Einaudi, Torino, 1990, p. 243.
[4] *Coro dei deportati*, *Ibidem,* p. 12.
[5] *Valdossola*, *Ibidem,* p. 14.
[6] *Italia 1942*, *Ibidem,* p. 10.
[7] NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 123-124.
[8] *E quando ci sarà restituita*,FRANCO FORTINI, *Versi scelti 1939-1989, op. cit.,* pp. 39-40.
[9] *Quel giovane tedesco*, *Ibidem,* p. 44.
[10] *Borgo Pinti*, *Ibidem,* p. 62.
[11] *In treno*, *Ibidem,* p. 65.
[12] *Arte poetica*, *Ibidem,* p. 49.
[13] *Prologo ai vicini*, *Ibidem,* p. 85.
[14] *Complicità, Ibidem*, p. 87.
[15] *Canzone*, *Ibidem,* p. 92.
[16] *I destini generali*, *Ibidem,* p. 94.
[17] *A Cesano Maderno*, *Ibidem,* pp. 151-152.
[18] *San Miniato*, *Ibidem,* p. 187.
[19] *La partenza*, *Ibidem,* p. 153.
[20] *Il seme*, *Ibidem,* p. 186.
[21] *San Miniato*, *Ibidem,* p. 187.
[22] *L'officina, Ibidem,* p. 48.
[23] *I destini generali*, *Ibidem*, p. 95.
[24] *Al di là della speranza*, *Ibidem*, pp. 96-98.
[25] *Foglio volante*, *Ibidem*, p. 99.
[26] *Metrica e biografia*, *Ibidem*, p. 104.
[27] *La lettera*, *Ibidem*, p. 113.
[28] *Un'altra attesa*, *Ibidem*, p. 120.
[29] *4 novembre 1956*, *Ibidem*, p. 135.
[30] *Secondo riassunto*, *Ibidem,* p. 134.
[31] *Agli amici*, *Ibidem*, p. 114.
[32] *Il comunismo*, *Ibidem*, p. 136.
[33] *Ibidem*.
[34] *Per tre momenti*, p. 184.

www.andreatemporelli.com

[35] *Perché alla fine…, Ibidem*, p. 266.
[36] *Leggendo una poesia*, *Ibidem*, p. 296.
[37] FRANCO FORTINI, *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994, p. 12.
[38] *Ibidem*.
[39] *Leggendo una poesia*, FRANCO FORTINI, *Versi scelti 1939-1989*, *op. cit*, p. 296.
[40] *Il forte di Belvedere*, *Ibidem*, p. 111.
[41] *Non posso*, *Ibidem*, p. 121.
[42] *La corruzione entra nel cemento?, Ibidem*, p. 209.
[43] *L'anatra palmata la vedi come va*, *Ibidem*, p. 210.
[44] *I legni sono secchi, le foglie restituite*, *Ibidem*, p. 205.
[45] *Il sole scalda*, *Ibidem*, p. 220.
[46] *Ibidem*, p. 225.
[47] *Ibidem*, p. 228.
[48] *Ibidem*, p. 233.
[49] *Ibidem*, p. 235.
[50] *Editto contro i cantastorie*, *Ibidem*, p. 243.
[51] *Perché alla fine…, Ibidem*, p. 266.
[52] *Dalla collina*, *Ibidem*, p. 182.
[53] *La notte di gennaio*, *Ibidem*, p. 294.
[54] *In memoria I*, *Ibidem*, p. 190.
[55] *E perché…, Ibidem*, p. 265.
[56] *L'inverno*, FRANCO FORTINI, *Composita solvantur, op. cit.,* p. 42.
[57] *Il custode*, *Ibidem*, p. 46.
[58] *La salita, Ibidem*, p. 49
[59] *Dove ora siete…, Ibidem*, p. 21.
[60] *Guardo di notte*, *Ibidem*, p. 56.
[61] *Uro* in latino non significa solo "bruciare", ma anche "congelare". Destano perplessità due nessi grammaticali: «fructus suas» e «solem cernitur» (*Transi hospes, Ibidem*, p. 53).
[62] *Ruotare su se stessi*, *Ibidem*, p. 58.
[63] *La notte oppresse…, Ibidem*, pp. 60-61.
[64] *Se volessi un'altra volta*, *Ibidem*, p. 61.
[65] La citazione è tratta dalle *Note*, *Ibidem*, p. 86.
[66] *Ibidem*.
[67] *«E questo è il sonno…» Come lo amavano il niente*, *Ibidem, p. 63*.
[68] *Altra arte poetica*, FRANCO FORTINI, *Versi scelti 1939-1989*, *op. cit.,* p. 109.
[69] *Con un gesto unico*, *Ibidem*, p. 293.
[70] *Allora comincerò…, Ibidem*, p. 302.
[71] *Per quanto cerchi di dividere,* FRANCO FORTINI, *Composita solvantur, op. cit*. p. 3.
[72] *La realtà*, *Versi scelti 1939-1989*, *op. cit.,* p. 338.
[73] *A metà*, *Versi scelti 1939-1989*, *op. cit.,* p. 50
[74] Sarebbe veramente interessante uno studio sull'influenza della cosiddetta poesia antimarinista del Seicento e dell'Arcadia sulla poesia italiana del Novecento. Purtroppo l'accezione negativa di questa corrente letteraria distoglie la critica dallo scorgervi uno stretto legame per il timore di coinvolgere nel giudizio anche gli autori del secolo ventesimo.
[75] *Le domeniche*, *Ibidem*, p. 53.
[76] *Ringraziamenti di Santo Stefano*, *Ibidem*, p. 124.
[77] PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 830-831.
[78] *Da Praga*, FRANCO FORTINI, *Versi scelti 1939-1989*, *op. cit.,* p. 149.
[79] GIOVANNI RABONI, *Franco Fortini*, *Novecento*, Milano, Marzorati, 1979. Vol. IX, p. 8671.
[80] *Qui libri*, *Versi scelti 1939-1989*, *op. cit.*, p. 108.
[81] *Sansepolcro*, *Ibidem*, p. 106.
[82] *E guarderemo*, *Ibidem*, p. 26.
[83] PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento, op. cit.,* p. 831.
[84] *Traducendo Brecht,* FRANCO FORTINI, *Versi scelti 1939-1989*, *op. cit.,* p. 131.
[85] *Gli ospiti*, *Ibidem*, p. 199.
[86] *4 novembre 1956*, *Ibidem*, p. 135.
[87] *Il mulino della Foresta Nera*, *Ibidem*, p. 150.

www.andreatemporelli.com

INTERVENTI

Giuliano Ladolfi

L'opera comune nell'età del postmoderno

Rappresentiamo il tempo della ragione minima e della distruzione massima.

Ulrich Beck

Pensare alla letteratura, all'educazione, al linguaggio, come se non fosse successo nulla di molto importante in grado di sfidare il concetto stesso che noi abbiamo di tali attività, non mi sembra affatto realistico.

George Steiner

1. Il Convegno di Borgomanero

Questo intervento è legato non solo alla preparazione e alla redazione del n. 24 di «Atelier», ma anche all'organizzazione e alla partecipazione al convegno di Borgomanero (settembre 2001), che mi ha permesso di stringere profondi vincoli di amicizia con tutti i presenti. La possibilità di aver vissuto personalmente discussioni, precisazioni, riprese, chiarimenti, e di continuare a intrattenere con il centinaio di giovani, che in maniera diversa hanno aderito all'iniziativa, mi pone nelle condizioni di superare la fase di bilancio per lanciare una serie di provocazioni (nel senso etimologico di "chiamare davanti") sulle quali invito gli amici a meditare.

A due anni di distanza dalla pubblicazione dell'*Opera comune* si può costatare come gli obiettivi prefissi con tale progetto si siano realizzati: l'antologia non si è chiusa in un gruppo ristretto, non ha prodotto proclami letterari, è diventata un «enzima» che ha accelerato una serie di positive reazioni, ha avviato un fecondo processo dialettico e conferito identità ad una generazione altrimenti dispersa.

Il secondo atto ufficiale di questa stessa generazione è il n. 24 di «Atelier», sul quale sono stati pubblicati gli interventi del convegno. Con questo lavoro si sancisce ufficialmente, se mai ce ne fosse bisogno, la definitiva chiusura del Novecento avanguardistico, ludico e ironico. Tutti gli intervenuti si sono dimostrati concordi nel ritenere superato l'uso strumentale del linguaggio, articolato e disarticolato alla ricerca di significati individuali fino al *nonsense* e alla poetica del "decentramento dell'io" e, quindi, ad una poesia-linguaggio e i conseguenti fenomeni di assenza.Le sfumature derivano unicamente dal differente significato attribuito al termine. Ugualmente tutti si sono trovati concordi nel rifiuto della lirica concepita come intuizione e libera effusione della soggettività o come espressione poetica di un'individualità assoluta.

Tale consapevolezza determina la ricerca di nuovi strumenti critici e letterari, anche se il bisogno non si è concretizzato in metodi precisi; persistono, infatti, considerazioni su termini astratti e fatalmente indefinibili come "ispirazione", non mancano posizioni "maledettiste"; si è parlato di "sacro", di "oltre", ma non è stato chiarito di quale "sacro" e di quale "oltre". In tempo di decostruttivismo e antifondazionismo non è più possibile riproporre categorie concettuali senza un preventivo chiarimento semantico.

Il problema della "responsabilità" è stato risolto quasi unicamente sul versante individuale secondo un'impostazione scolastica. Occorre "guardarsi intorno e guardare avanti", occorrono idee e proposte capaci di dare spessore concreto al pensiero. Non ci si può più gingillare né dentro la convinzione di appartenere ad una casta privilegiata (cfr. l'intervento di Fabio Simonelli) né dietro la nobiltà della tradizione letteraria. Una generazione che vuole essere "decisiva"– e intendo questo concetto nel senso etimologico

www.andreatemporelli.com

del vocabolo di "tagliare dall'alto in basso" – deve vivere fino in fondo le contraddizioni del presente; rappresentano un ostacolo i concetti appresi sui libri, quando non diventano sangue, muscoli, neuroni.

Per questo personalmente vedo maggiori segni di attualità nei testi dei poeti intervenuti che non nelle disquisizioni teoriche. Urge maggiore spregiudicatezza, come quella di chi scrive "fregandosene" se pochi o molti lo leggeranno, di chi non cerca consensi, ubbidisce solo ad impulsi interiori, è «fedele alla tradizione del futuro».

La strada è aperta, ma non ci sono maestri. Ci si è interrogati sul problema della fedeltà alla tradizione. A mio parere, fedeltà alla tradizione significa fedeltà a quel presente che il passato ha costruito ed ha formato. Immergersi nel presente non significa affidarsi ad una scrittura modellata sulle modalità di comunicazione su internet o sul linguaggi massmediatico: questo è compito della cronaca o dei rotocalchi. Se l'arte è, come credo, conoscenza al massimo livello, occorre calarsi nell'attualità al punto da cogliere il futuro, perché in nessun periodo storico come quelli di transizione sono custoditi i germi degli anni venturi. La tradizione è innovazione, non staticità, e la poesia autentica non può non percepire questa realtà.

2. Lo sguardo sulla contemporaneità

Guardiamo al presente, consapevoli che uno dei problemi più complessi che si presenta all'umanità è la decodificazione degli elementi socio-culturali che caratterizzano l'epoca in cui si trova a vivere. Il periodo della modernità è stato caratterizzato dalla ricerca della sicurezza. Lo stesso valore della libertà, in nome del quale fu abbattuto l'*ancien régime*, fu scambiato con un ordine che garantiva certezze, lavoro, posizione sociale sicura e la speranza in un progresso indefinito.

Nell'epoca della postmodernità, invece, la libertà ha preso il sopravvento, per cui la società si è frantumata in individui che si pongono come fonte di diritto, come legislatori della propria esistenza, producendo la debolezza di quelle istituzioni che garantivano ordine, regole e sicurezza. I concetti di sviluppo, il senso della storicità dell'esperienza umana, la consapevolezza delle radici e la progettualità sembrano ormai eclissati da una mentalità che vive unicamente in un presente atemporale, contemporaneamente causa e scopo, inizio e fine.

Non c'è dubbio, infatti, che la libertà umana possa realizzarsi unicamente nella diversità. Pertanto di fronte all'individuo si presentano molteplici scelte, alcune delle quali ugualmente convincenti, nessuna delle quali mette al riparo dalle responsabilità delle sue conseguenze. Si generano, di conseguenza, fenomeni opposti di fuga dalla libertà e fenomeni di delega per paura della responsabilità della scelta. Si assiste anche alla ricerca spasmodica di gustare il piacere senza pagare il conto delle conseguenze sfuggendo agli impegni connessi. Non esistono soluzioni preconfezionate né universalmente accettabili: ognuno deve costruirsi la propria strada. Ci si trova in balia di un presente mutevole, imprevedibile e non manipolabile.

Dopo la caduta del Muro di Berlino si diffuse la convinzione che il mondo avrebbe goduto un'epoca di pace. La Guerra del Golfo e soprattutto l'attacco alle Torri Gemelle dell'undici settembre scorso hanno riportato la pubblica opinione alla realtà causando la delusione di una grande aspirazione umana.

3. L'opera comune

Il ritorno alla chiarezza e alla certezza moderna appare lontano, per cui non resta che il lavoro in gruppo per coniugare libertà e sicurezza senza delegare ad altri la propria

www.andreatemporelli.com

capacità di scelta e senza abdicare alla propria responsabilità. Non è riproponibile lo schema del saggio stoico che in una società di schiavi mantiene con fierezza la propria libertà interiore. Da qui deriva inevitabile una deduzione: solo il dialogo può aprire un'istanza di responsabile progettualità. Mai come oggi, nell'età dell'incertezza, l'uomo deve caricarsi del peso di ogni scelta sapendo che mai raggiungerà una soluzione definitiva dei problemi.

Se «l'identità continua ad essere il problema che è stato il problema di tutta la modernità» (Douglas Kellner), proprio il dialogo, che nel nostro settore si traduce in "opera comune", può definire il ruolo del poeta, anche perché nella società contemporanea l'identità lungi dallo scomparire, è piuttosto ricostruita e ridefinita in forme surrogate come la rappresentazione teatrale di sé. Non vediamo forse artisti che diventano uomini di spettacolo, appaiono sulle riviste, a volte anche nelle rubriche di cronaca rosa, partecipano a popolari *show* televisivi, ambiscono a crearsi una loro immagine pubblica? L'individualismo si "ricicla", si adatta ai vorticosi mutamenti delle mode senza risolvere il problema. Da qui deriva una continua e spasmodica ricerca di mutamenti stilistici, concettuali, politici; si passa da posizione avanguardistiche alla riesumazione di strutture tradizionali, come le forme chiuse, di vocaboli aulici, di forme ermetiche o arcadiche.

Il poeta, in realtà, non sa più chi è, se occupa un posto nella società, se possiede ancora una qualche ragion d'essere, se, come, quando e perché produrre, per cui si adatta a stili di vita e di comportamento mutuati dalla società dell'immagine. Non è certo internet a risolvere la situazione.

Solo il lavoro comune può ipotizzare una via per uscire da tale situazione, producendo un arricchimento della personalità e il superamento dell'ansia e dell'inquietudine dell'«asparizione».

All'*homo quaerens*, caratteristico dell'età moderna, va sostituito l'*homo sympoietés* (da `sumpoi w`, comporre o realizzare insieme), colui che lavora in gruppo per trovare un condiviso punto di riferimento contro l'incertezza. È il livello minimo, ma costruttivo. La paura del mutevole e la contraria paura del definitivo, caratteristiche dell'età dell'incertezza, possono essere superate solo mediante la condivisione dei problemi e dal continuo arricchimento delle prospettive apportate dai diversi componenti.

La generazione precedente è rimasta "invisibile" perché si è limitata ad interpretare la situazione del postmoderno nella parcellizzazione del lavoro; alla generazione "decisiva" spetta il compito di dare forma poetica alla "svolta" culturale globale.

Cari amici, vi trovate di fronte ad un tavolo rotondo per assumervi responsabilmente il progetto comune della poesia con l'umiltà dell'artigiano che intuisce gli scenari futuri e la traduce in un manufatto di pregio. La presunzione del "veggente" che si presenta come il salvatore delle lettere non è produttiva.

La conclusione del convegno, quindi, sancisce l'inizio di un lavoro, che – non dimentichiamolo mai – ricerca l'uomo.

4. Augurio

La mia provocazione, quindi, va alle radici del problema: è sterile oggi domandarsi se scrivere in forme chiuse o aperte, se in sonetti o in poemi. Chi meglio saprà interpretare il presente, troverà la soluzione più appropriata. Ecco perché vi esorto ad immergervi nella contemporaneità, nella vita. Il vostro compito consiste nel produrre opere capaci di illuminarci sulla situazione odierna. Nessuno può indicare gli strumenti, dovete essere voi stessi gli ideatori e gli esecutori attraverso un dialogo continuo. Vi aspetta una rivoluzione che distruggerà le basi della cultura occidentale. È finita la posizione di chi

www.andreatemporelli.com

componeva "acrostici indolenti", mentre infuriano le battaglie.

Gli atti del convegno rappresentano già di per se stessi un decisivo balzo in avanti, rispetto ai precedenti incontri di poeti. Ma non basta!

Le mie parole, dunque, vanno colte come un ulteriore pungolo lanciato alla generazione "decisiva". Vorrei che vi tormentaste fino alla consunzione, passando notti insonni per attendere l'alba della chiarificazione di quel «bollore interno», in cui gli atomi dell'esperienza personale e la complessità epocale si delineano in poesia. È fondamentale denudare questo mondo interiore e lasciarlo coagulare in sensazioni (quanto fa male!), accettare le purghe, le amputazioni di qualche mano amica, perché risplenda la pagliuzza d'oro: questa è l'opera comune.

Maurizio Clementi

Sullo stato presente della letteratura italiana

II problema presente nella letteratura italiana contemporanea è, a mio parere, interno alla struttura stessa della nostra lingua, creatura letteraria e quasi genere essa stessa, accentuato, però, nell'epoca presente da uno sviluppo storico e sociale della contemporaneità che rende ancora più insopportabile e stridente il divario tra linguaggio e realtà.

Questo fenomeno è stato, in gran parte, causato dal cambiamento del clima culturale generale: dalla celebrazione dell'inappartenenza, tipica di un secolo come il Novecento, si sta passando alla formazione di una nuova confusa nozione di appartenenza culturale e simbolica, al ritorno di interesse per la storia e a un ripensamento del concetto di evoluzione sociale[1].

La lingua italiana non riesce a esprimere la valenza della nuova realtà come invece l'inglese, soprattutto l'inglese dei non britannici, lingua più flessibile e meno letteraria della nostra.

In poche parole la nostra lingua italiana scritta, con la sua quota obbligatoria di letterarietà, non riesce a rendere, o, comunque, se mai lo ha fatto, rende meno che in passato i conflitti della nuova realtà. È diventata uno strumento inefficiente e chiuso, autoreferenziale, e ciò è testimoniato dalle più recenti opere di narrativa e, soprattutto, di poesia. Un ritorno sulla nozione di letterarietà non mi appare, a questo punto un'inutile pedanteria.

Nel Duecento i *dictatores* imparavano ancora il latino su un vecchio (e buon) manuale di Alexander de Villadei, in cui la grammatica era spiegata secondo le categorie logiche universali del pensiero aristotelico, i nessi sintattici erano ridotti e resi espliciti, le frasi acquistavano in lunghezza ciò che perdevano in forza e concisione, il lessico si arricchiva di parole formate da prefissi e da suffissi; insomma la lingua latina medievale era modellata sui dettami logici dell'aristotelismo che privilegiava la disposizione di fatti, cose, avvenimenti in concetti logico-verbali predefiniti ed immutabili.

Quando Dante o Brunetto scrivono in latino, lo scheletro del loro linguaggio mentale, la sua ossatura interna è pressoché identica al latino scritto degli intellettuali di tutta Europa. Dante nelle *Rime* e più tardi nella *Commedia* modella un dialetto, il fiorentino colto, ancora non troppo noto, dato che altri modelli toscani erano allora più celebrati (l'aretino di Guittone o il senese di Folcacchiero e, fuori dalla Toscana, l'umbro-toscano di Jacopone e il bolognese colto di Guinizelli), sulla struttura del latino medievale, aristotelico e conchiuso. Basta leggere, fra gli altri, il classico studio di Alfredo Schiaffìni sulla formazione della lingua poetica italiana per rendersi conto della misura in cui il calco latino medievale ha plasmato la lingua italiana letteraria delle origini.

www.andreatemporelli.com

Dunque la lingua italiana è, per certi versi, una creazione dell'aristotelismo medievale. Certo, il lessico dantesco era intriso di dialettismi e fiorentinismi popolari tanto che nel Cinquecento fu, come è noto, Petrarca e non Dante il modello scelto dal Bembo, come esempio di lingua italiana della poesia. L'autore del *Canzoniere*, in effetti, non fece che operare una rigorosa cernita nel lessico e nei modi sintattici della lingua dantesca, trascegliendo i più omogenei e "dignitosi" della bella lingua, cristallizzandone così i modi, le parole chiave, i *topoi* in modo duraturo, benché la struttura della lingua fosse la medesima.

Da Petrarca a Zanzotto è stato il "petrarchese", sottoprodotto del "dantese", la lingua-base, immutabile per almeno cinque secoli della nostra poesia e, tutto sommato, modello per tutti del bell'italiano. Naturalmente questo fenomeno conservativo ha avuto momenti di maggiore o minore fortuna, ricordiamo il Quattrocento e il ritorno del latino, le peripezie ortografiche e dialettali dell'italiano seicentesco e poi le arditezze logico-formali (di breve durata) delle Avanguardie novecentesche.

Questo lavoro, tuttavia, non è e non vuole essere un trattato di storia della lingua: ai fini della spiegazione dell'assunto di partenza ci serve solo accennare alla natura classificatorio-aristotelica della nostra lingua e alla sua difficile applicabilità alla realtà del mondo moderno, le cui coordinate non sono spesso riconducibili ad alcuna consolatoria categoria universale.

Anche per un poeta come Zanzotto vale il discorso sinora fatto, anzi questo autore è forse l'esemplificazione più appariscente e, per molti versi, abbacinante dell'aristotelismo dell'italiano letterario. Confrontiamo i versi «soffioni soffiati pappi tutti questi lanci di paracadute, / farfalle e vespe sull'attraente sullo spolpabile»[a] (da *L'un l'altro guarda... La beltà*) con i versi petrarcheschi «in ramo fronde over viole in terra / mirando alla stagion che 'l freddo perde / […] / negli occhi ho pur le violette e 'l verde / di ch'era nel principio di mia guerra» (dal *Canzoniere*, CXXVII) e «qualor tenera neve per li colli / dal sol percossa veggio da lontano» (*ibidem*), che richiamano proprio la «perfezione della neve» zanzottiana (Cfr. *Dietro il paesaggio* e *Meteo*): ciò che possiamo osservare è proprio lo sforzo del poeta contemporaneo di dilatare a dismisura il dicibile della natura in una lingua italiana ancora trecentesca, scelta nei vocaboli e nei modi (del resto i *topinambùr* zanzottiani appaiono *senhal* di un paesaggismo prima di tutto fonico e linguistico, poi botanico e classificatorio, come se la natura, anche la più quotidiana fosse solo quella cristallizzata nella neve del linguaggio zanzottiano).

Da un punto di vista logico-retorico domina nei primi due brani citati la costruzione a emistichi: *farfalle e vespe* <-> *attraente spolpabile* così come, in classico chiasmo, *fronde e viole* <-> *violette e verde;* a questo si aggiungono l'ossessività dei ritmi e un processo di accumulo di nomi e di categorie, per cui valgono i versi di Zanzotto «Idee tropi nomi e niente / un paesaggio-traino di fiori, di grida».

La poesia italiana nelle sue manifestazioni migliori, come nel caso di Petrarca e di Zanzotto, ma anche di Sanguineti e Giudici, è una splendida e algida manifestazione di sé, del suo paesaggio di nomi, ritmi, concetti e idee universali ben classificati, ma cela spesso un terribile nulla di conoscenza e di umanità: un prezioso altare autoofficiante e autoincensante, ma senza una religione e senza un dio al quale essere dedicato.

Pochissimi casi di vera poesia o prosa italiane sono stati elaborati accanto ad una profonda ricerca interiore, forse solo Dante, Alberti, Campanella, Bruno, Sarpi, Leopardi, Manzoni romanziere; molti di più gli accenti di verità nella cosiddetta letteratura popolare o popolaresca realistica, da Cielo d'Alcamo al Novellino, da Masuccio Salernitano a Basile, da Cortese a Giulio Cesare Croce fino al Porta e al Belli che, a mio

www.andreatemporelli.com

parere, rappresentano tra le massime vette della letteratura prodotta in Italia (attenzione a non confondere la letteratura popolare dialettale con il manierismo dialettale dei tanti poeti contemporanei, che del loro dialetto fanno accademia, riproducendo in piccolo tutti i difetti dell'aristotelismo della lingua colta).

La letteratura italiana contemporanea, insomma, dà l'impressione di essere insopportabilmente falsa: sembra annoverare molti buoni letterati ma pochi veri autori. La poesia di autori contemporanei come Neri, Pecora, Buffoni, Mussapi o il giovane Riccardi si situa sulla linea classica della letterarietà pura, cioè della pura lingua italiana, raggiungendo risultati degnissimi, ma lontanissimi da qualsiasi percezione autentica della realtà. Del resto essere uno scrittore senza terra è la condanna del poeta che compone in italiano, alla quale si può tentare di ovviare, come nel caso di Riccardi o, precedentemente, di Bertolucci e di tanti altri, evocando in italiano la terra dei padri, dei nonni e dei bisnonni, ma l'opera resta un campionario di nomi, fatti, avvenimenti, una classificazione statica e compostissima imperniata su un'aurea *mediocritas* («Scrivo per giudizio / di stare e per misura», *Il profitto domestico)*.

La cosiddetta "linea lombarda", a cui apparterrebbero poeti come Cucchi, Viviani e De Angelis, che procedono su una strada già aperta dagli sforzi di Risi e Raboni, è il primo laboratorio linguistico e tematico d'Italia, dove da tempo, con risultati altalenanti, si tenta di costruire una nuova lingua per una nuova realtà e soprattutto di forgiare un nuovo modello di appartenenza culturale. L'essere legati ad una città, Milano, caotica e ormai priva di caratteristiche peculiari, impone, però, di "spiritualizzarla" nella sua più atroce disumanità (vedi *Biografia sommaria* di De Angelis) o di allontanarla nello spazio e nel tempo con la risorsa del ricordo e dell'analogia storica, come in Cucchi (vedi *Glenn* e soprattutto, la sezione *Rutebeuf* dell'*Ultimo viaggio di Glenn*), e con la visione filosofica e quasi sapienziale, come in Viviani (*Una comunità degli animi*). I risultati, a motivo dell'intenso sforzo linguistico e tecnico, sono raramente omogenei e definitivi, pur presentando momenti di alto valore espressivo.

Tra gli scrittori che conosco (questo breve *pamphlet* non vuole essere una disamina completa di tutti i poeti e di tutti i narratori italiani della contemporaneità, ma fornire solo esempi significativi) due poeti presentano quelle caratteristiche di autenticità e profondità di ricerca così necessarie ai veri autori: Michele Ranchetti *(Verbale*) e il giovanissimo Daniele Mencarelli (*I giorni condivisi*): l'uno, chiuso nel suo mondo personale ed elevato, manifesta un'appartenenza culturale nordeuropea, l'altro è voce del suo universo contadino ciociaro, nel quale linguaggio più di un accento popolare è vivo e presente.

Anche in prosa, nella prosa d'arte, ma non solo, vale il discorso fin qui sviluppato. Anzi risulta ancora più evidente la finzione della lingua letteraria italiana e la sua inadeguatezza alla realtà. *Il nome della rosa* è un magnifico esempio di prosa italiana in cui, tra parentesi, il protagonista principale è proprio un testo aristotelico e il contesto del romanzo l'epoca tardo-medievale. Ogni elemento linguistico è assolutamente autoreferenziale e forma un mondo aristotelico e classificatorio, come il mondo del suo modello dichiarato e necessario. Guglielmo di Baskerville è il simbolo del freddo letterato italiano che, per scrivere il suo romanzo, compulsa testi e frequenta biblioteche, combinando nomi e concetti come un paziente naturalista per arrivare alla definizione del proprio stile. Nel Medioevo di Eco domina un'idea di astratto cosmopolitismo, molto simile a quello presente nel Portogallo di Tabucchi o, addirittura, nella Sicilia della Maraini.

Anche giovani come Nove, Scarpa, Ammaniti, appartenenti ad un gruppo che si autodefinisce "Galassia", sono perfetti letterati italiani. Le raccolte di racconti *Woobinda* e

www.andreatemporelli.com

Superwoobinda di Aldo Nove sono campionari di nomi, cose, fatti, arricchiti da anglismi e modi gergali che si pongono sulla stessa linea: non descrivere il reale, comprendendolo e sforzandosi di esprimerlo, ma classificarlo nella lingua italiana, estendendo, potenziando a dismisura il suo aristotelismo strutturale. Non ho alcuna difficoltà a giustificare il fatto che questi scrittori siano presenti nelle antologie di narratori contemporanei come esempi di prosa italiana del XXI secolo, perché, ripeto, ne rispettano la profonda natura linguistica fredda e accademica.

L'osservazione sul manierismo dialettale vale purtroppo anche per autori come il romanziere Camilleri o il drammaturgo Fo, pur essendo possibile rilevare episodici accenti di "sincerità" nell'uno e, soprattutto, nell'altro. Però, la mancanza di un mondo reale di riferimento per le loro creazioni letterarie, l'assenza di un'autentica e inferiore ricerca di verità autorizza, a mio parere, a parlare di manierismo. Risultati positivi vengono da autori come La Capria e Pontiggia, ma solo di un autore, di un autore giovane, per altro, mi sento di parlare di autenticità e originalità, cioè di Giuseppe Ferrandino, il cui romanzo *Pericle il Nero* mi sembra una creazione vitale sulla linea dei veri scrittori popolari, perché il linguaggio italo-napoletano esprime con l'urgenza dell'arte il sottomondo formicolante osceno e violento dei bassi napoletani[2].

Certo, l'urgenza è una caratteristica dell'arte autentica, come già fu visto da un grande critico come De Sanctis.

Ma qual è il segno distintivo del linguaggio dei classici, che si esprimono in italiano, come Sarpi, Campanella o Leopardi, in paragone con quello dei puri letterati italiani? Probabilmente l'inquietudine, cioè la capacità di accettare, tollerare il conflitto fra lo spirito originale e potente dell'autore, che non si piega servilmente alla letteratura, e la tradizione aristotelica che riempie di sé ogni interstizio della lingua italiana.

Se non si è poeti del popolo, veri dialettali, e si ha la sfortuna di dover scrivere in italiano, l'unico modo per non essere solo puri letterati (cosa che per altro si ottiene se si è davvero abili e fortunati, oltreché cinici) è, a mio parere, di essere filosofi, teologi, scienziati in proprio, così da sviluppare un vasto e complesso mondo di interessi e di riferimenti che sia il proprio mondo unico e riconoscibile, tanto da identificarvisi interamente ed esprimere una sorta di autoappartenenza, utilizzando la scrittura italiana e la sua infida tradizione solo per trascriversi nel modo più fedele possibile, per quanto lo consenta la lingua, e diffidando sempre di lei.

Questo è un compito (e un onere) prima umano che letterario. Dante, Alberti, Bruno, Campanella, Sarpi, Leopardi e Manzoni erano, prima di tutto, uomini eccezionali, che si identificarono completamente nel loro compito, poi poeti, scrittori, filosofi autentici, dalla lingua originalissima e possente, benché unica, o proprio perché unica. Quindi in italiano, ancor di più rispetto alle altre lingue, una fibra morale e intellettuale solida e infaticabile ci appare necessaria per non soccombere sotto il peso della tradizione, per non essere "portatori sani" di una forza che sorpassa il singolo autore, ignorando e svilendo il suo mondo interiore o, almeno, l'ulteriore di chi lo possiede.

Ai grandi scrittori italiani, pertanto, si addice l'eroismo.

NOTE

[1] Se nel Novecento la neutralità culturale della nostra lingua era idonea ad esprimere un sentimento d'inappartenenza, ora non più, tanto che sembrerebbe auspicabile l'intervento di una nuova M.me de Staël per suscitare il dibattito sulla funzione descrittiva della lingua.

[2] Voglio citare, inoltre, Vincenzo Consolo, la cui caratteristica mescolanza di iperletterarietà e lessico popolare-dialettale appare una potente reazione alla letterarietà della lingua italiana.

www.andreatemporelli.com

SAGGI

Marco Merlin
Di alcuni caratteri della poesia romana (seconda parte)

L'eroismo familiare che trova espressione nella poesia di Damiani potrebbe apparire come una breccia inferta alla progressiva riduzione, lungo tutto il Novecento, del soggetto, che da eroe romantico si era tramutato in inetto, in marionetta, fino a scomparire nei gorghi della sperimentazione linguistica: l'opposizione ad ogni ideologia, a partire da quella psicanalitica, che anima questa scrittura (ma, come abbiamo visto, non solo l'opera di Damiani), vorrebbe legittimare una simile ipotesi. Ma più che di un superamento di alcuni tratti novecenteschi, tale carattere eroico (calato, si badi, in una dimensione del tutto quotidiana, familiare, persino naturalistica) si dovrà intendere come il corrispettivo di quell'"epica del quotidiano" che rappresenta uno dei crismi della tradizione poetica lombarda. L'effetto, semmai, è quello di rovesciare ciò che per molto tempo è stato inteso come il canone novecentesco, a vantaggio di una linea appunto "antinovecentesca", che più volte è stata già richiamata in questo saggio.

Giselda Pontesilli

Non è un caso che proprio a tale "antinovecento" (nelle figure di Betocchi, Penna, Marin e Saba, precisamente) si richiami Franco Buffoni presentando su rivista alcuni inediti di un'altra scrittrice formatasi sulle pagine di «Braci» e «Prato pagano»: Giselda Pontesilli, poetessa che chiarisce definitivamente la centralità del tema familiare per la poesia romana – tema vitale fino all'ultima generazione, come dimostrano le poesie di Daniele Mencarelli, per esempio. (Ma si noti qui come lo stesso Buffoni, in particolare con l'ultimo suo volume, *Theios*, sia l'esempio più efficace di un poeta che ha percorso il ponte fra linea lombarda e poesia romana, ricongiungendo appunto l'epica quotidiana di area milanese ai toni tersi ed elegiaci che contraddistinguono l'orizzonte familiare prediletto da questi autori).

> Realismo etico, minimalismo, poesia sociale, temperamento classico, metafisica del quotidiano. Sono alcune delle formule usate per definire la poesia di Giselda Pontesilli. Le ricorda lei stessa nella preziosa nota che accompagna una scelta di versi per la rivista "il rosso e il nero" (4, 1995). Dichiarandosi d'accordo. Su tutte. Ma aggiungendo che chi come lei si formò nel contesto romano di "Braci", sa comunque da sempre e per sempre che "il nodo, il vero scoglio" non è la creazione di una nuova corrente poetica, bensì "un giudizio ontologico, una nuova e più antica visione del reale". Da qui, da questa incrollabile convinzione - tanto più incrollabile quanto più fragili, legati a un effimero presente di stagione che scompare, di bimbo che cresce, *appaiono* i versi - discende la poetica di Giselda Pontesilli[1].

Una nuova e più antica visione del reale, come pascolianamente nuova e antica è ogni scena familiare, ogni indugio della memoria, ogni manifestazione creaturale che ci riconduce a una dimensione di stupore ingenuo, magari riportando intatti sotto i nostri sensi i sapori del nido domestico. E questi sono i tratti anche della poesia di Pontesilli, fin dalla raccolta d'esordio (*Il pensiero bello di lui*[2]), fin dal testo di apertura, così soavemente spiegato (quasi nella sua interezza) in un'alternanza di endecasillabi e settenari leggiadri, ariosi, persino stucchevoli nella posa aggraziata delle leggere inversioni sintattiche o delle ripetizioni:

> Come saranno belle quelle sere
> dal vento accompagnate

www.andreatemporelli.com

e dallo sguardo lieto di mia madre
quando è pronta la cena e lei mi chiama.
Ecco, ho studiato tutto il pomeriggio
ed è trascorso il tempo come un lampo
e dopo cena ho ancora un po' di tempo.

Anche qui l'attenzione pone al centro del quadro il senso di una bellezza piena, frontale e quasi sfacciata, nel suo candore, nella cornice della religione dei legami parentali: «Guardano il fuoco insieme, padre e figlio / e intanto li proteggono i nonni». Anche qui il tempo si coglie nei suoi riposi, nella ritualità della propria ripetizione *ad libitum*: «Domani sarà un giorno uguale a questo», «perché ogni giorno ogni nostro tempo / sarà formato dalle stesse cose». Anche qui la purezza poetica si esibisce in forme ostiche per il gusto moderno, volontariamente fastidiose, come nel caso della rima più facile e infantile, ostentata improvvisamente in qualche passaggio: «l'eroe è stato un uomo piccolino, / un cistercense, un benedettino»; «io faccio dentro e fuori col bambino / e del Gloria sento solo un pezzettino». Anche qui sulla scena i personaggi danno talvolta vita a una recita dal sapore gozzaniano:

«Andiamo, andiamo!», «È una bella serata!»,
«Siete pronti?, «Andiamo, si fa tardi!»;
tra poco il mio più giovane fratello
canterà nel gran «coro dei popoli»,
a Sant'Alessio, sopra l'Aventino.
Un amico, da noi per qualche giorno,
dirà a mio padre: «Signor Pontesilli,
venga anche lei; è un'ottima occasione
per vedere la Chiesa
e per sentire il Gloria di Vivaldi».

Anche qui, infine, troviamo il tema della denuncia dell'epoca, sia che avvenga come in Damiani attraverso una mozione di affetto e di adesione al tempo sempre uguale della storia, sia che avvenga attraverso un aperto dissentire: in ogni caso si tratta di un gesto che origina il distacco dalla contemporaneità per riacquistare la prosa del nostro tempo con un moto classicista: un gesto etico che ha tutta la pregnanza del ripiegamento dell'epigone che si rivolge non all'uomo di oggi, ma ai propri fantasmi poetici in una sorta di corrispondenza d'amorosi sensi tutta letteraria, come forse dimostra il gusto per le citazioni esplicite o implicite riscontrabili in questa poesia.

Annelisa Alleva

Anche nei versi di Annelisa Alleva spesso affiora il tema familiare, che anzi è dato come presupposto, come sfondo ideale della pronuncia poetica, riflessiva e colloquiale di quest'autrice. Bastino questi esempi dall'ultima raccolta[3]: «Solo quando ti stiro le camicie / rendo conto della tua vita passata. / Leggo etichette sconosciute, / indirizzi di negozi, di città straniere. […] / E intanto immagino il busto asciutto / di te ragazzo, lasciato alle intemperie» oppure i versi della poesia che reca la dedica *a R.*:

Mai mi urti di notte in un gesto distratto.
Cauti sono i tuoi passi nell'oscurità al mattino.
Siamo i pezzi confinanti di un gioco di pazienza.
Se un bambino ha la tosse lo accogli nel letto,
o gli prepari il latte caldo col miele.
Sei tu il mio sposo, non avrò altra vita,

www.andreatemporelli.com

altri viaggi di nozze nell'isola degli avi.
Non sarai più sposa, non sarai più sposa,
mi gorgogliava il mare fra i ciottoli a riva.

Ma il percorso di questo poeta è decisamente autonomo (slavista, allieva di Ripellino, Annelisa Alleva ha soggiornato all'estero per diversi anni e non ha partecipato all'esperienza di «Braci» e «Prato pagano», per quel che mi risulta), anche se per alcuni caratteri (il tono dimesso, la limpidezza comunicativa, certi nuclei tematici come quello familiare, aperto naturalmente alle occasioni quotidiane del vivere che richiamano il mondo degli affetti e delle amicizie) la sua poesia si può inserire in questo contesto. Di sicuro, non troviamo qui l'esibizione di una poetica forte e ormai riconoscibile a partire dai propri referenti letterari e dall'uso di quelle marche stilistiche che suscitano, più che straniamento, un calcolato senso di imbarazzo, che vuole rimettere in discussione l'intero armamentario di convinzioni moderne sulla poesia con la quale ci accingiamo alla lettura. Si può semmai parlare della resistenza, in questa scrittura, del magistero montaliano, con particolare riferimento al "secondo" Montale, depurato però dell'ironia, delle pose ammiccanti, del sarcasmo: il Montale insomma di *Xenia*, come lascia trapelare la predisposizione di Alleva a rivolgersi a un "tu" prediletto, intorno al quale misurare, in concentrazione di pensiero e in accordo di voce, il proprio discorso. Un "tu" che potrà essere di volta in volta l'amore incompiuto e rimpianto di *Lettera in forma di sonetto* («Ho bisogno di parlare con qualcuno / che mi ascolti col fiatone, altro che / lettere e diari! […] / Fino a adesso ho cercato / solo in te scampo da te, visto che / incantare il boia mi sembrava / il modo più semplice e diretto / per ottenere la grazia») oppure la persona scomparsa per la quale si muove il corteo funebre di *Chi varca questa porta* (dove la poesia trova maggiore concentrazione formale, in un atteggiamento compunto ed efficace specie nelle clausole in rima o comunque contraddistinte da forti legami fonici: «A loro non hai strappato via la vita, / né gettato addosso una fitta coltre. / Semmai hai tolto loro un po' di morte») o ancora la figlia di *Fuga e riposo*[4], come nella poesia che riportiamo interamente anche per annotare la trasposizione, in ben altro contesto e quindi con un nuovo significato, di un tratto figurativo montaliano:

Chissà che cosa, quando sarai grande,
resterà in te di questi baci notturni,
che ti solleticano pur senza svegliarti.
Scuri spicchi di luna come stecche
di ventaglio si richiudono sul cuscino,
si giungono i palmi in preghiera.
Sono gelosa del riposo che ti fa sua sposa
in queste ore. Ti allontano i capelli dalla
fronte, umidi di rugiada come un prato
in fiore. Lo giuro: ti ho dato il bacio
anche stanotte. Mi sono testimoni gli occhi
vigili delle tue bambole e dei tuoi animali.

Il riferimento, ovviamente, è al mottetto «Ti libero la fronte dai ghiaccioli…», ma sarebbe anche proficuo accostare questa poesia a quella di un'altra scrittrice romana, per altro con interessi in comune per certa poesia slava: Antonella Anedda, segnatamente per ciò che riguarda il componimento dedicato alla figlia («Davvero come adesso…») nella raccolta *Notti di pace occidentale*.

www.andreatemporelli.com

È con un passo prosastico, quindi, senza acclarate accensioni stilistiche (sporadici e non sistematici risultano le costruzioni per accumulo e per parallelismo, la predilezione soprattutto nei testi più recenti di strutture paratattiche e di versi che coincidono con la misura frasale, la disposizione del testo più allusiva a strutture strofiche ecc.) che Alleva racconta l'esistenza. A certificare la cogenza testuale, si diceva, è semmai l'identificazione del punto di ascolto esterno, che definisce forse una poetica labile, ma sicuramente affabile:

> Da queste parti è sopravvissuta una parola smarritasi ormai nelle altre: codesto. Codesto è un oggetto lontano da chi parla, ma vicino a chi ascolta. Per esempio questa lettera sta per diventare codesta, questi momenti…
> Codesto dà il senso del passaggio, è una considerazione della distanza; indica rispetto, in un certo senso, del punto di vista altrui[5].

Paolo Del Colle

S'avvia ancora dalle pagine di «Braci» e «Prato pagano», invece (oltre che dell'altra, più nobile ma certo meno vitale, rivista romana: «Nuovi Argomenti»), l'esperienza poetica di Paolo Del Colle, che all'altezza del libro d'esordio, *Gemme apicali*, pare risolvibile entro l'araldica preziosità suggerita dal titolo stesso, che si concretizza nelle scelte lessicali ricercate («stipa», «belletta», «m'arruga», «tedio», «scerbato», «prole») e in una sintassi tutta giocata su un effetto di straniamento, ancora legato a un'aura classicista, come dimostrano le innumerevoli inversioni e dislocazioni degli elementi frasali (a partire dal verbo, spesso relegato in posizione conclusiva). Ma si veda anche questo esempio, che rende per mezzo di altra strategia il medesimo effetto:

> gli avanzi vorticano
> sorti dai cumuli sbandati volano,
> labile occupazione a tratti, a strappi;
> non giunge requie
> in cui s'attende, infine, quel che spetta.
> Da un compito il dibattersi lamenta
> che storni tenace l'inquieto tempo,
> dal cui posare si riassesta il macero.

Qui è soprattutto la ritmica testuale, imposta dai numerosi sdruccioli, a conferire il senso di un'euforia linguistica quasi dannunziana, benché modernamente sincopata.

Difficile valutare l'apporto originale dei testi inediti pubblicati sul *Secondo quaderno italiano*, se ci si concentra, sulla scorta del titolo, sulle poesie più brevi che seguono una scelta antologica da *Gemme apicali*[6]. Del resto, Stefano Dal Bianco, in una pur rapida recensione, evidenziava come nella «scrittura "astratta e invariabile"» di Del Colle si attuasse «una sorta di implosione derivante dal cozzo fra le opposte esigenze dell'ellissi e dell'affabulazione», che di certo non aiuta il lettore a cogliere il nucleo concettuale e figurativo di questa poesia. Piuttosto, la novità patente era rappresentata dal testo introduttivo, *Novembre*, non foss'altro che per la lunghezza di più di sei pagine. La scommessa sembra, qui, rivolta a una poesia che superi il frammentismo e la concentrazione lirica esasperata del Novecento senza confondersi con la prosa e senza perdere in concentrazione, come il tenore raziocinante che compenetra le descrizioni del paesaggio (non senza appoggiarsi alla voce di un attante che irrompe sulla scena con le propria composta ma autorevole riflessione). A garantire la tenuta poetica, a livello testuale, sono ancora le movenze sintattiche («Per tanto che cambia / simile rin-

www.andreatemporelli.com

nova un pensiero d'intento / la via trovata dalle foglie alle radici. / Alcune il vento risolleva / e tanto alto giungono di nuovo / che non sai da quanto manchino alla pianta; / con un rapido fremito poi / all'avvenuta caduta ridanno vita»), che comportano talvolta, e involontariamente, esiti al limiti della parodia («pochi passi porto al camminar che avanza»).

E su questo aspetto sembra aver maggiormente lavorato l'autore, a giudicare dai risultati di *Mare o monti*, opera scritta a quattro mani con Edoardo Albinati e presentata, anche provocatoriamente, è inutile dirlo, come un unico testo di circa ottocento versi all'interno del quale nessun brano è riconducibile a una certa paternità (e forse la vera sfida è proprio quella di ferire al cuore il lirismo di tutta la poesia contemporanea). Il notevole amalgama raggiunto con la scrittura di quest'ultimo (riconosciuto narratore, dalla prosa a tratti caratterizzata da un passo aforistico) sembrano aver mutato sensibilmente l'orientamento di Del Colle nei confronti della prosa, non più avvertita come completamente "altra" rispetto alla scrittura in versi o, meglio, non più avvertita alla stessa distanza, ma come minaccia intima insita al verso stesso, un'insidia che converte la purezza poetica di un autore fino ad allora alla ricerca di "gemme apicali" alla profondità orizzontale del viaggio.

Edoardo Albinati

Addirittura ambivalente poteva apparire, in verità, anche il percorso poetico di Albinati, dispiegato tanto sui binari dell'andamento poematico quanto sulle traversine delle poesie epigrammatiche o aforistiche: duplicità ben stigmatizzata dal titolo (*Elegie e proverbi*) che ancora con un certo gusto classico denotava la struttura del suo primo volume poetico (dove le elegie, vale a dire i testi più lunghi, incorniciavano i componimenti brevi centrali).

Ma il lettore non tarderà a riconoscere l'impronta del tutto moderna del classicismo di Albinati, non appena riconoscerà il respiro scopertamente eliotiano che informa i suoi versi. In *Elegie e proverbi* si assiste infatti alla visione di una realtà decadente, deturpata, a tratti granguignolesca, che irride il mondo moderno: «L'intelligenza morbosa borghese si applica in psicologia». Con ironia davvero cinica si assiste a una rassegna di situazioni («i modi di un "cerimoniale" icastico per interposte persone», afferma il risvolto di Marco Forti), in cui personaggi nevrotici, malati, morsi dai propri appetiti sessuali, attraverso una serie di passaggi ellittici e scenografici («Una pausa. Botte. Cambio di asciugamani. Una serie di lampi agli occhi»; «Considera la scena: / I due sul divano in atteggiamento confidente / Gli occhi lucidi, i capelli arruffati, i bottoni degli abiti / Aperti, sparpagliati come punti in una frase / Che la fanciulla si rifiuta apposta di capire») si muovono in spazi costipati da oggetti desunti dalla realtà come fissazioni simboliche, ma devitalizzate (secondo una poetica che taluni non esiterebbero a definire post-moderna: sigla che chiude del resto il già citato risvolto), restituendoci una stranita allegoria del nostro tempo, spesso per il tramite di veri e propri monologhi. Tale cinismo è espresso nel titolo della lunga poesia conclusiva, *Cinismo e poesia*, di cui bastano anche pochi passaggi per rendere ragione di quanto detto:

> […] I nomi
> Degli invitati erano scritti a pennarello sui bicchieri di carta
> (Ibrido strano tra i ricordi d'infanzia, l'avarizia e il timore
> Del contagio), ma dopo un po' tutti bevevano a caso
> In bicchieri sporchi di rossetto. Ginevra andava e veniva

www.andreatemporelli.com

Da un tavolo dove era esposto un arrosto
Immerso in salsa di mele, senza esserne attratta:
Era eccitata, contratta, mostrava sul viso un disappunto
Da bambina appena mestruata.

Ed è tale cinismo, in definitiva, a sollevare i testi verso uno spazio di senso che si potrebbe genericamente dire "metafisico"– testi che altrimenti mostrerebbero sequenze ancora una volta gozzaniane, come nella presentazione dei due personaggi: lui,

Il principe [che] rabbrividì di nuovo. Ma conosciamolo
Questo eroe dei nostri tempi: baffi, biondo, magro, alto
Era chiamato – storpiando il bel nome di famiglia
Il principe Turacciolo
Perché contava poco o niente.

e lei, «Adultera anche nel nome / Peccatrice senza piacere, donna priva di fascino / E di stile, Ginevra».

Il valore infine allegorico di queste rappresentazioni spicca maggiormente laddove è l'arte stessa ad essere presa nella cornice degradante e persino *démodé*:

C'erano musicisti, un giocatore di scacchi solitario che armeggiava
Una scacchiera elettrica; c'era un poeta che da un palco, nelle serate
Di un'estate lontana, aveva declamato poesie assordanti
Come barattoli di latta (allora
Chissà perché, parvero a tutti pura musica)
C'erano, si capisce, intellettuali vari, scialbi e vistosi
Timidi o sfacciati.
Il poeta imperversava come una tempesta di neve.
Nessuno sapeva chi fosse.
[…]
«E non sopporto questa falsità… così romana
Tutto il cinismo, la malafede, gli inganni.
Guarda ad esempio quel critico teatrale: a quasi
Cinquant'anni, sta lastricando di libri letti e non letti
La strada per condurre una fanciulla bionda
A casa sua. La stringe in un angolo come un ragno
E con la bava le fila intorno un bòzzolo di cazzate.»
Come tu fai con me, pensò Ginevra e le scappò
Un sorriso che purtroppo il suo interlocutore interpetrò
Come un segnale d'incoraggiamento. Bisogna si sappia
A questo punto che lui non scrive da tre mesi
(O forse di più) una sola riga che sia buona;
Sta rimuginando un certo saggetto
Di ventisei pagine che abbracci
Tutta la realtà italiana degli ultimi anni
(Vista come un'apocalisse). L'impresa consisteva
Nella meditazione, nella preparazione
Nell'ordinare centinaia di appunti:
Si metteva a rodere la penna, sulla carta apparivano
Disegni… poi tutto quanto era messo da parte
Al primo squillo del telefono.

Il nodo della poetica di Albinati, com'è noto, è il rapporto tra prosa e poesia, e si rispecchia nella stessa bibliografia dello scrittore. «Come un Impero in dissoluzione, la poesia ha ceduto immensi suoi territori alla prosa, senza combattere, anzi con una specie di sollievo. Ciò che da sempre era appartenuto alla poesia (*anche* alla poesia), ora

www.andreatemporelli.com

rischia di essere esprimibile *solo* attraverso la prosa. Per fare due esempi: l'argomentazione e la durata, appaiono oggi concetti inapplicabili alla poesia»[7]. In queste parole si può rinvenire uno dei moventi, se non il movente principale, alla base della collaborazione con Del Colle, e della personale sfida di Albinati nei confronti di una narrazione che sia anche formalmente impeccabile. Sul versante della poesia, è la sintassi il punto cruciale su cui operare: «sappiamo che proprio la disposizione versuale è la più formidabile struttura logica, cioè di discorso, di sostegno di una voce, e che il verso rende credibili gli enunciati e li tiene insieme in un'unità organica. […] Eppure anche dalla potenza della propria sintassi la poesia si è in grande misura ritirata […]. Quello che normalmente dai critici (ignari) della poesia viene rimproverato ad essa, cioè la mancanza di legame con una supposta realtà, è piuttosto un effetto di drammatica riduzione della propria sintassi, della propria facoltà connettiva, resa anelastica dopo le contrazioni novecentesche, che volevano frantumare per poi dilatare e invece hanno rimpicciolito»[8]. Ecco perché il primo passo da compiere è proprio l'abbattimento del dualismo tra prosa e poesia, così implicito in formule stereotipe che richiamano un "abbassamento della poesia verso la prosa". Rompere questo dualismo è il modo per ridare centralità alla poesia all'interno della letteratura: «La poesia deve figurare accanto all'articolo di guerra, ma attenzione, non per forza una poesia di guerra, altrimenti siamo di nuovo all'*adaequatio*, a ridurre il problema a uno scambio di contenuti […]. La poesia vince la prosa solo su un terreno condiviso da entrambe»[9].

Tuttavia, al di là delle ottime dichiarazione di intenti, il progetto di *Mari o monti* può dirsi fallito, se a parte la fragile cornice (come di una vacanza che assume valenze persino antropologiche) non intervengono "tiranti" di nessun tipo per sostenere un'impalcatura tanto pretenziosa. A parte rare accensioni, la temperatura linguistica è complessivamente bassa, manca il senso di un'orchestrazione musicale profonda, data da scene davvero emblematiche o da momenti riflessivi alti o dal contrappunto delle figurazioni o, meglio ancora, dall'assemblaggio sapiente di tutti questi elementi; manca il senso di una misura versuale, mancano tutti quei puntelli formali minimi (la ricorrenza di parole chiave, la ripetizione o alternanza di ritmi e strutture) se non addirittura di quelli più difficilmente assorbibili nel progetto (la rima, la struttura metrica "chiusa"). Anche l'eliotiana impersonalità di Albinati si stempera, insieme alla furia della dominazione di oggetti, mentre persino le maschere lasciano la scena a una voce troppo astratta, insostenibile. E, per volontà aberrante di omologia poetica, anche Del Colle perde i tratti desultori delle proprie movenze sintattiche e delle proprie scelte lessicali. Il risultato è che la poesia si confonde con un semplice capriccio tipografico, mentre appunto sappiamo ormai da tempo che essa può insinuarsi anche nella linearità della prosa: l'importante è che ci sia, che faccia sentire il suo dosaggio formale e immaginativo più alto.

Emanuele Trevi

Non manca invece di distintivi poetici l'esperienza di Emanuele Trevi, nella cui silloge *Argomenti per il sonno*[10] pure si giustappongono versi e prose, che montalianamente fanno leva sulla concisione di entrambe e creano così una sorta di alternanza di tempi musicali nella concertazione complessiva della raccolta. Non che l'autore faccia ricorso a marche evidenti per connotare i testi, come rime, figure retoriche ostentate, una sintassi particolarmente intarsiata. Ma basta l'esattezza dei certi settenari, novenari ed endecasillabi, il fiato assertivo (per cui Rondoni parlava riguardo alla poesia di

www.andreatemporelli.com

Trevi di una «debolezza contenta del convalescente»[11]) che appena si percepisce nei passaggi decisivi (per cui sembra di poter parlare davvero di uno scenario post-montaliano, in cui il magistero formale del poeta delle *Occasioni* resiste alla caduta del suo impianto metafisico e del suo immaginario così ben congeniato, devitalizzandone gli scatti gnomici peculiari), il passo calibrato di un verso sempre breve e concentrato che non lascia fluire nessuna parola senza averla prima posta in evidenza, senza creare pause in cui il tempo si dilata anche nelle zone grigie del componimento – o, ancora, basta qualche tenue allitterazione, il continuo richiamo a un repertorio desunto in particolar modo dalla pittura, la percepibile presenza di un "paesaggio dell'anima", il minimalismo tutt'altro che disarmato che cuce ogni singola "occasione" (si noti l'insistenza più che sospetta dell'articolo indeterminativo in molti titoli) nella promessa di una trama che infine potrà manifestarsi, per chi avrà la forza di centellinare con pazienza ogni indizio: queste le indicazioni elementari che ci sovvengono nell'intenzione di rendere l'idea di un poeta che sembra tuttavia essersi ormai votato esclusivamente all'attività critica, per altro con eccellenti risultati (ma come non ricordare, all'interno della "scuola romana", la rilevanza, anche per il laboratorio dei poeti, dell'impegno di un altro critico come Arnaldo Colasanti[12]).

Conclusioni: la parola ritrovata?

Proviamo ora a trarre qualche minima conclusione, per definire la linea poetica romana nel suo profilo non di scuola, ma, appunto, di orientamento complessivo, diffuso e declinato poi personalmente entro le singole esperienze. «Se per scuola, infatti – ha già chiarito a suo tempo Roberto Deidier –, si deve intendere un gruppo di autori riuniti da una poetica comune ispirata dalla presenza di un "maestro", allora il termine si rivela inadeguato; la scuola a Roma non mostra una sua ortodossia, ma una pluralità di voci che pure si muovono su uno sfondo comune»[13]. E questa precisazione, si badi, non è affatto un modo per mettere in risalto gli autori più giovani o per relativizzare le conclusioni di una simile indagine: la mancanza di una scuola è addirittura il tratto complessivo di un'intera generazione ben al di là di qualsiasi confine regionale. A sancire quella che si può persino annotare come l'interruzione della tradizione (o di una sua "linea") è naturalmente l'esperienza della Neoavanguardia: «dalla crisi della neoavanguardia fino agli Ottanta, manca a Roma un vero motivo di aggregazione»[14]. Di per sé, questa soluzione di continuità all'interno dell'elaborazione letteraria non rappresenta un fatto né negativo né positivo; determina semmai le condizioni di partenza entro cui si è trovata ad agire la generazione di quelli che attualmente hanno all'incirca quarant'anni: «questa condizione, tutt'altro che particolare quanto più realisticamente generazionale, era divenuta una vera e propria dimensione operativa, nella direzione di un'officina plurima e aperta alle sollecitazioni più disparate. Uno *status quo* polimorfico, mutevole, ma nel concreto il più fecondo di nuove sperimentazioni e rinascite della poesia. Non sempre, infatti, la mancanza di punti solidi di riferimento, insomma l'interruzione di una tradizione, ha provocato spaesamenti senza possibilità di ritorno»[15]. E sempre Deidier ricorda quali fossero invece le voci riconosciute prima dell'esperienza di rottura avanguardista: «I punti di riferimento che si possono immediatamente individuare alle spalle della "cancellazione" neoavanguardistica, rispondono ai nomi di Pasolini, di Penna e alla Morante di *Alibi* e de *Il mondo salvato dai ragazzini*, e un po' più indietro (ma in realtà più avanti) al tardo Palazzeschi di *Cuor mio* e *Via delle cento stelle*; autori certamente su posizioni, anche storiche, molto

www.andreatemporelli.com

diversificate, ma convergenti verso quei due fulcri che individuano nella soggettività e nella chiarezza espressiva i caratteri di fondo della ricerca poetica a Roma»[16].

Chiarite le condizioni di partenza anche di questi autori, in un contesto generalizzabile a tutto il Paese, il problema, semmai, resta quello di valutare l'operato di tali poeti «padri e madri di se stessi».

Un primo elemento che dunque si può annoverare fra quelli tipici della linea romana è la ricerca della chiarezza espressiva, che è insieme reazione alle recenti evoluzioni sperimentali e ricorso alle figure poetiche che, prima della Neoavanguardia, venivano additate come modelli plausibili.

Ma è già chiara dalla disamina degli autori oggetto di questo saggio la tendenza ad andare ben oltre il Novecento, a risalire insomma alle fonti classiche della poesia, per trarne, più che un contributo di immagini e di repertori formali cui attingere, una vera e propria visione di mondo, capace di rovesciare i paradigmi stessi della modernità, nella convinzione (pascoliana, lo abbiamo notato) che nulla fosse più nuovo dell'antico. «La poesia degli antichi […] ha generato non solo opera ma, dentro di noi, mondi *reali*, mondi che sono diventati materia, terra del nostro sentimento» (Pietro Tripodo[17]).

Tale rapporto con l'antico, ovviamente, non può comunque fare a meno di partire da un senso di estraneità o, meglio, di distanza, che piega sovente il discorso su toni elegiaci. «Questa relazione di continuità, di compimento della poesia in una trama di imitazione-trasmissione, trova in Orazio un referente storico di incessante attualità»[18].

Chiarezza comunicativa, classicismo: si innesta su quest'asse la propensione autobiografica, che tuttavia non impone sulla scena poetica la presenza di un io assoluto, troppo ingombrante e forse improponibile, dopo il viaggio novecentesco nel mare dell'oggettività e negli abissi del linguaggio. Ecco allora che il tema familiare s'impone come orizzonte in cui la soggettività può stemperarsi e trovare accoglimento in una storia di avi e in una memoria addirittura ancestrale, che riattiva il richiamo al paesaggio e ai suoi miti persino pre-cristiani, in un affondo nell'antico che evidenzia sempre più la propria radice esistenziale.

Contrapponendo lingua a linguaggio, ma forzando spesso fino al parossismo gli stilemi più impertinenti rispetto al presunto canone poetico novecentesco, i poeti che si annettono a quella linea romana che ha trovato nelle riviste «Prato pagano» di Gabriella Sica e «Braci» di Claudio Damiani le sedi privilegiate di formazione, si impegnano ad accordarsi su registri di lode e di preghiera, di festosa (anche nella sofferenza) adesione alla positività del creato e del vivere: positività appena velata da inflessioni nostalgiche, che recuperano per tanto, con consapevolezza di volta in volta variabile, le esperienze crepuscolari, anche sulla scorta di strutture metriche tradizionali, ma rivisitate con ricercata sprezzatura.

La formula che rimarrà presumibilmente efficace per esprimere questa poesia è, dunque, quella che ancora Gabriella Sica ha posto a sigillo di un importante convegno sugli ultimi decenni: *La parola ritrovata*[19]. Ma bisognerà stare attenti a non sovrapporre del tutto l'idea sinteticamente suggerita da tale sigla con la rivalutazione di quel versante poetico della chiarezza spesso individuato nella formula di "antinovecento" o, ancora, con le pulsioni variamente presenti in molti autori e che potrebbero definire un primo, concreto superamento poetico del canone novecentesco: solo così, infatti, si manterrà la consapevolezza di quel moto di rigetto rispetto alla tradizione recente (e non di reale superamento, come dimostrano i conti ancora aperti col più canonico, e

www.andreatemporelli.com

forse anche oraziano, degli autori del Novecento: Montale), rigetto che invita al recupero di una memoria classica intesa come un preciso ideale di poesia, a scapito di altri; lo dimostrano gli atteggiamenti di ricercato antagonismo riscontrati negli autori passati in rassegna. Solo così, infine, si renderà ragione di quella fede nell'esistenza della poesia al di fuori, e prima, del soggetto che la percepisce, e che semmai la "ritrova" nella tradizione e nella natura (*boutade* che andrebbe ben altrimenti ponderata): slancio che qualcuno annoterà come palesemente post-moderno, nella sua foga di sovvertire la linea del progresso e l'ansia romantica del nuovo, ma che in ogni caso sembra a sua volta già esperito, e consumato, nell'avvio del secolo che ci siamo appena messi alle spalle.

NOTE

[1] «Poiesis», V, 12, gen.-apr. 1997, p. 37.
[2] *Poesia contemporanea. Quarto quaderno italiano*, Milano, Guerini e Associati 1993, pp. 93-120.
[3] ANNELISA ALLEVA, *Aria di cerimonia*, con quattro acqueforti di Ruggero Savinio, Civitanova Marche, Edizioni Centofiorini, 2000.
[4] Silloge apparsa su «Nuovi Argomenti», Quinta Serie, 4, ott.-dic. 1998, pp. 223-228.
[5] ANNELISA ALLEVA, *Né punto né linea*, nel volume *La moneta di Caronte. Lettere e poesie per il terzo millennio*, a c. di GIOVANNA SICARI, Milano, Spirali/Vel, 1993, p. 83.
[6] PAOLO DEL COLLE, *Usure e altri versi*, in *Poesia contemporanea. Secondo quaderno italiano*, Milano, Guerini e Associati 1992, pp. 59-84.
[7] EDOARDO ALBINATI, *Appunti su poesia e prosa*, in *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a c. di MARIA IDA GAETA e GABRIELLA SICA, Venezia, Marsilio 1995, p. 92.
[8] *Ibidem*, p. 93.
[9] *Ibidem*, p. 94.
[10] Nel *Quarto quaderno italiano* di *Poesia contemporanea*, Milano, Guerini e Associati 1993, pp. 149-176.
[11] DAVIDE RONDONI, presentazione di alcuni testi inediti di EMANUELE TREVI titolati *Tempo che ti travolge e ti sorride*, «clanDestino», 3/1994, p. 12.
[12] E proprio COLASANTI ritorna nella prefazione di CLAUDIO DAMIANI a *Argomenti per il sonno*, cit., in una descrizione che riportiamo se non altro per chiudere il cerchio intorno agli intrecci che definiscono, appunto, la "linea romana", oggetto della nostra attenzione: «Di Emanuele Trevi la prima cosa che lessi, due anni fa, fu la prefazione a *Altre visioni* di Pietro Tripodo. Leggendo quella scrittura piana e quieta, ferma davanti alla poesia, seduta; e con riferimenti ai classici che non erano lì a riempire un vuoto o ostentati, ma salivano lenti da una memoria vera, come lontana e sopita, stupiti di rispecchiarsi in una poesia scritta ora, lucida come quella di Tripodo, pensai tra me: questo Emanuele Trevi deve essere un vecchio latinista, o un grecista. E pensavo: guarda come questo vecchio potrebbe molto meglio di un giovane capire ciò che di nuovo si sta scrivendo oggi in Italia! Pensavo all'agitazione, alla mancanza di lingua, all'ideologia insomma che c'è in tanta critica d'oggi, ancora. Al fatto che la poesia degli anni '80 l'aveva cercata e in certi casi anche trovata una lingua, ma la critica è restata indietro, è restata nel linguaggio, nella soggettività.
Seppi poi che Emanuele Trevi era un giovane di ventisette anni. Che si era laureato con una tesi su Cavalcanti; che si era occupato di letteratura italiana del '300, di Petrarca, e che affiancava al lavoro sui classici quello anche sui contemporanei (scritti sulla Campo, sulla Bemporad, su Rebora, con singolare e significativa considerazione del Rebora "religioso"). Avendo cominciato a pubblicare dopo l'esperienza di *Braci* e *Prato pagano*, si era però ugualmente legato di amicizia con alcuni di quel gruppo, come Tripodo, Lodoli, Colasanti». (p. 151)
[13] ROBERTO DEIDIER, *La «scuola romana,* in *Le regioni della poesia*, a c. di R. Deidier, Milano, Marcos y Marcos 1996, p. 145.
[14] *Ibidem*, p. 142.
[15] *Ibidem*, p. 143
[16] *Ibidem*, p. 148.
[17] PIETRO TRIPODO, *Imitabere pana canendo*, in *La parola ritrovata*, *op. cit.*, p. 194.
[18] ROBERTO DEIDIER, *op. cit.*, p. 149.

www.andreatemporelli.com

Valentino Fossati

Su alcune antologie dell'ultimo Novecento

Se prendiamo come arco di tempo, più o meno arbitrariamente, gli ultimi trent'anni del secolo appena trascorso e come oggetto di riflessione le antologie di poesia italiana, il quadro appare ad un primo sguardo molto sfaccettato, talvolta confuso.

Un punto di riferimento iniziale abbastanza preciso, comunque, c'è ed è l'antologia *Poesia italiana del Novecento* curata da Edoardo Sanguineti. Si tratta probabilmente del riferimento più significativo perché è il lavoro che, sul finire degli Anni Sessanta (siamo appunto nel '69) compone il primo panorama interpretativo di un secolo che in quel periodo presenta già tutti i tratti necessari per essere rappresentato come un insieme compatto e, soprattutto, per contenere in sé l'idea del presente e i futuri sviluppi. Nella crestomazia di Sanguineti si tenta di proporre un'immagine abbastanza precisa e organica di un passato, di un presente e di un futuro; viene creata insieme una tradizione del Novecento e una tradizione del "nuovo". Senza entrare nel merito dei giudizi di valore o delle critiche strutturali, è possibile, proprio attraverso *Poesia italiana del Novecento* indicare alcuni caratteri fondanti e di orientamento rispetto al genere antologico in sé, almeno come incomincia a delinearsi specificamente nell'ultimo Novecento.

La scelta-discrimine di questo lavoro rispetto alla *Letteratura dell'Italia unita* di Contini (di un anno anteriore) non è casuale e non è nemmeno dettata da ragioni di gusto. È vero, infatti, che quest'ultima opera ha una portata in qualche modo rivoluzionaria, perché sposta i criteri dell'antologizzazione dalla poetica (si pensi alle operazioni critiche e antologiche di Anceschi) allo stile come modalità di "incarnazione" e di valutazione del testo inteso come "realtà" e unità irriducibile, legato solo di sbieco alle correnti e alla storia letteraria intesa come "grande narrazione". Sicuramente l'antologia di Mengaldo del '78, *Poeti italiani del Novecento*, è, in questo senso, assolutamente continiana e lo studioso, proprio sulle tracce di Contini, si distaccherà ancora più esplicitamente e radicalmente da Sanguineti rifiutando, per l'inquadramento e la struttura della sua opera, il presupposto di un assoluto storico (il Novecento con la "n" rigorosamente maiuscola) spostando l'asse storico-interpretativo sull'individualità poetica, sulla sua specificità linguistica e, trasversalmente, psicologica. È, comunque, altrettanto vero che *Poeti italiani del Novecento*, senza l'antologia di Sanguineti o, meglio, senza la critica severa e sostanziale che Mengaldo fa a Sanguineti[1] probabilmente sarebbe stata profondamente diversa.

Le antologie sono leggibili e criticabili non tanto (o non solo) in se stesse quanto a partire dal confronto attento con altre antologie, anteriori o posteriori, spesso anche senza l'ausilio, purtroppo a volte fuorviante, di una letteratura critica specifica. Talvolta esse implicitamente o esplicitamente nascono, si spiegano e si affermano come "risposta" o critica – sul piano dove si sovrappongono struttura e ideologia, – ad un altro analogo lavoro. Si potrebbe guardare in quest'ottica, oltre al caso Mengaldo-Sanguineti, l'accostamento fra *I Novissimi* del '61 e il *Manuale di poesia sperimentale* del '66 o anche fra *Il pubblico della poesia* del '75 e *La parola innamorata* del '78. Simile discorso si potrebbe fare, usando insieme i termini dell'opposizione e della complementarietà, confrontando e analizzando il rapporto tra l'opera di Mengaldo, sistematica e positivamente "museale" e l'antologia a-gerarchica e volutamente (anche se solo in apparenza) a-valutativa *Poesia degli anni Settanta* (1979) di Antonio Porta,

www.andreatemporelli.com

dove il *trait d'union* è rappresentato dalla centralità del lettore chiamato a interagire attivamente, a riannodare, integrare e interpretare i fili di una storia che da un lato si mostra come insieme discreto di "individui", dall'altro come pura orizzontalità cronologica, come fenomenologia "aperta".

I caratteri fondanti di orientamento cui alludevo riguardano alcuni concetti chiave con cui ogni antologia, che si può definire "forte" e che nasce da un'elaborazione critica organica e "necessaria", dovrebbe fare i conti, in accordo o in antitesi, sia che proponga un panorama complessivo del secolo sia che proponga un panorama più circoscritto (un ventennio o un trentennio), una nuova tendenza, una nuova fascia generazionale e così via.

Il primo concetto che possiamo indicare è quello di "tradizione", riferendoci innanzitutto al significato etimologico della parola che rimanda appunto al latino *tradere*, "trasmettere", "dare qualcosa a qualcuno affinché lo conservi" (è un termine che all'origine, non bisogna dimenticarlo, era legato al diritto romano e precisamente al *corpus* di leggi che regolavano l'eredità).

Il secondo concetto è quello di "canone" usato in questo caso non tanto nel senso di "modello" (che sarebbe più pertinente se parlassimo delle antologie dell'antichità, come l'*Antologia Palatina*), quanto nel senso, sempre originariamente giuridico, di "norma", criterio normativo, oppure nel senso più ampio di "valore" riconosciuto come caratterizzante e fondante (al di là di qualsiasi recinto cronologico, geografico o generazionale).

Il terzo concetto riguarda il "nuovo". In un'antologia come quella di Sanguineti il concetto è deducibile dal corso stesso, in linea retta e univocamente orientata, della storia letteraria, a partire da un passato (sostanzialmente il primo Novecento "con" e "dopo" Pascoli e D'Annunzio e a partire da Lucini, Gozzano e i Crepuscolari) il cui "nuovo" si manifesta come diretta e naturale discendenza. In antologie come *La parola innamorata* del '78, ad esempio, o come *Nuovi poeti italiani contemporanei* del '96, il "nuovo" è, invece, individuato e affermato o in opposizione polemica ad un passato o secondo un rapporto storicamente indicato (anche senza intenti polemici) di discontinuità, di alterità.

L'ultimo, fondamentale, concetto è quello di "Storia" (l'uso della "s" maiuscola è, in questo caso, puramente indicativo): "Storia" come assoluto, come "grande narrazione" appunto (Sanguineti, ma anche Porta, in maniera più problematica e già sensibilmente spostata verso l'ottica critica e interpretativa dei «sentieri del lettore»); "Storia" (letteraria e non) come irriducibile parzialità, come concetto discreto (Contini, Mengaldo, Berardinelli, Galaverni). Potremo parlare anche dei casi limite (si veda la recentissima, sconcertante antologia *Il pensiero dominante* curata da Davide Rondoni e Franco Loi) in cui la Storia (o storia) viene in qualche modo rimossa (o censurata) in nome di un assoluto di diversa specie, magari di un assoluto teologico messo in rapporto diretto, senza mediazioni, con il gesto poetico, ma si tratta in fondo del rovescio (ideologico e magari politico) della stessa medaglia.

Questi quattro concetti di riferimento rappresentano le coordinate chiave per mettere in prospettiva, analizzare e valutare le antologie, sempre partendo dalla comparazione (come lo stesso Mengaldo insegna), dalla lettura in filigrana degli intrecci e degli incroci di punti di vista critici e interpretativi che si stabiliscono tra un'antologia e

www.andreatemporelli.com

l'altra a partire dalla formazione, dal metodo e dal gusto dell'antologista (o degli antologisti). Pur in sintesi, posso accennare qualche esempio. L'antologia di Mengaldo e, in generale, il pensiero del critico, soprattutto per quanto riguarda il concetto di Storia e il rapporto tra individuo (opera) e società sono molto legati a Fortini, anche se tali concetti vengono messi in gioco dallo studioso con un'attenzione maggiore al versante linguistico e formale. La celebre introduzione di Berardinelli al *Pubblico della poesia*, acuta diagnosi epocale operata con gli strumenti della critica della cultura, della sociologia e della critica letteraria, deve molto ad uno sguardo fortiniano e viene esplicitamente utilizzata e citata come riferimento da Mengaldo quando traccia nell'introduzione alla sua antologia un rapido e significativo schizzo dell'epoca presente.

Un altro filo rosso che percorre l'antologia di Mengaldo è Pasolini, il Pasolini di *Passione e ideologia*, ma non tanto a partire dall'uso di alcune categorie storico letterarie che il poeta propone (e dalle quali il critico ha sempre preso, più o meno con forza, le distanze) come "espressionismo" o "realismo", quanto piuttosto a partire da alcune scelte prospettiche sostanziali come la drastica riduzione valutativa operata rispetto ai poeti del cosiddetto Ermetismo fiorentino, la vigorosa valorizzazione dei poeti dialettali (che nell'antologia di Sanguineti erano del tutto assenti, ma scarseggiavano curiosamente anche in quella di Contini) e infine – in linea con l'individuazione di una costante "antinovecentesca" della poesia italiana – la profonda (e in certi casi, come quello di Bertolucci, innovativa) lettura e valutazione come poeti di prima fila di figure come Penna, Bertolucci appunto e Caproni.

Il nodo che lega storia, società, ideologia (etica) e poesia (che caratterizzava *in toto* personaggi come Fortini e Pasolini nelle loro scelte e nella loro militanza letteraria, nonostante il forte antagonismo che li caratterizzava) rappresenta un nodo cruciale per capire il grande dibattito sulla letteratura e la cultura nel secondo Novecento, un dibattito e una meditazione attraverso cui le voci di maggior spicco hanno lasciato un solco profondo nella nostra letteratura e soprattutto un'"eredità", che si può definire tale non perché dogmatica o assoluta, come spesso si è creduto e ancora si crede, ma, al contrario, perché sostanzialmente proteiforme, a volte fecondamente contraddittoria o paradossale (si pensi soprattutto a Pasolini): un'eredità di cui alcuni nodi, conflitti, e radicali aperture sono ancora pienamente da riconoscere e da attraversare.

Proprio un personaggio come Fortini, mai nominato esplicitamente ma sicuramente tenuto in considerazione, poteva rappresentare (o era effettivamente) uno dei bersagli della polemica che stava alla base della *Parola innamorata*. L'antologia di Pontiggia e Di Mauro propone il "nuovo" sulla base di un rifiuto deciso e polemico della cultura poetica imperante tra la fine degli Anni Sessanta e gli Anni Settanta, dominata da un lato dai soffocanti imperativi neoavanguardisti riguardo al fare poesia (e con questi alludo soprattutto alle teorizzazioni di Sanguineti, dei "compagni di strada" accademici come Curi, Dorfles, Barilli, in parte Eco ecc. e dalla "prassi" diventata quasi una moda dell'unico vero poeta integralmente "neoavanguardista" del Gruppo '63: Balestrini) e dall'altro lato dalla presenza, quasi obbligata nel campo del produrre letterario (come se fosse un discrimine valutativo), dell'elemento ideologico-militante. Era quasi una norma l'appello all'impegno, anche all'interno dell'orizzonte tematico dei testi, la necessità imprescindibile di un confronto con la condizione sociale del tempo, con le lotte politiche. Per quanto riguarda questo secondo aspetto (il primato culturale dell'"ideologico") Fortini poteva essere ritenuto dai curatori della *Parola innamorata*, soprattutto da Pontiggia, militante nella rivista «Niebo», una sorta di "padre" ingombrante. Questo rifiuto avveniva fondamentalmente per una giusta causa (l'abitudine della Sinistra

www.andreatemporelli.com

marxista più ortodossa di considerare la poesia e la letteratura come delle sovrastrutture, perennemente subordinate e funzionali alla prassi politica e alla lotta di classe), ma con una prospettiva ingenua, semplificatrice e sostanzialmente errata rispetto a quelle che effettivamente erano le aperture (non poche e non indifferenti) del pensiero fortiniano (che non era certamente ortodosso rispetto al marxismo, ma drammaticamente critico, conflittuale, eretico), soprattutto quando toccavano verticalmente (nelle stesse sue poesie d'altro canto) il problema dell'interpretazione della storia, dell'individuo e della società come tragica presa di coscienza della condizione umana. Se comunque si accetta genericamente la semplice constatazione della presenza negli Anni Settanta di un clima opprimente creato appunto dal primato dell'"ideologico" inteso come inaccettabile limite censorio alla libertà espressiva, ecco che l'"ideologico" viene proposto immediatamente come il termine radicalmente e negativamente opposto a "poetico" con il rischio (per lo meno in via teorica, data la varietà e difformità di voci che viene di fatto ospitata nell'antologia) di porre "poetico" come termine assoluto, astorico, "ontologico", slegato concettualmente e con un radicalismo un po' ingenuo da ogni vincolo con la realtà.

Il poeta allora esordiente Gianni D'Elia nella prefazione, in forma di lettera a Roberto Roversi, al suo primo libro di versi *Non per chi va*[2] scriveva: «È una poesia privata, a volte anche del privato, spesso sentenziosa, piena di premesse e citazioni strutturaliste e linguistiche (da post-avanguardia mitica?) piena di Bataille, Lacan, Blanchot, di "Figlia del sole e di Perseide", di Adone, di Pasifae ecc. È una poesia dell'ideologia quante altre mai poiché il suo *motivo* è il motivo di ogni autarchia: la poesia dell'ideologia che dice io sono figlia mia, mia figlia, figlia mia». Se l'approccio di Pontiggia (l'introduzione alla *Parola innamorata* è sua, anche se firmata da entrambi i curatori) era un po' ingenuo e implicava dei rischi, la critica di D'Elia non è del tutto condivisibile (e letta adesso sembra anticipare, anche se posta con termini argomentativi precisi e raffinati, la vulgata critica sull'antologia che tiene testa ancora oggi, il luogo comune che associa ancora *Parola innamorata* e Neo-orfismo e addirittura vede in essa, secondo una prospettiva assolutamente erronea, un precursore del Mitomodernismo), se si tiene conto che non viene tanto mossa (inconsapevolmente) all'antologia in sé, presa come *corpus* di testi molto eterogenei e organizzati di fatto senza nemmeno l'ombra di una poetica egemone o di una tendenza in atto, al di là di tutte le etichette che una storiografia (e una critica) letteraria spesso pigra, chiusa, inerte e troppo compromessa ideologicamente (in senso negativo) non si è ancora presa la briga di cancellare del tutto[3]. D'Elia critica più l'aspetto legato alle premesse, a ciò che viene dichiarato da Pontiggia nell'introduzione rispetto alla poesia "che dovrebbe essere" e rispetto alla volontà di riacquistare il primato del "poetico" come istanza di libertà (rischiando appunto di cadere in contraddizione passando dal rifiuto dell'ideologia politica e delle sue ingerenze nella poesia all'affermazione di un'altra ideologia, quella della poesia o, meglio, del "poetico").

Se questa posizione, come ho detto, può essere rischiosa e covare effetti devianti, la condanna di D'Elia della poesia "autarchica" in sé (sì, quella che dice «sono figlia mia») è discutibile e sembra, allora come oggi, inglobare la persistente idea di certa Sinistra che, non senza un fondo di terrorismo culturale pur moderato, non concepisce l'idea (e anche il rischio perché no?) di una poesia che proclami la propria autosufficienza in nome della "libertà", libertà che non è soltanto, come si vorrebbe, evasione (nel mito? nell'illusione incantatoria? nell'assenza congenita di contenuti?) disimpegno, individualismo, autoreferenzialità egoistica, ma anche libertà (non obbligo programmatico) di calarsi nel reale, nel civile, di fare i conti con la storia e con la propria esistenza,

www.andreatemporelli.com

magari intrecciandole, di riconoscere e parlare del Tempo, del Male, magari guardandolo in faccia o eludendolo (come si definirebbe in questa prospettiva la poesia, per esempio, di Penna o di Bertolucci?).

D'Elia chiama in causa soprattutto uno dei due autori centrali dell'antologia, Giuseppe Conte, e il suo lavoro sull'incarnazione del mito nella poesia. A mio avviso, il riferimento a questo poeta come emblema dell'"ideologia del poetico" contiene una certa parzialità, se non un vero e proprio fraintendimento. La poesia dell'autore ligure, anche all'altezza dell'*Ultimo aprile bianco*, non può essere interpretata solamente come tentativo di dar vita a una poesia "neoclassica" fatta di mitologia e contraria, come avrebbe affermato in altra epoca Leopardi, al sentimento del "vero". In Conte il mito, al di là delle ridondanze dannunziane ed estetizzanti delle prime opere, è strumento euristico proprio del reale e del "vero", come dimostrerà più limpidamente a partire dalle *Stagioni* e la sua, se mai, si può definire celebrazione della realtà attraverso la riscoperta della forza interpretativa del mito, non celebrazione della poesia *tout court* dal momento che in lui la figura mitologica, più che metafora, è il segno costante di una "presenza". A parte questa mie precisazioni, la critica di D'Elia in considerazione del contesto in cui è stata formulata e della peculiarità per cui proprio la poesia dell'autore marchigiano in quel determinato momento voleva porsi in un rapporto di differenza con quella che sembrava essere effettivamente una tendenza in via di consolidamento, è una critica plausibile, che ha le sue ragioni.

Il suo appunto, al di là della sua discutibilità, è storicamente importante non tanto per la (scarsa) pertinenza all'oggetto *Parola innamorata* quanto perché le sue parole lanciano come un ponte verso il futuro, su una nuova fase della poesia, su un momento ulteriore e ancora agli albori. Il futuro e il "nuovo" che D'Elia dichiara e reclama nel 1980 verrà poi, sedici anni dopo, criticamente e sistematicamente riconosciuto come tale (anche nei termini, non bisogna dimenticarlo, dell'individuazione di una nuova generazione poetica rimasta per parecchio tempo in ombra o dispersa) in quella che è sicuramente la più bella e significativa antologia degli ultimi vent'anni: *Nuovi poeti italiani contemporanei* a cura di Roberto Galaverni. In quest'opera, fondamentale per reinquadrare l'ultimo ventennio di poesia italiana, a riaffermarsi è nuovamente, con forza, il concetto di "nuovo", il riconoscimento di una specificità della poesia di un certo periodo e di una certa generazione rispetto a quella precedente (leggasi la generazione del *Pubblico della poesia*). Alcuni autori privilegiati (come Pagnanelli e Salvia), è necessario ricordarlo, sono già presenti e giustamente valorizzati nell'interessante *Una strana polvere*, antologia del 1994 curata da Paolo Lagazzi e da Stefano Lecchini che presenta un'impostazione originalmente tematica, anche se la disposizione interna e la scelta degli autori sembra talvolta un po' casuale e poco rigorosa, che si incentra sui motivi della "terra" come richiamo all'origine e al ritorno (un po' come avverrà per la più tarda e comunque molto più dispersiva e ininfluente antologia-calderone *Melodie della terra* di Plinio Perilli) e del "dolore" come condizione imprescindibile dell'esistenza e della poesia. È, comunque, solo con l'opera di Galaverni, con lo sforzo di una lucida sistemazione epocale e generazionale, che si arriva fare luce su un periodo confuso e tutt'altro che accertato nei suoi valori (almeno come si presentava la situazione negli anni tra il '94 e il '96), a creare intrecci, rapporti, prospettive critiche talvolta inediti. È grazie anche a questa antologia se il panorama della poesia italiana negli Anni Ottanta e Novanta può vantare una specificità e una riconoscibilità che non aveva ancora anche a causa, di nuovo, della cecità e delle prese di posizione "di potere" di molta critica, spe-

www.andreatemporelli.com

cialmente di provenienza accademica. Resta, in ogni caso, il principio, sempre valido, quando si parla di antologie forti, che inclusioni ed esclusioni possono sempre essere discusse o ripensate, così come potrebbe essere parzialmente aggiustata la periodizzazione o, al limite, la scelta singola. Il valore, nel caso di *Nuovi poeti italiani contemporanei*, risiede principalmente nella forza, nell'intelligenza e nell'affermatività del gesto critico e della struttura, ma non devono certo essere sottovalutati due aspetti importanti come la profondità e la nitidezza dei cappelli introduttivi e l'acume nella scelta dei testi, volta, insieme alle introduzioni, a illustrare puntualmente il percorso di un autore «la direzione del suo lavoro», partendo da ricorrenze e variazioni di nuclei tematici, figurativi, stilistici, arrivando ad ipotizzare in certi casi aperture future, sempre però partendo dalla concretezza, dalla "carne" del testo, mai dalle poetiche astratte.

Non è scorretto, almeno non mi pare, parlare dell'antologia di Galaverni anche per rileggere e rivalorizzare (in senso storico, non certamente qualitativo) l'antologia di Mengaldo. La forza ulteriore di *Nuovi poeti italiani contemporanei* (e tutto questo sia detto per inserire in una prospettiva più ampia, verticale, il mio giudizio sull'antologia del '78) è ravvisabile nel fatto che l'opera curata da Galaverni è, a ben vedere, l'autentica erede dell'antologia di Mengaldo. Si tratta di un'eredità profonda, non solo riconducibile alla scelta dell'ordinamento e alla struttura. Quando parlo di eredità, ovviamente non parlo a rigore di "seguito". In via del tutto logica *Nuovi poeti italiani contemporanei* potrebbe essere il vero "seguito" di *Poeti italiani del Novecento* solo se includesse gli autori che nel '78 erano giovani promesse, ma che furono esclusi da Mengaldo perché autori *unius libri* e non sufficientemente formati a livello di percorso personale. Sarebbe illecito fare un'antologia che si proponesse esplicitamente di essere la continuazione più o meno ideale di Mengaldo e che non includesse Cucchi, De Angelis, Conte, Viviani ecc. Comunque non era questo l'obiettivo di Galaverni e, se per assurdo l'avesse fatto, sarebbe stato incoerente con la sua premessa fondamentale, cioè che i poeti da lui antologizzati si distinguevano "anche" per la discontinuità rispetto ai poeti dei *Pubblico della poesia* e della *Parola innamorata* (escluso il caso un po' anomalo di Magrelli che comunque esordisce con *Ora serrata retinae* nel 1980). Il problema del "seguito'" e della continuazione dell'antologia di Mengaldo è piuttosto spinoso e controverso e riguarda soprattutto, in via per lo più negativa, *Poeti italiani del secondo Novecento* di Cucchi e Giovanardi (sempre 1996), l'altra importante antologia che considererò più avanti.

L'asse Mengaldo-Galaverni è riconoscibile in alcune scelte di fondo, prima di tutto in quella di mettere in risalto le singole individualità poetiche fuori da ogni schema, partizione o discriminazione connessa alle poetiche. Non ha alcuna rilevanza il fatto che questo procedimento in Mengaldo fosse legato al carattere "secolare" della sua antologia e che si opponesse alle scelte strutturali di un'altra antologia dallo stesso tipo, quella di Sanguineti. Nel *Sesto quaderno di poesia contemporanea* curato da Franco Buffoni per la Marcos y Marcos, operazione di per sé alquanto meritoria, vengono usati sistematicamente ordinamenti per gruppi, tendenze, istanze stilistiche o di poetica. È legittimo che Buffoni sostenga il puro carattere orientativo e non rigoroso di tali suddivisioni (in effetti il panorama presentato è assai fitto e non facilmente ordinabile), ma ciò non toglie che il fatto in sé di raggruppare e classificare dei poeti per tendenze e categorie sia riduttivo e in alcuni casi mortificante (a meno che, per esempio, l'appartenenza al gruppo degli autori "mitici" o al discorso cosiddetto neo-neoavanguardista sia, da parte

www.andreatemporelli.com

del singolo poeta, programmatica, vissuta orgogliosamente e assunta come fattore distintivo). La scelta di operare "per individui" prima in Mengaldo, poi in Galaverni tocca, ovviamente la sfera della "tradizione" (e come viene concepita), ma soprattutto tocca la sfera del "canone". Mengaldo sceglie di storicizzare e di antologizzare non a partire da "un" canone o da una poetica ritenuta unificante e dominante, bensì a partire da "canoni ristretti". I "canoni ristretti" indicano il predominio di ciò che emerge compiuto, significativo e valorizzabile dall'esperienza di ogni singolo poeta (unito agli altri dai fili intricati della storia, ma inteso sostanzialmente come *unicum*, esemplare in se stesso) al di là di qualsiasi concetto predefinito di poesia, del tutto fuori da qualsiasi modello di tipo anceschiano. Il concetto di canone ristretto è legato alla validità e all'esemplarità di ogni singolo autore, sempre da valutare e da verificare attentamente. Ogni poeta responsabilmente scelto nella più compiuta realizzazione di sé e nella configurazione del suo percorso si può definire "canonico", quando (e questo è il caso soprattutto di Mengaldo) l'espressione "antologia di tendenza" non riguarda più il riconoscimento di un orientamento stilistico condiviso e dominante ma il "giudizio di valore". Il "giudizio di valore" si pone ad un livello superiore rispetto al giudizio di gusto: tende all'oggettività o, meglio, "rischia" l'oggettività, anche nel senso della scommessa. Se nell'antologia di Mengaldo il senso della scommessa è meno forte e evidente sia per il carattere della sua antologia sia per il fatto che il critico si muove, in linea di massima, su un territorio di valori letterari già relativamente consolidati, in Galaverni il senso della "scommessa" è fondamentale, vissuto in modo viscerale, come una vocazione.

Non bisogna, inoltre, dimenticare come Mengaldo, oltre che rispetto a Sanguineti, compia un passo in avanti anche rispetto al Contini antologista del Novecento (legato in maniera vistosamente idiosincratica alle sue preferenze per l'oltranza formale, nel segno dell'espressionismo letterario) e isoli nella piena libertà delle loro voci, senza ricondurli riduttivamente né all'Ermetismo né ad altra categoria, poeti grandi e determinanti nel secondo Novecento come Bertolucci, Sereni, Caproni, Luzi. È anche giusto e significativo che sia poco più che una traccia storica, nel cappello introduttivo a lui dedicato, il "neoavanguardismo'", del tutto trasversale e anomalo, di un autore come Elio Pagliarani.

Non sono cose da poco, alla fine degli Anni Settanta, rispetto al ruolo poco più che marginale dato ad alcuni di questi autori da Sanguineti (Bertolucci è addirittura assente, così come Zanzotto, mentre Sereni e Luzi sono trattati fondamentalmente come epigoni dell'Ermetismo), ma anche dal maestro Contini.

Il concetto di canone ristretto, inoltre, si lega in maniera determinante alla "democraticità" della poesia, alla sua libertà impagabile di incarnare un destino, una "visione" irripetibile che si realizza non fuori (è necessario ribadirlo), ma "dentro" la storia collettiva. Quando la riflessione si approfondisce, si allarga e diventa generale, storica, sul sempre più rilevante rapporto (osmotico, mai disgregante, con una non trascurabile componente etica alla base) tra la poesia e la narratività, tra la poesia e la prosa (già a partire dai vociani, da Saba e Montale *in primis,* ma soprattutto nell'area del Secondo Novecento) non si tocca soltanto un punto relativo all'evoluzione della forma poetica, non si compie la semplice registrazione di un fatto stilistico[4]. La predilezione di Mengaldo per l'istanza "esistenziale" della poesia novecentesca italiana ed europea (per l'"esistenzialismo storico", come avrebbe detto Fortini che teneva sempre presente, come Mengaldo, il modello di Montale soprattutto tra gli *Ossi* e *La bufera*) rispetto all'istanza "orfica" è a riguardo illuminante. Si intuisce come dietro alla predilezione di

www.andreatemporelli.com

Mengaldo per l'istanza "esistenziale" ci sia la coscienza di un rapporto tragico, lacerato, con la Storia. E quando Mengaldo parla di "narratività" e di "prosa" indica appunto qualcosa di più profondo di un fatto formale. La narratività, anche quando si esprime nei modi più strettamente autobiografici e nelle mitologie private (la donna-angelo di Montale, i morti di Sereni) è una forma alta, vertiginosa, di apertura al mondo (in positivo o in negativo), alla Storia o, come si sarebbe tentati dire, alla "prosa" del mondo. Questa apertura radicale è frutto di una costante e drammatica tensione etica, di un "impegno" continuo (tanto più lacerante quanto più la nuda esistenza si incontra – e si scontra – con la libertà "ontologica" della poesia, tanto per chiarire e motivare ulteriormente la critica che ho fatto precedentemente a D'Elia) che attribuisce un senso più alto, morale, al fare poetico: l'autore più emblematico in questa prospettiva – e amato da Mengaldo – nel secondo Novecento è, non a caso, Vittorio Sereni.

Proprio sulla base di queste osservazioni e tenendo presente il riflesso fondamentale che l'opera (e non mi riferisco solo all'antologia) di Mengaldo ha avuto su Galaverni, ritengo che quello di Mengaldo, come maestro, rappresenti ancora il modo più forte e più libero di leggere, nel senso più profondo, la poesia. È un modo che dovrebbe rappresentare ancora un modello attuale anche tenendo presente i naturali mutamenti di contesto, le necessarie (e feconde) prese di distanza e i superamenti. Galaverni, in questo senso, "supera" Mengaldo nella fiducia più radicale che accorda ad una funzione rabdomantica, quasi medianica della critica.

Non credo assolutamente che, quando si parla di "ideologia" (unita soprattutto alla "passione", nel senso pasoliniano più autentico e non per nulla molto ammirato da Mengaldo), si tocchi necessariamente un punto a sfavore rispetto alla democraticità dell'espressione o alla libertà. La perplessità nei confronti di D'Elia non nasce da una più o meno condivisibile ideologia, ma dal concetto di libertà, dal momento che la prima arriva a intaccare la seconda (ma non è affatto naturale che questo accada sempre, i due termini non si annullano a vicenda anche se, storicamente parlando, possono essere in conflitto). Troppo spesso il termine "ideologia" viene inteso in senso genericamente e superficialmente polemico, quando si sovrappone senza appello "ideologia" all'idea non di una prospettiva necessaria, quando non teme le aperture, alla lettura e all'interpretazione della realtà, ma all'idea di una prospettiva *tout court* riduttiva e tirannica. Talvolta è proprio il (finto) azzeramento di questa posizione che fa tutt'uno con la passione, con le motivazioni storiche ed esistenziali (e con la consapevolezza dell'impossibilità e della pericolosità di una lettura univoca e totalizzante del mondo) a creare più subdole ideologie, questa volta davvero totalizzanti (non ultima quella che arriva ad assolutizzare acriticamente la stessa realtà intendendola come totalità ontologica e inattaccabile emanazione divina), che arrivano ad annichilire o per lo meno ad appiattire valori, percorsi, individualità, creando rispetto all'individualità stessa (e alla storia), un forte processo di rimozione. Non mi sto distaccando dall'oggetto del mio discorso penso di esserne al cuore. Le ideologie (mascherate) cui alludo prediligono, paradossalmente ma neanche tanto, panorami fatti di zone grigie e inerti: certe antologie più o meno recenti (quella di Perilli, *Melodie della terra*, o in maniera estrema quella sovracitata di Rondoni e Loi) o che è dire poco definire "paludose" lo testimoniano in pieno.

Solo nella piena e costante valorizzazione dell'individuo, del suo cammino esistenziale e poetico, nell'interpretarlo a partire dall'unicità del suo percorso (come nell'interpretazione di un destino) e dalla sua rilevanza formale e storica, dalla forza dei suoi conte-

www.andreatemporelli.com

nuti e del suo linguaggio, si possono lanciare i ponti verso altri contesti e dimensioni (come quella storica, sociale e religiosa) e dare vita a gesti critici, in questo caso specifico ad antologie, che abbiano un valore autentico, capacità di resistenza al tempo, necessità d'essere. Anche in antologie apparentemente più schierate e di "tendenza" (questa volta nel senso più vulgato del termine), ovvero più legate ad una certa idea di poesia, il percorso critico dovrebbe sempre essere fatto a partire dall'"interno" degli autori, dei testi, della "situazione", anche, paradossalmente, quando si vuole affermare l'ottica della "deriva" (come accade nel *Pubblico della poesia*), la difficoltà di scrivere versi e di costruirsi un percorso in una situazione dispersiva e scoraggiante. *Il pubblico della poesia*, antologia sperimentale, quasi d'avanguardia, antologia-mappa estremamente aperta e incline per certi aspetti più alla sociologia della letteratura (o alla critica della cultura) che alla critica letteraria, anche se si presenta appunto come un semplice "registratore" della deriva, testimonia al suo interno la vitalità, lo spirito di resistenza, i tentativi di costruirsi un'identità solida degli allora giovani autori che non rinunciavano, al di là del contesto sfavorevole, a far sentire la propria voce, magari a protestare o a rifugiarsi nel "privato", a farsi talvolta poeti di una disperata vitalità e di una fede nella poesia non sopita.

Le prospettive di Berardinelli e Cordelli, dei poeti e del lettore, si intersecano talvolta accomunandosi, talvolta fraintendendosi o contraddicendosi, ma individuando chiaramente (e questo segna anche l'importanza dell'antologia) la forza di un'operazione intelligente e onesta, proprio nelle sue molteplici sfaccettature e aperture, dove i singoli autori (specialmente Bellezza, Alesi e i poeti dell'ultima sezione: *Come credersi autori*) e i testi arrivano nella loro singolarità a "travalicare" la diagnosi sociologica, per quanto acuta e illuminante. Sono proprio queste caratteristiche d'insieme che impongono *Il pubblico della poesia* come modello (il prototipo va cercato piuttosto negli Anni Venti, nella celebre e recentemente riedita da Crocetti *Poeti d'oggi* a cura di Papini e Pancrazi) delle cosiddette "antologie di situazione" dominanti nell'ultimo Novecento (a cui appartengono, anche se in modi differenti e con anche altre implicazioni, *La parola innamorata*, l'antologia di Porta, *Poesia italiana oggi* di Lunetta, *La furia di Pegaso*, *Lune gemelle* di Broggiato. Antologie come *Una strana polvere* e *I sentieri della notte* hanno un impianto più "filosofico" che situazionale o generazionale).

Visibilità dei contesti, visibilità dei percorsi, individuazione, pur nelle diversità, di terreni comuni, tenuta e forza delle ipotesi critiche (tanto più necessarie quanto più la situazione da circoscrivere è caotica e confusa) che non dovrebbero mai sovrapporsi in maniera soffocante all'evidenza delle voci, possibilità per il lettore di molteplici prospettive e di ricostruzioni attraverso le comparazioni, l'individuazione di intrecci e incroci tra i percorsi, la necessità di un progetto che "punta in alto": questi sono alcuni dei principali criteri operativi e valutativi in cui vengono messi in gioco la "tradizione" (che ogni autore contribuisce con l'unicità della sua voce ad inventare), il "canone", il "nuovo" e la "storia" intesi come indicatori paradigmatici.

La rara antologia curata da Giovanni Raboni nel 1981, *Poesia italiana contemporanea*, cerca di ricostruire il panorama del Novecento secondo fasce generazionali e di mettere a fuoco, anche a partire dagli orientamenti poetici e di gusto del poeta-critico che si andavano delineando con una certa precisione a quell'altezza cronologica, una "classicità", una tradizione già in qualche modo sedimentata nella poesia italiana del Novecento, un punto in cui è ancora possibile individuare un'unità (formale e non solo)

www.andreatemporelli.com

nell'esperienza poetica del secolo. Questo trova significativamente uno dei fuochi più rappresentativi (il primo è sicuramente il Rebora dei *Frammenti lirici*) nell'ampia antologizzazione dei "chiusi" e compatti *Mottetti* montaliani, ritagliati come esemplari rispetto alla produzione Montale da *Satura* in poi, ma anche rispetto alle ancora visibili informità e contraddizioni presenti negli *Ossi di seppia*. Già nel lavoro di Raboni viene ridotto radicalmente il peso della Neoavanguardia definito fenomeno interessante che, però, non sposta più di tanto il panorama della poesia del Novecento rispetto alla novità vera che era già emersa negli Anni Sessanta dal lavoro di Sereni, di Luzi e, contemporaneamente, di Giudici[5]. La rottura operata dalla Neoavanguardia è vista da Raboni più come un'azione astratta e velleitaria. Questa posizione, oggi come oggi, può anche essere condivisibile, ma non si deve dimenticare come certe istanze neoavanguardistiche, soprattutto quella teorica di Sanguineti e quella poetica di Balestrini abbiano rappresentato un oggettivo e necessario oggetto di scontro per molti giovani e meno giovani poeti operanti tra gli Anni Sessanta e gli Anni Settanta, proprio per la loro presenza all'epoca egemonica e sostenuta – talvolta ancora oggi – in sede accademica e politica.

Al di là di queste precisazioni, il discorso sulla riduzione della Neoavanguardia e su una rivalutazione radicale delle novità espressive emerse in altre zone negli Anni Sessanta attraverso poeti come Sereni, Luzi e Giudici, rappresenta uno dei più importanti fuochi dell'altra importante antologia comparsa nel 1996, *Poeti italiani del secondo Novecento* curata da Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi.

A distanza di più di quattro anni dall'uscita di quella antologia si riescono a vedere più chiaramente da un lato i suoi meriti e le sue aperture, dall'altro lato i suoi limiti, le contraddizioni, le idiosincrasie (e, in certi casi, le chiusure).

Molte critiche di segno negativo sono state rivolte all'antologia in base a un punto che già anticipavo prima: la falsa continuità con l'antologia di Mengaldo. Ciò che può avere creato fraintendimenti e contrasti è stato legato, ad un certo livello, più alla sede editoriale dell'antologia (I Meridiani Mondadori) che alle scelte e alla struttura interna, su cui comunque tornerò.

Al di là del successo, anche in termini commerciali (è arrivata di recente alla terza edizione), si insinua il sospetto che proprio la sede del Meridiano (così "monumentale", così necessariamente legata, al di là di qualsiasi programma, all'antologia di Mengaldo di cui quella di Cucchi-Giovanardi, aggiungendo solo la specificazione cronologica, riprende anche il titolo) abbia in parte nuociuto e contribuito alla sua non piena riuscita.

L'antologia del '96 può essere considerata sostanzialmente da tre angolature, due delle quali rispecchiano dei nuclei storico-critici importanti che però, invece di armonizzarsi con l'insieme, ne minano, per eccessiva parzialità o per esuberanza, l'armonicità, tanto da far pensare, per assurdo, alla fusione (mancata) di "antologie nell'antologia".

In primo luogo troviamo antologizzati autori appartenenti ad un arco cronologico che per forza di cose si sovrappone a quello considerato da Mengaldo: a partire dai "maestri" che vengono raggruppati in un capitolo autonomo e che, più che come autori antologizzati, vengono presentati come una sorta di stella polare, pilastri indiscutibili e imprescindibili per leggere il secondo Novecento, poeti grandi che, più o meno esplicitamente, guidano e influenzano attraverso la parabola delle loro opere gli autori più giovani, a partire da quelli nati negli Anni Venti. Fino al ponderoso capitolo intitolato *Il pubblico della poesia* si può trovare una buona parte di autori già presenti in Mengaldo. Cucchi e Giovanardi colgono, spesso a proposito, l'occasione per integrare autori che in

www.andreatemporelli.com

Poeti italiani del Novecento erano assenti. Tanto per fare qualche esempio segnalerei Scotellaro, la Spaziani, Roversi, Majorino, Cesarano, Rossi, Piccolo, Calogero, Bandini, Ranchetti (ricordo che nell'intervista che Cucchi mi aveva rilasciato[6] il suo accento polemico era in particolar modo caduto, non a torto, sull'assenza in Mengaldo di Roversi e Majorino). La prima angolatura attraverso cui si può guardare, anche se con una certa semplificazione, *Poeti italiani del secondo Novecento* è quella dell'"integrazione" rispetto alle diverse esclusioni che Mengaldo aveva compiuto di autori più vicini alla zona cronologica trattata dagli altri due curatori. Non sarebbe nemmeno necessario specificare che, dato il carattere più "parziale" dell'antologia del '96, fosse, in qualche modo, implicita la necessità di una documentazione più ampia sul periodo. Il parlare di "integrazione" può sembrare certo riduttivo, ma ho scelto volutamente di porre un particolare accento sul problema dei controversi rapporti fra i due Meridiani tralasciando il discorso sulla competenza specifica, sull'ampiezza dei materiali e della documentazione che comunque, nell'ultima antologia, complessivamente non sono in discussione. Al di là di tutto, il fatto che la sede editoriale e la collana fossero le stesse dell'antologia del '78 (di qui l'idea della possibile continuità) ha portato, nella "sovrapposizione" che si è invece creata più confusione che chiarezza anche rispetto al lettore. La confusione che può effettivamente nascere deriva non tanto dai nomi messi in gioco quanto dalla dimensione progettata. Era difficile entrare nella misura di quel tipo di volume avendo sotto mano soltanto la produzione poetica, mettiamo, tra il '76 e il '95 a partire da autori nati negli Anni Quaranta. Ripeto, questo è un problema strettamente legato alla natura dell'operazione editoriale e parlare di correttezza o scorrettezza, di buona o di cattiva fede sarebbe inutile e insensato.

Il problema diventa concreto quando ci si accorge di quanto siano incommensurabili il disegno, la struttura, gli intenti legati all'antologia del '78 rispetto a quella del '96. L'antologia di Cucchi-Giovanardi è già profondamente diversa a partire dall'ordinamento che non viene predisposto per individui, ma secondo una partizione in capitoli (meno "forte" comunque rispetto a quella fatta da Sanguineti) che distingue generazioni, linee di tendenza, categorie discutibili come il "dialetto", altre categorie non ben classificabili come "Narratori poeti" e "Quattro percorsi appartati" o che si appellano a pure indicazioni cronologiche, "Anni Ottanta", con l'eccezione del rilievo dato a due individualità di spicco come Giudici e Zanzotto. Al di là del fatto che Giudici e Zanzotto (Pasolini, Pagliarani, la Rosselli ecc.) fossero già in *Poeti italiani del Novecento*, ciò che muta sostanzialmente, oltre alla definizione cronologica di "secondo Novecento", sono il progetto interno dell'antologia, il disegno, l'orchestrazione, la prospettiva storiografica. Dal punto di vista dei concetti che ho esposto all'inizio dell'intervento, vediamo che nell'introduzione di Giovanardi viene immediatamente messa in gioco la nozione di "canone" e non più di "canoni". Questo implica già un forte rovesciamento di prospettiva. Ciò che Giovanardi vorrebbe individuare, sulla base di un ragionamento di tipo storicistico, è un nuovo "canone" (quello, appunto, del Secondo Novecento) che, come nelle epoche passate, si affermerebbe alla metà del secolo risultando "vincente" su quello che lo ha preceduto. Si capisce immediatamente, anche considerando le scelte dei testi dei singoli autori, che il suddetto canone è strettamente legato ad una radicale istanza realistica e "prosastica", istanza che poco per volta, a partire già dagli autori di "Quarta generazione" si impadronirebbe della lingua poetica eliminando da essa, per gradi, ogni residuo di linguaggio sublime, post-ermetico, ogni scoria dell'analogismo di marca simbolista affermando la priorità, nei temi e nel linguaggio poetico, del "quotidiano", della nuda realtà. Pur nella necessaria schematizzazione di un'argomentazione,

www.andreatemporelli.com

non si può non indicare questo come punto discriminante: l'individuazione come canone di un linguaggio orientato "orizzontalmente" sulle cose rispetto a un linguaggio "verticale", basato sulla parola.

Veniamo alla seconda "angolatura". L'operazione che darà origine al Meridiano si aggancia ad un progetto anteriore di Cucchi, un progetto legato a uno dei principali oggetti della sua militanza critica: l'individuazione di un forte baricentro di sperimentazione formale e linguistica, estraneo e alternativo alla Neoavanguardia, nella poesia degli Anni Sessanta, soprattutto nella poesia lombarda (ma sarebbe più corretto dire milanese). Cucchi parte con l'intenzione di istituire un nuovo assetto storiografico della poesia di quegli anni e di mettere in primo piano non tanto un'ideale prosecuzione della "linea lombarda" anceschiana, quanto il ruolo fondamentale della "cultura lombarda" intesa, nella sua forza, come continua «ebollizione di tensione etica che interviene sul linguaggio, lo stravolge e lo modifica» (etica, linguaggio e realtà: ecco le tre istanze che hanno come capisaldi autori come Giudici, Zanzotto – ma anche Erba, Risi – e i principali autori di area milanese tra gli Anni Sessanta e gli Anni Settanta). La poesia di autori come Raboni, Rossi, Majorino, Cesarano (Neri, anche se incluso nel gruppo, è il poeta forse più estraneo al discorso sul "quotidiano"[7]) raggruppati nella sezione *L'etica del quotidiano* svolgono un lavoro di sperimentazione formale, di escursione lessicale, di strutturazione delle forme decisamente più potente e significativo rispetto ai seguaci di Sanguineti. Viene comunque il dubbio che un autore come Pagliarani, al di là della sua militanza nel Gruppo '63, fosse paradossalmente più adatto a comparire in questa sezione che non in quella dell'Avanguardia, anche se il rilievo quantitativo e qualitativo che gli viene dato, rispetto per esempio a Balestrini, è significativo. Stesso discorso potrebbe essere fatto, a maggior ragione, per Loi: spesso le partizioni, come in questo caso, non chiarificano il disegno, ma lo confondono, lo intorbidano. Se tralasciamo questi dubbi, che rivestono, comunque, una certa importanza, il vero fulcro dell'antologia sarebbe stato questo, tenendo presente che la poesia di questi autori forma appunto un bacino di sperimentazione (ma non solo) che si dirama in avanti e che assorbe istanze e novità espressive dal passato: in primo luogo da Sereni (vero capofila). Questo poteva essere, a ben vedere, il nucleo di un'antologia fortemente militante e orientata criticamente che avrebbe avuto ragione di esistere per se stessa e che, al di là del successo commerciale del Meridiano, avrebbe rappresentato certamente un gesto critico più compatto, organico, armonico e necessario (anche se più "parziale", ma la parzialità non è certo un criterio qualitativo). Confondendosi in parte con un disegno più "globale" e complesso (ma non perfettamente dominato) con la necessità di stabilire un canone generale e "vincente", di dare ragione a movimenti e figure del tutto diverse, obbedendo ad un'esigenza, nel caso specifico del Meridiano comunque più che legittima, di completezza di documentazione, questo nucleo centrale non ha perso la sua rilevanza critica (che rimane, anzi, uno dei punti di maggiore forza e interesse dell'antologia), ma si è molto indebolito in evidenza e trasparenza.

La terza angolatura problematica riguarda la sezione *Il pubblico della poesia*. È il punto in cui il discorso critico di Giovanardi necessariamente si incrina, si sgretola, in quanto le istanze del canone "realista", quotidiano, nell'essenziale pluralità e diversificazione delle voci (il salto epocale tra gli Anni Sessanta e la seconda metà dei Settanta è vertiginoso: siamo già in piena epoca post-moderna o, meglio, per dirla con Beck, nella seconda modernità) si offuscano, si biforcano, si rendono sempre più problematiche e inafferrabili. Era necessario, nella prospettiva di Cucchi e Giovanardi dare grande rilievo e giusta sistemazione agli autori di quella generazione a costo anche di provocare,

www.andreatemporelli.com

per lo meno a livello quantitativo, un vistoso (e forse eccessivo) sbilanciamento. Si può parlare a questo punto di un disegno mancato, risolto solo in parte o di un quadro, dal punto di vista critico, consapevolmente incoerente? Fatto sta che la quantità di autori di quel periodo così fecondo, eterogeneo, per certi versi anomalo e "speciale" della poesia italiana, segnato allo stesso tempo da derive e da bagliori mitici, da intimismi sofferti e da grida civili, difficile da documentare in tutta la sua pienezza, poteva diventare veramente, anche qui, con la stessa compattezza e necessità un'antologia diversa, separata. Intendiamoci, il discorso sulle "antologie nell'antologia" può sembrare paradossale e, per certi versi, assurdo (so benissimo che serve a poco lavorare con i "se"), ma serve sostanzialmente a due scopi: primo, cercare di "radiografare'" meglio, secondo un'ottica un po' diversa, il corpo dell'antologia così com'è, la sua ossatura un po' disarmonica, le sue saldature spesso abnormi o troppo fragili e, fuor di metafora, i suoi squilibri strutturali; secondo, cercare di capire (in positivo), proprio a partire da questi squilibri, quelle che si possono definire come le potenzialità irrisolte dell'opera, ma anche le sue aperture feconde, gli spunti originali e purtroppo i suoi limiti intrinseci. Questi risiedono soprattutto nella struttura debole e spesso inadeguata e nel mancato riconoscimento di una generazione successiva e diversa rispetto a quella del *Pubblico della poesia*, considerata ancora, erroneamente, come l'ultima significativa generazione di poeti in Italia. Quest'ultimo punto rappresenta la chiusura più vistosa dell'opera: in questo senso Mussapi, la Valduga, Magrelli e D'Elia, che appartengono già a una generazione "altra", sembrano inseriti quasi come dei corpi estranei, quasi per un semplice dovere documentativo. La stessa vaghezza della dicitura "Anni Ottanta", puramente cronologica e neutrale, la dice lunga. La generazione individuata proprio nello stesso periodo da Galaverni è quasi assente e, in ogni caso, non riconosciuta come tale. Mancano nell'ultimo capitolo figure importanti come quella del notevole poeta marchigiano Remo Pagnanelli, di Ferruccio Benzoni, di Beppe Salvia, di Alessandro Ceni. È troppo lungo l'elenco di autori "di buon livello" segnalato alla fine dell'introduzione per non far venire il sospetto che sia stata fatta qualche omissione di troppo (si pensi per esempio a De Signoribus, poeta certo non di seconda fila e trascurabile). L'omissione più clamorosa, proprio perché all'interno di un capitolo così rilevante come il penultimo, è quella di Umberto Piersanti che è stato uno dei primi a proporre, già all'epoca della contestazione sessantottesca, un discorso poetico radicalmente alternativo che incarna originalmente nella sua poesia il tema del mito (un mito molto diverso da quello di Conte che si affermerà dopo, un mito radicalmente laico, totalmente privo di elementi mitologici e pagani, di matrice pavesiano-bertolucciana, più intimistico, ma venato nel profondo di afflati epici, come testimonia il controcanto della sua produzione in prosa) nell'esperienza poetica. Il già notevole *Il tempo differente* è del '74; il disomogeneo ma estremo (e fortemente controcorrente) *L'urlo della mente* è del '77, ma il suo percorso organico, anche se eterogeneo nelle forme espressive adottate, arriva al suo esito più alto proprio nel 1994 con *I luoghi persi*, libro decisamente importante, forse una delle opere più significative scritte tra gli Anni Ottanta e Novanta e proprio da un autore di quella generazione.

Il problema rimosso dall'opera di Cucchi-Giovanardi, alla fine, è proprio quello del "nuovo". Se Mengaldo si preoccupava in qualche modo del "nuovo", della nuova generazione che si stava affacciando alla ribalta, ma non ne proponeva esempi testuali date le premesse e il carattere della sua antologia, in Cucchi e Giovanardi, rispetto ad un ipotetico "nuovo", più che un atteggiamento di cautela sembra prevalere un atteggiamento di sfiducia. È da qui, forse, che deriva anche il mancato riconoscimento di una genera-

www.andreatemporelli.com

zione nuova di poeti nati tra la fine degli Anni Cinquanta e gli Anni Sessanta. L'unico riconoscimento rispetto a questa fascia generazionale di autori compiuto da Cucchi, che sembra attuare attualmente un fitto (e certamente meritorio) lavoro di riconoscimento generazionale – quasi ricercando un implicito legame di "paternità" – più con i poeti giovanissimi nati negli Anni Settanta, riguarda singole individualità, valga per tutte quella di Antonio Riccardi. È significativo il finale dell'introduzione di Giovanardi: «La poesia italiana di secondo Novecento pare disporsi a delibare quest'ultimo scorcio di secolo in un silenzio più di rinuncia che di attesa; o forse sono le proiezioni apocalittiche di fine millennio a forzare la mano e a dipingere la situazione più nera di quella che è. Se sia stadio definitivamente terminale, momentanea sospensione o fertile incubazione del nuovo non è dato sapere. Non resta perciò che stare ai fatti, accantonare i progetti, e scrutare sempre più inquieti il cielo in cerca di segni»[8].

Il 1996 è un anno chiave per le antologie di fine secolo, soprattutto per l'uscita di *Nuovi poeti italiani contemporanei* e di *Poeti italiani del secondo Novecento*. Non ci sono soltanto antologie importanti o di eccellenza, ma anche antologie minori, per così dire "di sfondo" che per una ragione o per l'altra non hanno avuto la forza di spostare di molto il baricentro critico e il panorama che si erano delineati tra la fine degli Anni Settanta e i primi Anni Ottanta. Ne prenderò in considerazione due non tanto per dovere documentativo, quanto per indicare ulteriori elementi di novità, attraverso il confronto, nelle opere più significative (mi riferisco soprattutto a Galaverni). Un'antologia "di sfondo" che esce sempre nel '96, ma che non si sposta molto dagli autori della generazione del *Pubblico della poesia* è *La furia di Pegaso* curata da Marco Tornar per i tipi di Archinto[9]. Mi sembra opportuno leggere le dichiarazioni del curatore nell'ampia e chiara introduzione, per quanto legittime, come specifiche dell'identità unica e irripetibile di una generazione formatasi nel cuore e verso la fine degli Anni Settanta piuttosto che della totalità di quasi un trentennio di poesia (gli "estremi" sono rappresentati da *Invettive e licenze* del'71 e da *Corsia degli incurabili* del '95). Tornar abbraccia nuovamente l'ottica della "deriva" diagnosticata da Berardinelli e Cordelli nell'antologia simbolo di quella generazione e si collega, condividendola, all'idea di Cordelli sulla "morte eroica" della poesia degli Anni Ottanta. Sulla base di questa discutibile premessa storica, il curatore auspica il rafforzarsi di una valenza politica della poesia, l'affermarsi del poeta come figura di dissidente, contro il "sistema", contro l'annichilimento della società di massa e del consumismo. La poesia deve essere "dissidenza" e il punto di partenza, in questo senso, non può che essere l'opera di Bellezza. Giusto è l'aver riconosciuto la legittimità di ogni singolo percorso poetico senza calcare troppo la mano, in sede di critica, con l'idea della "dissidenza" e del "civile" anche se, si capisce, siamo ancora nell'ambito di una riflessione incentrata più sul problema della "parola" che sul problema della "realtà" (anche, paradossalmente, quando si invoca il coinvolgimento "civile") senza riuscire ancora ad entrare profondamente nel merito del loro rapporto. È il rapporto parola/realtà, insieme al problema della nuova identità del soggetto poetico, a rappresentare la vera problematica nodale, per lo meno della poesia degli ultimi vent'anni, più che il rapporto dicotomico e "guerrigliero", se si può dire così, tra parola e Società. Va bene caratterizzare e ritrarre una generazione mediante determinate categorie e dicotomie, meno bene, forse, assumere questi punti di vista (dissidenza, battaglia) come diaframma per leggere e interpretare tutta la poesia di un trentennio, scartando nuovi e fondamentali nuclei problematici (e probabilmente nuovi autori, visto che siamo nel 1996). Non si tratta assolutamente di negare valore a un concetto, implicita-

www.andreatemporelli.com

mente coinvolto, come quello di "resistenza", ma sarebbe necessario ampliarlo e integrarlo, oltre le biforcazioni Parola/Società, Individuo/Società. Si profila, e va bene, un'antologia di tendenza e (con qualche approssimazione) di generazione dove le scelte dei testi, anche se con molte approssimazioni, rispondono agli assunti teorici di base, ma perché escludere D'Elia (in questo caso l'esclusione è evidentissima) quando se ne parla ampiamente nell'introduzione e viene citato proprio in virtù della componente civile del suo fare poetico? E perché di Cucchi antologizzare solo testi tratti dalle *Meraviglie dell'acqua*? Molti altri testi, tratti da altre raccolte, sarebbero stati pertinenti al discorso e soprattutto più esemplari di un percorso complessivo tutto sommato abbastanza in sintonia con l'impostazione di Tornar. La poesia di Cucchi tende sempre ad un sofferto e lucido intimismo, anche nei momenti più "oggettivi" e la sua opera è costantemente sorretta, quasi come se fosse una premessa non esplicitata ma umanamente forte, da una consistente base etica e civile: inoltre, soprattutto se si guarda al *Disperso*, è poesia della "dissidenza" quante altre mai. Questi mi sembrano i sintomi, rispetto ai testi, di un criterio di antologizzazione piuttosto vago e non sufficientemente solido.

È importante, a mio avviso, proporre osservazioni di questo tipo, anche se criticabili finché si vuole, soprattutto perché nascono dal confronto con altre prospettive e con altri esiti più esemplari. Proprio Galaverni, nell'antologia coeva, al di là di un più radicale e militante discorso sul "nuovo", mette in gioco, meno di sfuggita e con più rigore altre prospettive, più fertili da un lato e più attuali, meno anacronistiche dall'altro (senza comunque negare o contraddire le premesse di Tornar). In *Nuovi poeti italiani contemporanei* viene messo in gioco, attraverso un'angolatura nuova, il rapporto con la "storia" vissuto non solo dall'individuo-poeta come rapporto di "posterità", ma, più radicalmente, vissuto attraverso la percezione, tragica e liberatoria al tempo stesso, dell'"essere postumo". Sempre in questa antologia vengono implicate altri nuclei problematici importanti che l'attraversano come tanti fili rossi: il deciso, netto distacco generazionale («Improvviso, mi libero del padre e della madre» è un verso di D'Elia che potrebbe essere posto come epigrafe di tutta l'antologia); il rapporto, attualissimo, fra parola poetica e soggetto, la ristrutturazione, il ricomponimento di un io da troppo tempo frantumato e scisso; il rapporto, ormai non più trascurabile, tra la poesia e l'istanza del reale, tra la parola e la realtà non più visto, come capitava anche in altre apparentemente più radicali poetiche del "reale", in funzione oppositiva («Mai si dirà la nostra ansia dell'oggetto, / del guardare le cose con parole / così attenti alle parole del linguaggio»: sono altri versi di D'Elia, sempre tratti da *Non per chi va*, che potrebbero rappresentare un'ulteriore epigrafe). Il *Dopo* che dà il titolo alla prima raccolta di uno degli autori più emblematici dell'antologia, Pagnanelli, è appunto il "dopo" della storia, dove ognuno riconosce la propria condizione non solo di essere, rispetto alla storia, "postumo", ma di vivere già come "su un'altra riva", forse solo, ma di nuovo libero, anche nella solitudine, di dare parole al mondo e dire il proprio destino, di riconoscere nuovamente radici e luoghi, di prendere coscienza nuova e salvifica del proprio radicamento in qualcosa o, magari, del proprio sradicamento.

Ecco come le prospettive si possono incastonare, criticare, ampliare, correggere continuamente, anche a partire da un puro confronto degli oggetti, ma sempre con la necessaria libertà di adottare degli oggetti privilegiati, per valore o significato, degli oggetti "modello".

Tra le antologie "minori" uscite sempre nello stesso periodo si segnala sicuramente

www.andreatemporelli.com

per il suo rigore teorico e la sua serietà *I sentieri della notte* curata da Gualtiero De Santi e pubblicata da Crocetti. Si tratta di un lavoro che prende le mosse da profonde riflessioni sulla condizione della poesia e dell'individuo nella contemporaneità e che si riallaccia ai massimi scrittori e pensatori del Novecento. Purtroppo non mi è possibile addentrarmi come vorrei nelle questioni sollevate nell'introduzione dal curatore, mi pare, tuttavia, importante segnalare alcuni punti fondamentali per l'interpretazione dell'intera antologia: la questione della ricerca incessante dell'"origine", della "nostalgia dell'originario"; l'idea, già tutta incarnata nel cuore del Novecento, dell'esperienza di un mondo frantumato e diviso (con la conseguente frantumazione di un'individualità che appunto nella ricerca dell'essenza, dell'origine tenta, anche tragicamente, di ricomporre il proprio senso); l'individuazione del ritorno al "mito" come "uno dei grandi eventi della nostra cultura europea (De Santi prende, però, con discrezione le distanze soprattutto da alcune tesi estreme del Mitomodernismo nostrano e ribadisce il profondo legame tra l'esigenza del mito – come origine, ritorno – e la figura del "nomade", dell'esiliato che cerca senza tregua identità e radici stabilendo implicitamente un cortocircuito tra alcune istanze "pagane'" del pensiero mitico e una sensibilità profondamente ebraico-cristiana).

Il curatore mette giustamente in luce la presenza non tanto di "un" linguaggio della poesia italiana, ma di "linguaggi" facendo riferimento non tanto alle "scuole'" o ai gruppi quanto alla «vitalità delle singole esperienze e personalità, in una situazione attuale ancora problematica e in movimento». Egli riprende nuovamente il tema dell'io decentrato e frantumato dal quale ricompare l'idea di una «soggettività antagonistica». Questo problema è, comunque, sempre da discutere, per il fatto che, se fino agli Anni Settanta-Ottanta era quasi scontato parlare in questi termini tanto da farli diventare quasi dei luoghi comuni (io frammentato, funzione antagonistica della soggettività "superstite" e della poesia ecc.), oggi la questione appare molto più problematica e sfumata, poiché è proprio lo statuto della realtà a modificarsi incessantemente. Da un lato l'io nell'epoca della seconda modernità e della globalizzazione rischia un'ulteriore ridefinizione nel senso dell'appiattimento, dell'annichilimento (più che della frantumazione), dall'altro lato proprio l'istanza della realtà "globalizzata", estesa all'infinito nello spazio e nel tempo come un fantascientifico deserto, sembra legittimare, più o meno paradossalmente, forse per reazione, ma anche per fattori più sottili, il rinascere di un io non tanto più forte o più integro, affermativo, quanto un io che prende coscienza del proprio smarrimento – a livello territoriale, politico, esperienziale, filosofico – che cerca segnali e senso (autoaffermazione, ricerca di identità: l'*ipséité*, per dirla con Bauman che deve «essere costruita e ricostruita, e costruita ancora, e costruita di nuovo»[10]) nella realtà, per quanto fluttuante e dispersa, proprio a partire dalla coscienza di una sua intrinseca libertà e unità nate, come il fiore nel deserto, dalla solitudine, dalla paura e dall'incertezza (da più lati, soprattutto da parte di certo integralismo politico-religioso in voga anche sul fronte culturale e letterario, si parla, sostanzialmente in maniera superficiale, approssimativa e denigratoria, di cultura "individualista" e viene lanciata «una continua lotta all'individualismo, ad ogni livello esso si annida»). Il fatto forse più pregnante riguarda proprio quel *daimon*, quel "destino" che si vive e si realizza proprio "nella" realtà e non "contro" di essa e forse ciò che può sembrare ancora oggi (e sempre) più appropriato a definire un possibile antagonismo del soggetto (poeta e no) rispetto al reale non è tanto il reale in sé quanto l'inesorabile percezione del Male.

Al di là di queste osservazioni è comunque chiaro che l'antologia di De Santi, anche se non offre un panorama nuovo e criticamente rischia poco, tanto da risultare alla fine

www.andreatemporelli.com

dei conti poco influente e di secondo piano, riprende seriamente temi e riflessioni cruciali per la poesia della fine del secolo appena trascorso riconducendola alle sue più profonde radici di pensiero e soprattutto non demonizzando l'aspetto "nichilistico" che ha lasciato la sua impronta, in positivo o in negativo, in gran parte del pensiero novecentesco e in molte espressioni dell'arte, spesso non semplicemente (come grossolanamente ogni tanto si sente dire, anche da personaggi "illustri") per legittimare il "brutto", ma anche, in forma di paradosso, per dare vita a "visioni" universali (come quella di Montale) che nascono proprio, di rovescio, a partire dalla presa di coscienza del buio, del "vuoto" e dell'inconsistenza della realtà e che non hanno avuto eguali nella storia della poesia novecentesca, non solo italiana (a meno che non si voglia ridurre, come spesso si fa, la visione nichilistica o quanto meno scettica del mondo all'opera delle Avanguardie storiche o delle Neoavanguardie).

Il limite intrinseco di questa antologia, e in generale di certi approcci critici alla letteratura e all'arte in genere, mi pare quello di non riuscire, al di là di qualche rilievo puntuale, a entrare veramente nello specifico di un autore e del suo percorso, nella sua "carne", come se un'impronta esclusivamente filosofica impressa al discorso letterario non fosse alla fine in grado di produrre aperture o prospettive illuminanti sull'unicità dei singoli autori e nemmeno sul loro accostamento in un contesto antologico, come se la filosofia egemonizzasse (e alla fine appiattisse riducendo in buona parte le differenze) il discorso sulla materia prima dell'antologia: i testi, gli autori, la necessità della loro presenza e della loro particolare disposizione.

In questo *excursus* su alcune antologie dell'ultimo Novecento, costituito per lo più di note e riflessioni, non ho volutamente abbozzato una storia, ma ho parlato principalmente di quelli che mi sono apparsi evidentemente i punti di riferimento, i criteri, per valutare, sia per quelle che ci sono sia per quelle che ci saranno, le antologie "forti" e necessarie. La loro effettiva importanza e propulsività sono diventate ormai patrimonio della critica; per quelle più recenti, invece, il discorso rimane aperto. Sono solo il tempo, l'uso, i contesti spesso così mutevoli che potranno "parlare", ma le loro dinamiche non si limitano al settore letterario.

Mi si potrà certo obiettare, per esempio, che la mia lettura predilige, in linea di massima, le antologie che presentano un certo grado di sistematicità (questo vale ad esempio per Mengaldo, ma soprattutto per Galaverni che unisce militanza pura, scoperta del nuovo, ricerca di una nuova tradizione e sistemazione rigorosa). È stato detto da qualche parte che la sistematicità appiattisce, che la sistematicità è «cosa da accademici» oppure che «non sbaglia mai», perché non rischia. Quest'ultimo punto è palesemente falso, a meno che non ci si trovi di fronte a qualcuno che crede ancora nella possibilità di un'operazione sistematica assolutamente esaustiva e neutrale. Anche il più ordinato e sistematico dei discorsi presuppone, parlando in questo caso di antologie, una "visione", un'orchestrazione (una tendenza ideologica, perché no?), un'angolatura che portano su di sé il rischio di una lettura e di una prospettiva criticabili, il rischio dell'omissione, della riduzione o del non riconoscimento (nel caso di autori o, se vogliamo, di movimenti letterari o di generazioni). Anzi, talvolta il rischio maggiore può annidarsi, paradossalmente, nelle operazioni più rigorose e compatte.

Al contrario, rischiano molto meno le antologie (che già prima definivo "palude" e così ben rappresentate dal *Pensiero dominante*, antologia di cui sarebbe utile parlare soltanto per capire quanto aberranti siano certi attuali e striscianti "discorsi" sulla poesia) che a partire da un'idea generica che si presuppone forte o vincente da imporre

www.andreatemporelli.com

come fondante, rimuovono tutte le differenze (e lo stesso concetto di differenza); mettono dentro un po' tutti come in un gran calderone, non dando la minima idea del valore e del percorso dell'autore (come se un destino fosse sacrificato alla religione del "gesto" poetico in sé, assoluto, privo di sfumature) creando confusioni, livellamenti inaccettabili, del tutto arbitrari e appiattimenti, dando alla fine, paradossalmente, l'idea di un insieme più chiuso che mai, come immerso in una coltre fumosa, scarsamente decifrabile e, soprattutto (e questa è la cosa più grave e pericolosa) falsamente democratico.

NOTE

[1] *Un panorama della poesia italiana contemporanea*, edito originariamente in «Strumenti critici», n. 14 (febbraio 1971), ora in PIER VINCENZO MENGALDO *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996. Si tratta di una recensione-saggio essenziale per capire e inquadrare meglio l'antologia di SANGUINETI, ma anche e soprattutto, con il senno del poi, l'antologia di MENGALDO.

[2] Savelli, 1980; Marcos y Marcos, 2000. Nella riedizione la prefazione in forma di lettera a ROBERTO ROVERSI è stata espunta.

[3] Uno degli interventi più appropriati e illuminanti sulla *Parola innamorata*, anche se con qualche esagerazione valutativa, è stato scritto da PAOLO RAGAZZI in un intervento sulla rivista «Pelagos» (luglio 1994): *Dalla Parola innamorata a oggi (qualche nota in margine a un quindicennio)*. Cito l'estratto che più interessa il mio discorso: «Cos'è un'antologia forte se non un *mandala*, uno specchio magico in grado di captare radiazioni dai più disparati orizzonti della parola e di condensarle in una sorta di prisma, di arazzo multiplo e unitario? Di questa pulsione incantatoria, poche antologie della nostra fine secolo hanno saputo valersi così intensamente come *La parola innamorata*. Contrariamente a quello che molti hanno poi affermato, *La parola innamorata* è tutt'altro che il frutto di un semplice *trompe-l'oeil*. Qualcosa di davvero miracoloso e illuminante – qualcosa, vorrei dire, di "mozartiano" – agisce in questo libro: un gesto invisibile e sovrano, ironico e mistico, in grado di mostrarci *l'altro lato* della nostra dispersione, la possibilità di una luce in cui annegare, e rovesciare, la crisi dei nostri linguaggi».

[4] La questione del rapporto lingua poetica-prosa nel Secondo Novecento con le sue implicazione è stata trattata in modo illuminante, sintetico ed esaustivo da ROBERTO GALAVERNI nel suo saggio *Seguendo il luogo dei poeti* la cui prima parte è comparsa su «Nuovi argomenti», n 12, ottobre-dicembre 2000.

[5] Mi riferisco alle dichiarazioni fatte da GIOVANNI RABONI in un'intervista a me rilasciata a Milano nel febbraio 2000 e che sono documentate nella mia tesi di laurea *Le antologie italiane nell'ultimo Novecento (1966-1996)*, precisamente nel paragrafo dedicato alla sua antologia.

[6] Milano, marzo 1999. L'intervista è riportata integralmente in appendice alla mia tesi.

[7] Si veda a questo proposito l'intervento di ROBERTO GALAVERNI *Come attraversare il deserto* in AA.VV. *Memoria, mimetismo e informazione* in *"Teatro naturale" di Giampiero Neri – Saggi critici* a cura di SILVIO AMAN, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 1999, pp. 101-102.

[8] *Poeti italiani del secondo Novecento* a cura di MAURIZIO CUCCHI e STEFANO GIOVANARDI, Milano, Mondatori, 1996, pag. LVIII.

[9] Non mi sembra molto rilevante, nell'ambito delle antologie che inquadrano quella generazione, l'antologia *Anni Ottanta* curata da LUCA CESARI per la Jaca Book nel '91. Al di là di un trasversale taglio tematico incentrato molto sui motivi del mito, del rinnovato rapporto dell'individuo con le energie cosmiche e naturali, l'antologia può essere utile per i suggestivi e appassionati ritratti di Carifi; ma, se la si guarda come antologia che ri-delinea il profilo di una generazione (e i nomi presenti possono legittimare questa prospettiva), è assurdo che si escludano poeti come Viviani e Bellezza (e qualche riserva si può avere sull'assenza di Zeichen e di Scalise anche se, mi rendo conto, si allontanano da certi assunti tematici dell'antologia che, comunque, pecca di chiarezza di intenti e di impostazione). Inoltre è inaccettabile, dal punto di vista del metodo, che di tutti gli autori presenti, con un percorso poetico ben definito e maturo, si antologizzino i testi tratti da una sola opera.

[10] ZYGMUNT BAUMAN, *La società dell'incertezza*, Bologna, Il Mulino, 1999 pag. 66.

www.andreatemporelli.com

Stefano Maria Capilupi – *Mi rivolgo verso Oriente*

La poesia di Stefano Capilupi è la testimonianza di una lotta, la lotta con il male. Messa alle corde dall'insorgenza costante di tale realtà, posta continuamente in «lotta col demonio», la sua voce poetica procede per improvvis e confessioni e con forza ammette «l'avara povertà / della mia vita». Tuttavia il confronto/scontro con il male mai si traduce in "male di vivere", perché il poeta rivendica con coraggio «questa nostra imperfezione» e non si sottrae al dubbio («mentre dubito nel canto»), che si fa persino lacerante, se, in senso mistico, chiede persino ragione di una giustificazione divina al demonio. La poesia dunque non prega di sfuggire al male, non cerca né ammette la resa, perché è qui, strenuamente, in questa debolezza paolina, che viene a manifestarsi il cielo.

Questo è l'approdo più sicuro e alto della poesia di Capilupi, un dialogo aperto con l'altrove (con il Cielo), uno spostamento prospettico dalla scena terrena (sulla quale vengono alla ribalta padre, madre, fratelli, amori) a quella celeste, talvolta specchio fedele dell'inquietudine della vita («il cielo è inquieto»), altrove, invece, epifania di una vita altra, «Pensate la vita / a quella quota. // Il cielo è vivo / tuttora» (R. I.).

Il cielo

Un nugolo d'uccelli
voluminosi era lassù
v'assicuro.

Ora ha l'aspetto
di un pugno d'insetti,
ma l'ho visto bene
prima che fosse
una scia lontana.

Pensate la vita
a quella quota.

Il cielo è vivo
tuttora.

Cominciando a pregare

I miei torti e le mie
incompiutezze, quei confini
invalicabili si fanno
canto nella sera.
A volte penso basti cambiare
la posizione del letto
aggiustare la serranda rotta,
ma dimentico quanto alta ancora
è la fiamma del male.
Non mi fermerei
cominciando a pregare.

Canto del poeta

Il poeta trascende
il patetico e il morboso:
gusta l'essenza
detesta del cibo il fondo:
lascia sempre qualcosa nel piatto.

www.andreatemporelli.com

La marcia delle nuvole

Noi non possiamo avere la medesima
comunione del Figlio con il Padre:
lo sento bene quando
la stagione annunzia
solamente se stessa.
A mani giunte allora
mentre scende la sera,
mi rivolgo verso oriente,
e il cielo è inquieto,
la marcia delle nuvole
è irridente, le rondini
sembrano inveire: tutto
dice l'avara povertà
della mia vita
(tranne la gioia
di qualche guarigione)
eppure m'incoraggia
questa nostra imperfezione.

Ansia

Pesa vivere:
la bestia lo sa bene
quando torce il muso
e guarda con occhi
spenti l'aria,
anche se ride
c'è noia in quel suo
restare: oh, amare
presto!

Conversazione

In tenera età le verità dei padri
ti farebbero far crociate:
– Ricorda: il cuore è un organo, una pompa,
solamente per filosofi e scrittori
è sede del sentimento e dell'amore – .
Al televisore un giorno
intervistavano un noto chirurgo
sudafricano, il primo
che aveva trapiantato un cuore:
– Nulla di eccezionale –
diceva sorridente:
– È solo un organo, una pompa,
in fondo sapete bene che
i pensieri e i desideri
sono entrambi prodotti della mente –

www.andreatemporelli.com

Volsi il viso radioso al padre
come fossimo giacobini
dopo la presa vittoriosa.
Di recente è caduto
nuovamente nell'inutile distinguo,
nel pieno d'un importante
ragionare sul rapporto con mia madre.
(L'anno dopo è morto).

HO UN AMORE DI GUANTI RACCOLTI

Ho un amore di guanti raccolti
che offro in un sole alto di maggio,
fra la punta della biro
e il mio quaderno;
i crucci d'acqua e le alghe
dei suoi occhi
mi vanno soggiogando
come eco di caverna marina:
fra i monaci del silenzio
il mio querulo cuore
vive solo un sonno agitato,
mentre dubito del canto.

SENTI QUELLI DELLA VITA

Senti quelli della vita
fanno strane voci
io non li capisco
ho una mia musica cupa.
Ingaggio una lotta col demonio
ieri l'ho visto allo specchio
gli ho chiesto donde veniva
è capace anche di dire
Dio.

ABBANDONO

Una stella pulsa appena,
il suo bagliore
somiglia a un pulcino.
Più in alto un'altra
è un chiodo di luce.
Code di nuvole
aliti del mare –
superate le colonne d'Ercole
voci e guaiti si mischiano;
quasi mi volto
a domandarmi del cielo.

Notizi a biografica

Stefano Maria Capilupi è nato a Roma il 6-12-1973. Si è laureato in lettere alla "Sapienza" di Roma presso la cattedra di Storia dell'Europa Orientale e sta frequentando ora un dottorato a San Pietroburgo sul tema della sociologia russa. Co-dirige la casa editrice Vstrecha, impegnata in Russia.

www.andreatemporelli.com

Chiara Guarducci – *Attraversamenti*

Vi sono nei poeti delle ultime generazioni due atteggiamenti distinti e pur complementari. Da un lato, chi racconta sciogliendosi in una trama a ritmo ampio e cadenzato, dall'altro chi costruisce un intreccio per brevi sezioni e per frammenti. È in questa seconda modalità che si iscrive, con un dettato originale e maturo, la poesia di Chiara Guarducci. Si tratta, appunto, di Attraversamenti, *che qui sono rapidi, non lunghe transumanze da terra a terra, da luogo del cuore ad altro. La poesia esprime le necessità della nascita, dell'inizio, trovate in un viaggio attraverso gli oggetti e le spicciole intrusioni dell'esistente, mai da intendersi come correlativi oggettivi o mezzi di rimando simbolico, al contrario posti come chiavi, in sé, della conoscenza. Di qui, da questa ricerca e rinvenimento di puntelli, di punti di partenza, prende origine il continuo ricorso formale ai deittici (spaziali, in larga maggioranza rispetto a quelli temporali) che danno una misura, una regola, un vero e proprio indirizzo pedagogico.*

È un cammino educativo, allora, rivolto alla presenza cara di un "tu" che, poiché rivolto al sé e anche ad una figura esterna, esprime appieno la dialettica dentro/fuori che emerge nei testi e dà sostanza al movimento della ricerca. L'approdo di questi attraversamenti, di questo rapido ed illuminato (illuminante) circostanziarsi nelle cose, non è tuttavia una chiave in minore, un'autoriduzione dell'orizzonte della vita. Anzi, il taglio "di traverso" alla vita, pur se sofferto, dà frutti di pienezza, perché «quando si spacca è una meraviglia», e ne emerge, perentoria «qualche regola: […] suona il campanello / la tromba, i piatti / canticchia», che è come dire che la poesia di Chiara Guarducci vede, vede, spia la meraviglia dalla fessura, la spia – attraverso – e la canta, suona il suono del mondo e ce lo dona (R. I.).

(a F. bo)

questo è un punto che fa male
non ci si passa né con la testa né col polmone
dormi

la terra è frantumata
briciole e vetri
attenta al secchio
se si rovescia
ferirai l'acqua

questo è un cerchio
al polso, alla testa
va consumato
almeno con dieci giri

qui dice di rallentare, dice frana,
mare in primo piano, noi ci sbattiamo contro
non si fa in tempo

non so più dove mettere le mani
inciampo, ho gli occhi che guardano in dentro

ma io ti prometto che qui dentro
il dolore si disfa ed io ti tengo
è increscioso attraversare le tasche
piene di ripostigli, di suoni
i piedi tra i balocchi rovesciati
come in un incidente

www.andreatemporelli.com

appena c'è la strada
quella lunga e dritta
ricordati di non respirare
vedrai che scompare

la terra è frantumata
briciole e vetri
attenta qui è liscia
potresti camminare

ti piacerebbe cadere dentro qualcosa
che non sia l'eco delle tue quattro ossa.

basta, abbassa il tiro
le gambe ti tremano, non ti regge il respiro
la notte cala sempre prima dei tuoi tendini,
almeno quando ti stancavi sul selciato
e masticavi rami
ti credevi una bestiolina

la questione non è quanto tu sia insaziabile
ma la fatica che fai per restare nel vuoto
con tutto il ben di Dio che c'è da saccheggiare

eccoti un vestito,
scarpe nuove, giacca da teatro
vediamo se inizi
una buona volta dovrai iniziare
a cavartela, a barare

ma io ti prometto che qui dentro
c'è lo spettacolo più bello
miele buio pesto
la fine di ogni oltraggio
ti lascio il dentro
e me ne esco

com'è lunga questa strada
i tuoi occhi mi hanno giurato che in un punto finiva

ci sono cose che non ci riguardano:
la vita la morte
l'inizio la fine
il monte il fiume
e via dicendo
via
piuttosto la spesa

www.andreatemporelli.com

il rimasuglio
e adesso qualche regola:
se la terra trema
suona il campanello
la tromba, i piatti
canticchia, fai cadere le monetine
stringiti il pollice dentro una mano
sali sopra un autobus
fai un giro panoramico

sappimi uguale
quando mi cadi dentro
e quando mi chiudi fuori

mi metto in bella posa
l'ho scelto io il posto
in cui essere lasciata

abbiamo fissato qui
arriverà di là
va bene, spostiamoci di lato
così fai il gioco di vedere
se non vedendoti la sua linea si spezza

adesso toccarci è spalare neve
e tremare fino a tornare di gesso
tu vuoi arrivare a questo?

certo pesa il cassone del buio
brontola, sibila sopra i letti
ma quando si spacca è una meraviglia
il campo giallo nell'ombra lenta
che corre, si stacca come un fiammifero
e si precipita verso il vento
fessura, filino bianco
di camiciola

NOTIZIA BIOGRAFICA
Chiara Guarducci, nata a Firenze nel 1968, ha pubblicato nel 1999 il libro di poesie *Fino a dimenticar*e (Firenze, Gazebo). Nello stesso anno è stato rappresentato il suo primo monologo teatrale *Lucifero*, seguito da *La carogna* (2000) e da *Camera ardente* (2001) tutti messi in scena da Silvia Guidi al teatro della "Limonaia" di Sesto Fiorentino. I testi sono adesso raccolti e stampati sotto il titolo *La neve in cambio* (Firenze, CRT edizioni, 2001). Ha finito di scrivere *La guerra di Frankenstein* di prossima rappresentazione al teatro di Montecarlo di Lucca e, continuando la sua immersione in quel mostro di meraviglie che è l'anima, ha appena iniziato un lavoro sulla più abusata delle favole, dal probabile titolo *Cappuccetto rosso*.

www.andreatemporelli.com

Giacomo Leronni - *Promemoria*

Promemoria *è un titolo problematico e ambivalente. Che cos'è infatti un promemoria? È essenzialmente un sostegno della memoria, della sua permanenza, ma ricorda forse più da vicino i segni tempestivi lasciati nei taccuini o nei fogli volanti di una vita: graffi, cancellature, orari, liste precarie... Si lasciano lì, come schiaffi del giorno e della luce. Rimangono come uncini o spilli piantati nella carne, ma nello stesso tempo, depositandoli o lasciandoli depositare, ci si libera da essi, dalle loro catene, che «queste inguaribili / mie azioni» non smettono di produrre.*

E questo lavoro di Leronni sembra andare in tutte e due le direzioni: è ravvisabile, infatti, un bisogno quasi fisico di segnare di tacche e di incisioni il corpo sonoro del verso, con colpi anche stridenti (che potrebbero ricordare De Signoribus) perché tanto più permeabile e adamantino sembra essere lo spazio da scalfire e perché tanto più forte è il vortice che trascina, tanto da richiedere violente arpionature e prese maschie. E con pari intensità si può rintracciare una forza che spinge inesorabilmente sul crinale opposto, verso «l'abbraccio / che non dispone / più della sua / presa».

Anche verso e ritmo, spezzati, scheggiati, e la stessa orditura sonora del significante denotano un procedimento che ne sgrana il tessuto, celebrandone la consistenza materiale (cioè la sua memoria) sgretolandone nello stesso tempo i residui, verso un presente impossibile, fatto di «stimmate / e aghi» che da solo si sfrangia e "si presenta".

Allora, di che memoria si tratta, verrebbe da chiedersi. Non stiamo certo parlando del ricordo e della sua consolatoria immagine chiusa, ma di una memoria ossimoricamente immemoriale, che non sia cioè di ostacolo al presente, che sia essa stessa, nel suo consumarsi, il presente. E in questo spazio nulla si salva, se non è «cupola dell'ardore», farsi e sfarsi della fiamma, evento, messa in opera più che opera. Il resto, come è giusto che sia, è resto: è scoria ogni storia, sia essa civile o dell'arte, ogni prodotto artistico. Residuo. Per questo «è arduo digerire / l'abrasione / del tempo / sanare / la pergola / della mente» (A. P.).

A voi del giorno
memoria grama
pistilli feroci
che belate sulla soglia

distribuisco il silenzio
sommergo il delirio
del complice nudo

a voi mentitori
mattutini
inetti nello spazio
offro
dalla tenebra possibile

queste inguaribili
mie azioni

* * *

Percorsi di grano
e ciglia
nei dintorni
dell'insolenza
freme
il mare interiore

www.andreatemporelli.com

diserta

gli affido l'abbraccio
che non dispone
più della sua
presa

della sua presa
del suo gratuito
stupore

* * *

Sono tornate
a ungersi
nel lamento
le orme allevate
dalla luce

i tordi le
banderuole
intagliano
un cielo di
piume

irridono l'ansia
il dispetto
la furtiva discesa
al nocciolo
della colpa

sbeffeggiano
il respiro

* * *

Lei incerta
per stimmate
e aghi
pronuncia minuta
nel girone del contatto

vezzo cocente
carie volontaria

fioriva
fedele al suo vizio
carrucola del codice
e del torto
ed io in lei

www.andreatemporelli.com

persuaso all'ascesa
consumato invece
assunto

* * *

Non ho mai
salvato nulla
nulla che non fosse
già saldo
nella cupola
dell'ardore

e mi sono poi
subito perso
nello spazio
lancinante

è arduo digerire
l'abrasione
del tempo

sanare
la pergola
della mente

dopo il
contatto e
le forbici

NOTA BIOGRAFICA
Giacomo Leronni, nato a Gioia del Colle (Ba) il 22 luglio 1963, si è laureato in lingua e letteratura francese all'Università di Bari.
Con i testi di *Corrispondenza con le camelie* ha vinto nel maggio 1999 la VI edizione del Premio Nazionale di Poesia "Ossi di Seppia" ad Arma di Taggia.
Ha partecipato all'edizione 1999 del convegno/laboratorio "RicercarE", organizzato dal Comune di Reggio Emilia e dedicato alla presentazione delle più interessanti voci nel campo della ricerca sulla scrittura letteraria e poetica. Suoi testi sono stati ospitati su diverse riviste.

www.andreatemporelli.com

Daniele Piccini - *Malinconia si chiama il nostro dio*

*Non deve ingannare il titolo che Daniele Piccini, poeta e critico fra i più capaci della sua generazione, ha scelto per questi suoi pochi ma intensi versi: la malinconia di cui si parla, infatti, non ha nulla a che vedere – poniamo – con il ripiegamento languido e dolente nella memoria di matrice crepuscolare. Si tratta invece, mi pare, di una malinconia lacerata, in tensione; di un sentimento per nulla rinunciatario, ma anzi, alla maniera leopardiana, coincidente con un'istanza drammaticamente conoscitiva. Scrive Leopardi: «l'amica della verità, la luce per discoprirla, la meno soggetta ad errare è la malinconia e soprattutto la noia» (*Zibaldone*, [1691]).*

Tale tensione conoscitiva è confermata dalla stessa didascalia posta dall'autore in cima a questi versi: quello che dice "io" è un personaggio che va «cercando», sospeso tra un passato dolorosamente inattingibile e un futuro ossessivamente orientato verso il dopo, la fine, la morte: «Accetti questa piccola / carezza, anticipo di quella eterna»; « […] mia certezza / che sei stata davvero la freccia / che finalmente mi rifarà polvere»; «La morte ha preso il campo». Si direbbe proprio che questa poesia tenti l'impossibile colpo di dadi, ossia l'annullamento, la cancellazione del tempo: non è un caso che «il prima» e «il dopo», in un verso, siano giustapposti per asindeto e paradossalmente identificati fra loro. Analogamente Piccini, nell'ultima poesia di questa serie, dopo che ha spinto l'inquieto scandaglio della sua interrogazione sin dentro le oscure ragioni della nascita, giunge a desiderare di «Restare nel di qua, nel prima di ogni / tempo», di non di ritornare al passato (che, ripetiamo, non pare possibile recuperare) e di permanere in un tempo che è fuori dal tempo. L'attesa che pure palpita in questi versi è un freccia che tende all'infinito, non ad un luogo, ad un fatto concreto. È l'attesa del vento («mi equilibro per stare a braccia aperte / ad aspettare il vento […]»), l'attesa dell'eterno che scardina e svelle il meccanismo temporale cronologico («ora non saprò più che sei malata / per me non avrai date / e gireranno a vuoto le cifre / negli anni […]»), e in cui potrebbe avere luogo quel «lungo, interminabile colloquio» che invece, durante «questo viaggio», è impossibile tentare, perché «I giorni della gioia sono brevi / e resta il dubbio se sia stato sogno / il brevissimo punto». È questo il dramma che i versi del poeta illuminano: l'impossibilità di instaurare, con un "tu" femminile ambiguamente avvertito come certezza e insieme come terreno in cui alligna il seme della morte, un colloquio, un rapporto dialogico che sia in grado di dare un senso al presente. Non a caso egli utilizza i tempi passato e futuro, quando si rivolge al "tu": « […] mia certezza / che sei stata *davvero la freccia / che finalmente* mi rifarà *polvere».*

Malinconia più del presente che del passato, si potrebbe dire: attesa e ricerca, «nel tremore», di «un passaggio / che non esiste». Gli ultimi quattro endecasillabi – versi che costituiscono la misura sillabica prevalente, assieme a quella dei settenari – sembrano sancire questa impossibilità di colmare l'attesa che pervade molti dei versi precedenti: «Ho cercato per poco in te un passaggio / che non esiste: sulla terra ferma / siamo venuti a brillare per sempre. / Malinconia si chiama il nostro dio». Il trovarsi «per sempre» qui, sulla terra, è la condanna più bruciante per chi nutre un'inquieta ansia d'eterno, anche se – Piccini lo sa bene – è solo così che è possibile «brillare» e ascoltare la «parola breve» che si leva dal mare (la poesia?), con la speranza di condividerla con un altro (M. Ge.).

Parla un personaggio di questa epoca, cercando

Non sono stato saggio
ho allungato la breve speranza,
sto nel tremore e aspetto, in questo viaggio.
E provo a raccontarti
quel che mi hai dato in quelle notti nere
e mi perdo in Arianna,
nel suo filo labirintico, oscuro
come il tuo sesso dolce (il tuo riposo)
che mi riempie di rabbia per la vita
di tutto il prima, il dopo.

www.andreatemporelli.com

***

Avessi tempo, affiderei il tuo cuore
alle mani del tempo
nodose e inconsistenti,
ma stringe forte la mola il mio amore.
Con tenacia del sangue
mi equilìbro per stare a braccia aperte
ad aspettare il vento, il tuo profilo.
Dai soffi, sibili del mare nasce
una parola breve
potessi udirla con me, questo istante
nel rovescio del cielo:
questo povero luogo tutto orfano,
sfondato, perché tu ritorni.

***

Sciolgo i nodi dei tuoi capelli, all'alba,
come si muove un'acqua
li districo dai venti, dalle stive
del sonno e del riposo
che li hanno aggrovigliati.
C'è un'aria calma, come se dormissi
mentre lascio le dita andare avanti
e indietro, mi ricordo…
Nel sogno non hai niente da opporre
non dài luogo alla forza di tormento
del creato, riposi.
Accetti questa piccola
carezza, anticipo di quella eterna,
data in un buio mattino di maggio.

***

I giorni della gioia sono brevi
e resta il dubbio se sia stato sogno
il brevissimo punto.
A dare la sostanza a quel fantasma
è il dolore nelle ossa
sigillo dell'opposto, mia certezza
che sei stata davvero la freccia
che finalmente mi rifarà polvere.
In te niente è pietoso
eppure mi concili la mia fine
con la misura di un dolore antico.

www.andreatemporelli.com

***

La morte è un seme che tu nutri
ora non saprò più che sei malata
per me non avrai date
e gireranno a vuoto le cifre
negli anni, anche del nostro incontro.
La morte ha preso il campo
è in suo potere il nome
con cui mi salutavi,
i tuoi vestiti lunghi
le cose che di te ho già sognato.
Ancora adesso spero che sia tu
un nulla prima, a dirmi che è venuto
il momento di andare…

***

È oscuro il velo della nascita,
perché passarlo e giungere
alla luna, con quale leggerezza?
Restare nel di qua, nel prima di ogni
tempo
sarebbe un lungo, interminabile colloquio
e molte forme prenderei – di nube,
di valle triste e lunga,
di donna che ha nel ventre un'altra vita.
Ho cercato per poco in te un passaggio
che non esiste: sulla terra ferma
siamo venuti a brillare per sempre.
Malinconia si chiama il nostro dio.

Nota biografica

Daniele Piccini è nato a Città di Castello il 15-4-1972. Vive tra Sansepolcro e Milano, dove si occupa di studi universitari e critica letteraria. In versi ha pubblicato la *plaquette* intitolata *Il corpo sognato* (1997) e, di imminente uscita, la *suite* dal titolo *Di nascita e morte* per Lietocollelibri. Suoi testi sono apparsi su varie riviste, tra cui «clanDestino», «Letture» e «Poesia», e nell'antologia *L'opera comune* (1999).

www.andreatemporelli.com

Predrag Matvejevic – *I parenti poveri di Venezia - Breve trattato sulle piante murali*

Predrag Matvejevic è uno degli scrittori più moderni che la narrativa occidentale possa vantare. È studioso che riesce a coniugare con un equilibrio che può sembrare miracoloso visione completa della realtà e pensiero. Riesce a fondere visione morale e civile come nessun altro in questo momento. Predrag Matvejevic è nato a Mostar nel '32 da padre russo e madre croata. Professore all'università di Zagabria e alla Sorbona, insegna alla Sapienza di Roma e al Collège de France. Tra le sue opere, Pour une poétique de l'événement, Epistolario dell'altra Europa, Mondo ex e I signori della guerra, Mediterraneo, *tutti pubblicati da Garzanti.*

La dimensione morale dei suoi scritti raggiunge vertici che hanno del profetico, sia quando racconta le ragioni dell'attuale situazione nei Balcani nel libro Mondo –ex, *sia quando in* Epistolario dell'altra Europa, *dialoga con i potenti della Terra. Mette in guardia da pericoli di guerre e distruzioni che in alcuni casi si sono verificate con violenza inaudita. Con Mediterraneo apre la strada "alla filologia del mare" resa sottoforma di breviario: «Non legge più, come nelle sue opere precedenti, solo i libri, ma legge il mondo, la realtà, i gesti e il vociare delle persone, lo stile delle capitanerie, l'indefinibile trapassare della natura nella storia e nell'arte, il prolungarsi della forma delle coste nelle forme dell'architettura, i confini tracciati dalla cultura dell'ulivo, dall'espandersi di una religione o dalla migrazione delle anguille, i destini e le storie custodite nei dizionari nautici e nelle lingue scomparse, il linguaggio delle onde e dei moli, i gerghi e le parlate che mutano impercettibilmente nello spazio e nel tempo, chiacchiera, ciacola, e cakula; scirocco silok e siroko; neve, nevera e neverin; barca, barcon, barcosa, barcusius, bracoc. Il suo breviario diviene un libro epico e pieno di pietas per ognuno degli innumerevoli destini che il mare custodisce e seppellisce, come un immenso archivio o come un altrettanto immenso dizionario etimologico», scrive Claudio Magris nella sua introduzione entusiasta.*

Scrittore moderno, si diceva, trattatista poetico-filosofico, romanziere post-moderno, scrittore di racconti-saggio, viaggiatore alla maniera di Marco Polo ricondotto ai giorni nostri, Matvejevic accetta tutte queste definizioni e al contempo le trasgredisce tutte. Con i suoi contenuti e il suo stile sfida i generi letterari e affonda le radici nel saggismo classico. Plinio nella Storia naturale *non avrebbe fatto di meglio raccontando, come nel racconto-saggio che segue le erbe parietarie attaccate ai muri di Venezia. Predrag Matvejevic riesce perfettamente a far parlare la realtà e a innestare la cultura nell'evocazione fantastica* (D. B.)

Le piante e i fiori che vantano nomi signorili nel cerimoniale botanico – edera, geranio, glicine, giacinto, buganvillea, ortensie di vario colore – distraggono spesso l'attenzione dai fili d'erba e steli di poca apparenza e pressocché anonimi, che spuntano e fanno capolino là dove nessuno se li aspetta e dove – si direbbe – non servono a niente.

Sui muri e sotto i balconi, presso i pozzi e i recinti, là dove la pietra si è incrinata e spaccata, dove mattoni e tegole hanno ceduto di fronte all'umidità e al freddo, dove l'intonaco gonfiato è scoppiato sgretolandosi, là si possono trovare. Da qualche parte, chissaddove, è arrivato il loro granellino, che poi germina, si trasforma in avara piumetta o fusticino o in un modesto cespo. Sono questi i luoghi in cui crescono.

Venti diversi, a cominciare da quelli del primo quadrante, contribuiscono alla nascita misteriosa di questa vegetazione: la bora o la tramontana che scendono dal Carso o precipitano annuvolandosi lungo le propaggini delle Alpi verso le foci dell'Isonzo e della Brenta; lo scirocco e il levante che aggrediscono in autunno la Laguna arrivando impetuosi dal mare; il maestrale e il libeccio o anche il garbino capitano da queste parti fin troppo fiacchi per poter trasportare e infilare il seme fra le lastre di pietra.

La *parietaria,* detta anche erba *muraiuola* proprio perché aderisce e si attacca ai muri e alle rocce – ci capita di vederla più spesso delle altre piante spontanee di stessa famiglia: lungo Rio Marin, alle Zattere, presso il Ponte Trevisan e sotto il Ponte della Maddalena, in Calle dei Ragusei, lungo Dorsoduro e ancora da qualche parte. Si attacca più che altrove ai ruderi, alle rovine. Si ignora in che modo e da dove nasca. Oltre

www.andreatemporelli.com

all'umidità che penetra profondamente negli interstizi dai quali spunta, non ha quasi nessun altro alimento o sostegno. Le manca perfino il profumo, anche quando – in luglio e in agosto – mette fuori dei fiorellini quasi invisibili. I suoi petali si attaccano facilmente ai vestiti. Sulle blusette delle ragazze sembrano ornamenti, restano appiccicati per ore e mettono in risalto la bellezza dei seni. Qui la muraiuola è conosciuta anche con il nome di *erba vetriola* o *viriola* – perchè, messa in acqua calda, facilita la pulizia dei recipienti di vetro, perfino di quelli delicati e preziosi di Murano, dai bicchieri multiformi alle bottiglie sottili, nonché i vasi e i portacenere sfarzosi. Il tè che una volta si otteneva facendo bollire i fiorellini della parietaria guariva il mal di gola. Traendone beneficio, lo bevevano le primadonne del Teatro Fenice fino al suo secondo incendio: per riacquistare la voce dopo le burrascose feste veneziane.

Stando ai giudizi di alcuni conoscitori delle piante, la *parietaria* e la *cimbalaria,* i cui petali somigliano agli sproni, il *giusquìamo* lucente dalle foglie pelose e dai fiori giallo-violacei, la *morella* o *erba mora*, l'*atriplice* amara e selvatica ed alcune altre specie affini probabilmente sono arrivate qui insieme alla pietra istriana con la quale furono costruiti a Venezia tanti palazzi pubblici e privati: rimaste nei muri, ai muri si sono abituate.

Gli antichi studiosi di scienze naturali solevano contrassegnare e descrivere i luoghi nei quali attecchivano e crescevano questi parenti poveri del mondo vegetale. Secondo i documenti che ci hanno lasciato, fino al secolo scorso era possibile imbattersi nel *trifoglio acquatico* dalle parti di Castello, in quasi tutto il Cannareggio, sull'una e l'altra parte del Lido, alla Marittima, allo Squero. Della *reseda alba,* delicatissimo il profumo delle sue infiorescenze, si può ancora trovare qua e là qualche stelo in Santa Maria di Rovinazzi, alla Giudecca, a Mestre e Marghera, su due isolotti così diversi l'uno dall' altro come San Giorgio Maggiore e Mazzorbo.

In manoscritti facilmente rintracciabili alla Marciana e al Museo Correr vengono menzionati pure il *capelvenere,* noto già a Plinio (22, 62), il *cisto* e il *critmo marino* (detto pure *crétamo del mare),* il *verbasco* che qui chiamano con lo strano nome di *tasso barbasso*, la *celidonia* ovvero *chelidonia* che deriva il nome dalle rondini, certe specie di malva che allignano sui margini della costa e infine la leggendaria *triaca* o *teriaca,* ritenuta un efficace rimedio contro svariati veleni. Dal suo nome, un tempo, le farmacie veneziane erano dette *triacanti.* L'antitodo veniva esportato da un estremo all'altro del Mediterraneo, ma soprattutto nel Levante e nei Balcani, dove era il più richiesto.

Nei luoghi indicati dalle vecchie carte, le piante erbacee che vi sono menzionate diventano oggi molto più rare di una volta: in qualche punto sono scomparse del tutto. Mi è capitato di imbattermi in un cespo di giusquìamo in Campo della Guerra e in una cimbalaria spuntata accanto alla testa di leone del mascherone sul Ponte di Canonica. Questi orfanelli vegetali si sono conservati in maggior numero nel cimitero di San Michele, "l'isola dei morti" alla quale, come in un antico mito, si arriva in barca – vi si trovano spesso vicino ai sepolcri di coloro che sono stati dimenticati da gran tempo e dei quali nessuno si prende più cura. Ho rinvenuto tracce di quelle erbe anche accanto alle lapidi sotto cui riposano i resti mortali del poeta Josip Brodski, con il quale ebbi a trascorrere diverse serate lontano dalla Russia, e di Igor Stravinski che fino a notte inoltrata lenisce le mie insonnie.

In certi periodi dell'anno anche l'Arsenale somiglia a un cimitero. Al tempo in cui dalle sue darsene uscivano ogni giorno "navi tonde" e "navi lunghe", galee, galeoni e

www.andreatemporelli.com

galeazze, cocche e caracche, in esso non c'era posto, dicono, nemmeno per un filo d'erba; ogni pianta vi era calpestata dai piedi pesanti dei calafati, estirpata dalle mani svelte degli operai, maciullata dalle chiglie dei bastimenti. Ora fra i mattoni e le banchine, presso le bitte arrugginite e le catene spezzate, crescono gramigne.

Chi dovesse occuparsi più a fondo di queste specie di flora urbica darà loro, per sicuro, una maggiore importanza. Sono pochi a conoscere i nomi di queste erbe. Gli stessi dizionari sono titubanti, citandole senz'ordine, confondendo l'una con l'altra e trascurandole. Agli occhi dei passanti frettolosi le nascondono scalinate e pozzi, portali, balconi, verande.

Eppure queste piante non sono una qualsiasi malerba che toglie spazio alle altre, più docili di loro: nessun'altra erba vuole prendere il posto che le spetta, non disturbano nessuno.

Una storia diversa, più giusta, darà a questa prole erbacea, questo proletariato murale, un posto più importante. Senza di esso l'immagine del mondo – e anche quella della stessa Venezia – sarebbe forse più disadorna e squallida.

(Traduzione di Giacomo Scotti)

www.andreatemporelli.com

LETTURE

POESIA

Paolo Bertolani, *Libi*, Novara, Interlinea, 2001

Libi (2001) di Paolo Bertolani arriva con la forza dirompente di un respiro, dopo una lunga apnea, per inaugurare la nuova collana di poesia delle Edizioni Interlinea di Novara.

Nato a Serra di Lerici nel 1931, il poeta ha iniziato la sua carriera poetica nel 1960 con *Tromba di carta,* seguito da *Incertezza dei bersagli* (1976), entrambi in lingua italiana. Bisognerà attendere il 1985 per trovarci di fronte a un dettato lirico intenso e, autenticamente, aderente alla voce poetica originaria: il dialetto del paese di Serra. Da questo momento (tranne brevi e fortunate soste nella prosa) la sua lingua-territorio diventa segno tangibile di una scrittura rivelatrice delle incandescenze dei ricordi, della necessitante *paideia* poetica al servizio delle cose e del mondo: un sì, quello di Bertolani, incondizionato e di piena adesione.

Seinà (1985), *'E gose l'aia* (1988), *Avéi* (1994), *Die* (1998) e oggi *Libi* si trasformano in tracciati di un battito continuo, di una voce singolare e appassionata della nostra poesia. «Tutta la poesia di Bertolani» scrive Giovanni Tesio nella nota al testo «è un tentativo di esprimere il segreto palese del mondo, di cogliere nel suo – di modo – i frammenti sparsi della sparizione molto più che annunciata, restando sul confine di un'ambiguità irriducibile fissata nell'interrogativo che congiunge la denuncia della scomparsa e l'annuncio dell'esserci». E proprio in "questo esserci" risiede il segreto del suo procedere per colori, odori, umori, scatti di ansietà e felicità, dove le cose e il mondo si elevano allo stesso livello, diventando solidali e unanimi in una concordanza di parole e oggetti, di situazioni e atmosfere che dialogano come in perplessi e sereniani soliloqui, nella constatazione di quanto sia grande lo iato tra poesia e vita.

Ma ciò non gli impedisce di trasformare il territorio-madre (il dialetto) in paesaggio/parole, eseguendo il tutto con una tale semplicità ed efficacia da condurre il lettore direttamente all'interno del suo ambiente/scrittura, con un'empatia che rende il percepire unico, condiviso. Crea confidenza questa poesia, porta nella tranquillità delle fole, ma anche nelle stanze di inquietudini notturne: il solitario spostarsi oltre la buona notte, nell'abbandono dei luoghi e degli affetti.

Il timbro che soggiace a questi rendiconti è armonico, avvolgente: è come se desse del "tu" al territorio, alle case, alla natura malgrado il contrasto tra il clima mite della Liguria e le coltivazioni impervie. Da tali attriti fuoriesce un paesaggio furibondo di pazienza, messo sempre alla prova, perso in una sereniana «giovinezza che non trova scampo», fondamenta per una cartografia del cuore. Lì è ancora possibile ritrovarsi per rivedere immutati tutti i luoghi degli affetti, i posti della rigenerazione e dell'affrancamento. Bertolani dona un corpo reale al suo paesaggio attraverso sussurrate "fattezze", fenomenologicamente umane e straordinariamente somiglianti al vero, condotte fino all'esatto punto del loro inizio, per rivelarsi. È come se, ritraendo i suoi immediati dintorni sentimentali, egli compisse un'epifania e portasse il visibile alla sua piena vivezza. Per lui, infatti, vedere è "crescere", è "divenire" come ciò che si è guardato e, infine, accettato come parte integrante di un passaggio nel mondo. Ogni cosa, dunque, si ripara nella verità della visione e nel "fare" trans-mutativo e attento della poesia.

Egli traccia confini/ripari con le parole: i muretti a secco (tipici del paesaggio ligure) si fanno metafore della fatica e del pericolo che incombono sul procedere per progetti, per desideri. Non è mai scontato il vivere. Il tono profondamente riflessivo e malinconico è sempre bilanciato dalla presenza di un altro sentimento: quello della "fiducia", che egli ripone, generosamente, nelle persone più care. Si potrebbe parlare di una "fedeltà" che, puntualmente, aderisce a una forte componente passionale, accompagnandolo nella scrittura e nella lettura del mondo, una passione persuasiva e mai retorica, che convince e assicura.

Attraverso queste coordinate poetiche, il poeta mostra una distesa esistenziale ampia, disponibile. La linea tra montagne e colline arriva fino al mare amato perché lontano e percepibile solo nell'aria e mai sulla pelle: nel tuffo (*A me disé: Liguria*, p. 47). In questo testo il mare dice della lontananza come giusta misura del credere alle cose e alle sensazioni. Egli, infatti, si appassiona al mare che sogna, che intravede quale sede di esperienze passate, oltrepassate, ma fluttuanti nello strug-

www.andreatemporelli.com

gimento del rammemorare: un deposito di chiaroscuri inafferrabili, vissuti che si vorrebbero abbandonare perché troppo dolorosi e opprimenti (*Oci*, p. 50).

E, come accade nella zanzottiana poesia del deprivamento paesaggistico, la distruzione del tempo della tecnica arriva a smaterializzare la memoria dei luoghi, della natura che, fino a poco prima, li custodiva e ora li cancella, mutandoli. Anche il tempo racconta il suo "scorrere", fino a stigmatizzare ciò che non esiste più, ciò che è stato deturpato e violato (*Fódi*, p. 59). Bertolani non estetizza nessuna esclusione e non si pone mai nel cerchio del risentimento, anzi. Reclama con forza la fedeltà e la fiducia per la genuinità degli affetti e degli incontri. Non è un caso che molti testi siano dedicati a "figure guida", a interlocutori virgiliani: Attilio Bertolucci, Vittorio Sereni, Pier Paolo Pasolini. Ma anche personaggi meno noti, che con il poeta condividono la notorietà del quotidiano.

In questa ultima raccolta si possono leggere anche le traduzioni in dialetto, sempre del poeta, di autori del passato: Alceo, Saffo, Machado, Pozzi, Penna, il dimenticato Scotellaro, fino a Caproni, compagni di viaggio, reali-più-che-reali, eco alla sua voce. Dagli scomparsi egli invoca l'epifania del ritrovarsi. La presenza dei morti è un varco verso il trascendente del paesaggio esteso, che resta prepotentemente a circondarlo. Diventano i simulacri sonnambuli di un tempo vissuto in loro presenza: dettaglio di una perdita continua e irreparabilmente dolorosa, segni dello scarto del cambiamento, radiografia esistenziale e resistenziale di una fabbrica d'incanti ed emozioni che la mappatura scritturale di Bertolani trans-muta in forme vegetali, suoni, profumi, storie. Il mondo acustico dell'invisibile regna come supporto estensivo ai versi, tracciando vie da percorrere sottovoce e luoghi da raggiungere seguendo le indicazioni del cuore, più che degli occhi.

Anche gli "scomparsi" si fanno paesaggi/passaggi da riconoscere con meraviglia e stupore. Nella loro profonda lontananza, Bertolani ricerca il proprio fiato di cristallo, il fulcro del silenzio coatto, il nocciolo del loro/suo stare di fronte all'ignoto. È da questa insistente immersione che Bertolani riemerge ogni volta, come uno speleologo entra nelle viscere di una cavità vasta, imprecisa, vertiginosa, cerca, trova calchi di parole autentiche e, con delicatezza, li riporta alla superficie, sapendo di correre il rischio di vederle sgretolarsi definitivamente. Ma le fattezze proteggono, dicono il perimetro, la forma, indicano il vero e vigilano fedeli per tutti: «e ora che dalla cucina sento piovere / nell'ora della tristezza / penso a quando il mondo / aveva il fieno, e l'acqua, e una forma».

Stefano Raimondi

Franco Buffoni, *Theios*, Interlinea, Novara 2001

Come sospettavamo, trovato un centro alla ricerca poetica personale, evitando lustrini troppo fantasiosi per un lettore alieno dal suo mondo interiore, la poesia di Franco Buffoni ha tratto una grazia e una lucidità che confermano le prove già importanti di *Suora carmelitana e altri racconti in versi* e il *Profilo del Rosa*, ponderoso volume mondadoriano di liriche uscito solo l'anno scorso e, a nostro avviso, uno dei frutti più autenticamente originali degli ultimi anni, chiusi tra ossessioni iperformalistiche e abbagli neo-musaici e neo-creaturali troppo spesso fasulli. Nel recensire *Il profilo del Rosa*, avevo quasi invitato l'autore a focalizzare la propria fantasia nel ricapitolare intere stagioni autobiografiche sopra un centro affettivo. E Buffoni sembra averlo trovato in una figura affettivamente coinvolgente (il giovane nipote Stefano di cui egli è *Theios*, zio) che gli consente di scorrere la propria vita nell'introspezione di quella di un altro essere umano: un bambino, la sua fantasia, la crescita, la durezza delle prime avvisaglie dell'età adulta e persino la previsione della vecchiaia.

Ma andiamo con ordine. La pacatezza stilistica ed emozionale dell'autore è sempre la stessa, ma di fronte ad un bambino che chiede giochi (come il «fanciulletto padrone» montaliano) e cerca il laboratorio dei suoi primi esperimenti vitali, il tono si fa dolce ed insieme serissimo: «E io, *theios* tuo / Sarò la sede del tuo empirismo / Proverò perché fa tanto male se / Mi farò male per te». E, mentre nel ruolo che gli permette di essere un padre ideale si tiene a distanza rispettosamente dalla vita del piccolo nipote, il poeta torna egli stesso bambino, piegando (ma in maniera del tutto naturale) l'ironia un po' nostalgica di tante sue

www.andreatemporelli.com

poesie al linguaggio ingenuo e immaginoso infantile con un esito sorprendentemente felice. Un bambino ha sogni belli e brutti («I sogni belli sono dreams /I sogni brutti sono nightmares / Cavalle nella notte / Negli occhi da odissea / Occhi scuri di botte / "Per vedere chi era"»). Ma con il vezzo innato alla maniera di Buffoni di scrivere storie mai del tutto vere né del tutto fantastiche, qui in modo sorprendente c'è un altro bambino, un bambino che guarda come ad una fiaba la vita del nipote. E il tono rimane lo stesso quando Stefano metterà la «prima lanugine» sul viso di adolescente, la cui disperazione o gioia dipende dalla volontà dispotica degli adulti "sganciasoldi": «Che imbarazzo vederti crescere ancora / Rendere duro il volto / Sapere cosa ti aspetta / Il numero chiuso / Il posto in graduatoria / E sempre tutto in fretta / tutto un po' a memoria». Crescere, come invecchiare, è un destino ineluttabile. E la fiaba di questo "poeta narrante" accompagna la vita del nipote e la sua vita fino a chiedergli: «Che mese sarà quando mi seppellirai?», fino alla prima calvizie, fino al suo primo figlio.

È interessante sottolineare che la fantasia del poeta mai raggiunge una modalità così completa e corposa come nel rimando tra l'immagine del primo dente di Stefano della prima pagina con quella del primo dente del figlio di Stefano in una delle ultime e nella chiusura, quando l'autore, come uno zio discreto si sente ancora nipote e contempla le fasi della crescita come un sogno tutto sommato bello: «Procrea, procrea / Ragazzo mio, che la tua bellezza non si perda. / Il suono comincia a nascondersi / Nel ventre del violoncello. / Si impietrirà la piccola carie / saprà come non farti male». E proprio nella proiezione del ragazzo nell'uomo si completa l'identificazione tra zio e nipote, come quando il nipotino gioca ad indossare la camicia del suo *Theios*: «Però sì che mi piacevi lì fuori / da solo a bere il tuo latte / E certo troppo per intervenire / Tra le ginocchia il libro / E quel tirare su di naso, / Lo capivo da come mi avresti sorriso / Se ti avessi chiamato, / Se da dietro il vetro smerigliato / Avessi fatto il gesto della porta. / Ti saresti subito levato / E mi avresti abbracciato».

Stelvio Di Spigno

Corrado Calabrò, *Lo stesso rischio-le même risque*, Milano, Crocetti, 2001

Si va definendo ormai irresistibilmente la personalità poetica di Corrado Calabrò, che in questi ultimi anni è rientrato nell'agone letterario pubblicando nuovi libri di poesia, un romanzo, dei racconti, parecchi saggi.

Egli è stato subito poeta dotato di quel tocco di grazia che niente può sostituire. Ma, dopo i riconoscimenti iniziali quando ancora non si sapeva niente di lui, per anni e anni ha dovuto subire l'ostruzionismo accanito, se non l'ostracismo, di alcuni accademici e scrittori, per il solo fatto di essere, nella vita, un alto magistrato. Ha sperimentato anche lui quel muro di odio di cui parlò Quasimodo: «Il poeta è solo: il muro di odio si alza intorno a lui con le pietre lanciate dalle compagnie di ventura letterarie. Da questo muro il poeta considera il mondo e .... arriva in mezzo al popolo».

Sì, in certo senso, è come se Calabrò arrivasse solo adesso in mezzo a noi. Adesso, finalmente, la sua poesia viene letta, studiata, tradotta e finalmente la si può apprezzare appieno nella consistenza del suo valore, nell'intensità della sua espressione, che riesce ad amalgamare, con grande equilibrio stilistico, la grandezza e la misura del mondo classico con le innovazioni delle Avanguardie.

Quasi tutti i critici hanno rilevato che la sua poesia riesce a inserire nel canto, senza turbarne la purezza, sorprendenti note d'attualità, servendosi della scienza, matematica, chimica, fisica o astrofisica che sia. Roman Vlad, in una sua relazione all'Accademia di Romania a Roma, sottolineò con vigore questa qualità del poeta e altrettanto ha fatto Roberto Cotroneo nel presentare *Le ancore infeconde*, libro che segna una nuova stagione, si potrebbe dire, e che riannoda Calabrò alla più gloriosa tradizione simbolista francese che fa capo a Baudelaire e a Rimbaud.

Che cosa sono le "ancore infeconde"? L'attesa? La stasi? La pausa che prelude a un nuovo lungo viaggio sui flutti del destino? o sono la resa, l'impossibilità dell'avventura verso il mare aperto?

Ho notato che lo scrittore ad ogni nuova raccolta, insieme a composizioni inedite, ripropone qualche testo già pubblicato e mi sono reso conto che non si tratta di semplice riproposta; le sue raccolte hanno un disegno preci-

www.andreatemporelli.com

so, sono quasi un romanzo in versi che intende dare il ritratto di una condizione umana e poetica all'interno di una visione alta e al tempo stesso concreta dell'esistere: una visione perseguita con un sempre rinnovato viaggio, il viaggio-ricerca di Ulisse. È per questo che i "ragionamenti" sul passato diventano sottili percorsi per sbrogliare la tessitura in cui l'uomo si dibatte, commisurandosi al destino col quale risolutamente si confronta: «Ma il mio passato veramente è stato? / Quale la prova e quali i testimoni / se il suo corpo di pietra s'è disfatto? / Beh, esigere la prova del passato / è un po' come non credere in noi stessi./ Dubito e quindi esisto. Ma che dire / dell'oggetto supposto e contestato?».Sono versi tratti da *Equazioni*, in cui è visibile l'operazione messa in atto, che tende a portare su un piano paritetico la scienza e le sensazioni, la proiezione verso il futuro e il retaggio inafferrabile della realtà trascorsa, la vita e la morte, la poesia e la quotidianità.

Non mi pare che vi siano, oggi in Italia, molti poeti capaci di saper tenere, sul filo di una grande tensione stilistica, discorsi così complessi e non mi pare che molti altri sappiano affrontare con pari dominio tematiche profonde e interdisciplinari senza cadere in balbettamenti o in proclamazioni. Calabrò compie il suo viaggio – come ha sottolineato Elio Pecora nell'*Introduzione* a *Le ancore infeconde* – con «una voce pacata e ferma» e «sta dentro e dietro il grido e il sussurro.... trae dal silenzio parole che lo accompagnano, prosegue il viaggio». Il poeta– viaggiatore Calabrò mantiene la sua rotta puntando oltre il risaputo, anche quando l'orizzonte passato-futuro supera la capacità visiva: «È più vicino adesso, / troppo vicino agli occhi per vederlo, / – vicino a perdita d'occhio, / segnato da una linea abbacinante / dietro di te, / cocente come il pianto d'un albino – / capisco solo che ora è più vicino, / per me, l'orizzonte degli eventi».

Alcune delle composizioni, prese da *Le ancore infeconde* e altre da *Rosso d'Alicudi* (che reca un saggio introduttivo di largo respiro di Carlo Bo), sono state tradotte da Monique Baccelli e pubblicate da Crocetti in edizione bilingue con il titolo *Le même risque – Lo stesso rischio*. La prefazione è di Maria Luisa Spaziani, che illumina il percorso di Calabrò nelle sue valenze più recondite e più palpitanti, riuscendo a cogliere la sostanza intima di una poesia multiforme e gravida di intensità emozionali: «Il suo è il profumo dell'infinito, come tale irraggiungibile, privo di confini, unicamente affidato a sfumati leonardeschi, suscitatore della fantasia. L'amore permea i suoi indimenticabili paesaggi mediterranei ricchi di colore marino, isole e penisole, Sardegna, Grecia, Circeo».

Lo stesso rischio mostra, se ancora ce ne fosse bisogno, un autore alla ricerca inesausta di se stesso, un poeta che attraversa infiniti mondi con l'avidità di un esploratore mai pago, come se il viaggio prima o poi dovesse irrinunciabilmente portarlo nel luogo da cui potrà scorgere, come nell'*Aleph* di Borges, passato, presente e futuro, un luogo che in definitiva è dentro di noi. L'insistenza con cui vengono riproposti alcuni testi è la prova di una continuità di poetica e di etica, ma anche dell'anelito del poeta che tende insaziabilmente alla perfezione, che punta a ricomporre un mosaico di elementi fantasmagorici in una loro epigrammatica conclusione.

Il discorso sulle traduzioni è sempre delicato, specialmente quando si tratta di poesia, ma Monique Baccelli ha saputo rendere molto efficacemente in francese la grazia e la forza di questa poesia che a tratti non è di agevole lettura, anche per certe invenzioni e taluni ricorsi al linguaggio della scienza. Gli esiti risultano davvero convincenti e danno la riprova che la poesia, quando nasce da ragioni e suggestioni autentiche, può trovare una sua legittimazione in qualsiasi lingua.

Corrado Calabrò è, dunque, una presenza importante e necessaria nel panorama della poesia contemporanea. I suoi versi sembrano dire all'uomo globalizzato dal mercato – con quel senso di aspettativa che solo la vera poesia sa suscitare - che ancora si potrà salpare verso il futuro mentre il presente sembra svanire: «È il primo grigiore dell'alba. / Forse, come del gatto di Lewis Carrol, / di quest'isola, chiusa nel suo sonno / col capo ammantellato dalla bruma, / persiste solo una ruga nell'acqua».

Dante Maffia

Stefano Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori 2001

C'è, congenita alla nostra cultura occidentale (e chissà poi se riferibile esclusivamente alla modernità), la sottile tentazione del suicidio, la

www.andreatemporelli.com

malia dell'annullamento, il desiderio della scomparsa. È qualcosa che risale, nelle sue espressioni acute, alla perdita dell'aureola di baudelariana memoria, ma che non può venire ascritta soltanto alla crisi del ruolo dell'intellettuale nella società moderna. Perfino Battisti e Mina, a un certo punto, sono scomparsi così come molti poeti, anche della generazione di quelli che oggi contano intorno ai quarant'anni, che hanno deciso deliberatamente di smettere di vivere, di fuggire alla pervasiva richiesta di visibilità insita in ogni cura, in ogni nostro atteggiamento, come se ci stessimo rivolgendo tutti, volenti o nolenti, ad un'artificiale, televisiva palingenesi. Su ogni esempio possibile, campeggia il silenzio di Rimbaud, con la sua fuga o forse col suo affondo nel mondo, dopo essersi spogliato degli infingimenti dell'uomo di lettere. A volte qualcuno invece ritorna, chissà se iniziato a una nuova vita oppure semplicemente pronto a ritrattare i propri passi – tanto da rovesciare la somma tentazione della fuga in uno scherzo ("ciao, sublime", diremmo allora con Giudici).

Di questo enigmatico desiderio di sparizione (che talvolta giunge al feticismo di una poetica di oggetti, al più sottile anelito all'anonimato, alla regressione in un ambito culturale ai margini della contemporaneità) ci parla Dal Bianco. Questo, precisamente, è il tema unico della sua scrittura, la quale si giustifica in qualità di processo alchemico al cui interno è possibile giocare questa partita con se stessi, in modo asettico (ma subendo naturalmente la seduzione di passare realmente ai fatti). Per questo il suo minimalismo e il suo classicismo addirittura petrarchista, esibito fin da *La bella mano,* assumono connotati funebri.

In effetti, la poesia introduttiva di quella raccolta era già chiarissima, pur nella laconicità sibillina: «*Per quanto sia stretta la nascita e la morte qui / ti lascio il posto, ti assicuro / farò come se tu ci fossi, / quasi per distrazione*». Al di là del corsivo e del "tu" di ascendenza montaliani, il poeta afferma risolutamente che la dimensione vitale, tra la nascita e la morte, nel qui della scrittura, finisce per coincidere con la scomparsa del soggetto: il dramma è allora tutto in quel «come se» che congela l'ipotesi nello spazio di una finzione tragica, di un inganno che l'intelletto continua a nutrire, «quasi per distrazione» (e non sfugga la potenza di quest'ultima parola, che ritroveremo nella raccolta più recente come titolo di una sezione).

«Ora tutti i poeti hanno creduto all'uscita dalle gabbie storiche e dalle ansie affettive del soggetto e ne hanno elaborato varie forme», ricorda Cesare Viviani nella prefazione al volume, ma, nel caso di Dal Bianco, «questa soggettività crede alla poesia come spazio in cui si dà la trasformazione dell'io». (A ben vedere, questo potrebbe rappresentare un sottile filo che congiunge l'opera poetica dello stesso prefatore a quella di Dal Bianco, benché naturalmente il tema della sparizione dell'io nella scrittura sia svolto dal primo con modalità differenti). Ora, per coerenza e sincerità, il poeta non sfrutta tale questione cruciale per ripristinare la centralità del soggetto in modo surrettizio, ovvero esaltandone espressionisticamente la lotta contro se stesso. Il campo di battaglia, quindi, non sarà a livello dei contenuti, ma a quello della forma: «l'enunciazione non vale per le qualità dell'enunciato, ma per il battito che è, per le limitazioni che ha, per la voragine che ogni volta spalanca in sé», annota ancora con acutezza Viviani. Ecco perché la scrittura di Dal Bianco risulta imprendibile, sfuggente, come un terribile specchio del nulla.

C'è, in questo atteggiamento, una precisa consapevolezza critica: «Siamo qui a vedere, eravamo / malati. Siamo qui a parlare, / camminiamo indietro, non c'è più / neanche la nebbia». Dopo le nevrosi del personaggio novecentesco e le sue figurazioni sempre più degradate, questa generazione di poeti giunge al grado zero e consuma il "male di vivere" in una chiarezza assoluta, come se ci si trovasse in presenza ormai di un semplice autonoma. E tutto questo si compie senza nemmeno lasciare troppo spazio alla speranza: «non so se i prossimi miglioreranno».

Si sta qui, naturalmente, forzando l'interpretazione di versi quasi incolori (a parte rari barbagli "surreali": «Ho questi vermi e nella bocca, la clavicola / fra le mani gronda»; «Nella gola i cavalli hanno criniere»), giostrati su equilibri delicatissimi (secondo la poetica dello *scarto minimo*, nome della rivista che Dal Bianco ha diretto con Mario Benedetti), ma basterebbe riprendere qualche dichiarazione teorica dell'autore per avallare questa lettu-

www.andreatemporelli.com

ra. Ci troviamo di fronte, quindi, in questa poesia ad un protagonista giunto allo stadio terminale, in cui tuttavia ricompaiono spesso i sintomi riconoscibili delle nevrosi novecentesche: «Perché non viene / questo tramonto o questo mezzogiorno / non mi riesce di piangere, / se l'unghia e il polso passano la luce, / devo pensare poco», un protagonista malato di intellettualismo, ipersensibile, saturo di cultura, spesso relegato in uno spazio magrelliano di estremo controllo rappresentato dall'ambiente interno («In camera le cose vanno bene, sulla strada / si parla per metafore»), in sottile opposizione con l'esterno, dove spesso si incarnano, nelle epifanie della natura, le pulsioni di una «volontà cosmica» (Viviani), di una forza cieca che oscuramente rappresenta il luogo consacrato a un'esistenza realmente libera.

Questa contrapposizione fra interno e esterno si illimpidisce nelle *Stanze del cattivo gusto* (nel *Primo quaderno italiano di Poesia contemporanea*). Ecco due fra i testi più belli della raccolta, dalle movenze che possono anche ricordare la poesia di Riccardi: «Io sono nascosto dalle piante, ogni giardino / copre altre persone, e io conosco male / chi cammina con il vento sulla strada. // Di notte la casa è scoperchiata / e con il buio entra la polvere / e io sento precisa la mia vita»; «Viene silenzio con l'inverno / con la forza del grappolo e dell'uva. / Come la regola di un'arte / il mio tempo è lontano. / Non mi difenderanno sempre queste stanze». Sembra quasi che ci sia un sussulto di vita nella forza maggiormente icastica di questi versi: si vedano per esempio le poesie che iniziano perentoriamente con un imperativo: «Guarda», «Prestami», «Conoscimi». Ma si tratta, appunto, di un'azione invocata. Coessenziali ai versi sono sempre gli spazi bianchi, le intercapedini di silenzio che definiscono l'architettura della raccolta, non senza avanzare qualche suggestione orfica, rafforzata dalla sua esplosione attutita: «*Quello che non è scritto è il mio / cattivo gusto. / Lontano ardono i morti*».

La ricerca di una pronuncia atonale, che sostanzia una voce puramente psichica, permeabile a qualsiasi esame esteriore, conduce al paradosso di mettere in scena un classicismo senza modelli, vuoto, con la necessità di trapassare dalla poesia alla prosa con totale disinvoltura, per non dare adito nemmeno a una ricorsività distintiva tanto generica come l'inarcatura versuale. In tal modo, si vuole rafforzare il senso stesso della scrittura, ripristinare l'orrore che dovrebbe scaturire dalla ferita del gesto arbitrario dell'a capo o, in questo caso, della sua assenza. La vigilanza ossessiva, la mania di controllo, ha bisogno di mantenere in vita l'assurdo, il mostro celato dalla parete. La definizione di ogni geometria (l'abitare fisico o il consistere nella scrittura) risplende alla luce di uno spavento della ragione. E in questa compenetrazione tra poesia e prosa il lavoro di Dal Bianco è davvero solidale con quello di Benedetti.

Ma, se la pronuncia del poeta deve farsi permeabile a qualsiasi esame, ecco che nessuna fissazione è tollerabile, non solo quella fra prosa e poesia, ma anche quella fra interno ed esterno e, infine, fra vita e morte. È ciò che ci ricorda la poesia introduttiva della nuova raccolta poetica, *Ritorno a Planaval*: «Il pesco fiorito tra i cumuli della città di Milano non è l'idea della vita che vince il cemento ma solo un'aria di cemento, una vita di cemento nel pesco, la mia vita. La nostra vita elusa sopra i tetti». E, dopo questo attacco lineare, ancor più sorprendente perché all'inizio dell'opera, ecco la verticalità dei versi, nello stesso testo che, come nei casi dei libri precedenti, ha forse un grado in più di densità e di mistero, qui ritualizzati nella citazione, persino, di un'altra poesia, la quale passa in rassegna gli arcani "sensi" che danno il titolo alla poesia (e che si avvalgono di una duplicità semantica: si tratta, infatti, di sensi fisici e, insieme, di sensi interpretativi dell'opera). Chiude, con un'impennata evidente fin dalla discreta ma suggestiva allitterazione iniziale, una dichiarazione esplicita: «Umanità minuta, / della stessa sostanza del mio cuore, / fammi dei morti e io sarò salvato».

Bisognerà attendere, però, la fine del libro, prima di imbatterci in un altro testo (sempre isolato) altrettanto ricercato nella struttura e nel gioco interno degli specchi, volti a dissimulare, in certo senso, tutte le acquisizioni che parevano fissarsi di pagina in pagina nella raccolta.

Ben riconoscibili, infatti, nell'ottica dell'analisi dei libri precedenti, sono le sezio-

www.andreatemporelli.com

ni che costituiscono il corpo del libro, benché questa terza uscita di Dal Bianco segni uno sviluppo più marcato della sua ricerca. Per esempio, i titoli delle due sezioni che seguono il «limite» di partenza, rispettivamente *Una vita nuova* e *La distrazione*, ci riportano in contatto con una poesia che ammicca, per via di "scarti minimi" (come per esempio l'articolo indeterminativo sulla matrice di un titolo dantesco), a qualche precedente letterario celebre, oppure riprendendo una parola tematica (che per altro è titolo anche di una poesia di *Una vita nuova*), fissata al primo incontro con i versi di Dal Bianco. (L'attimo della distrazione è quello in cui interno ed esterno, libertà inconsapevole della natura e controllo della ragione si abbracciano: «Una volta, guardando un ramo, o un passero, o una foglia stagliarsi oltre la finestra, era sempre aperta la possibilità che ramo, foglia, passero uscissero dai loro contorni, facessero corpo con noi, con l'aria tra di noi»). Lo scenario della vicenda, come possiamo attenderci, è di un minimalismo radicale: si racconta di un trasloco, di attimi contemplativi suscitati da oggetti o scorci domestici, di incroci ossessionanti di sguardi e di pensieri con la compagna o soprattutto con i vicini muti, sguardi e pensieri che si annodano sempre in una condizione di nevrotica consapevolezza, rivolta tanto all'atto della scrittura (l'autore, magrellianamente, si vede scrivere e ne sopporta la colpa: «È una specie di rigurgito, di cui mi vergogno») che al pensiero stesso, come con la signora spiata in una schermaglia di sguardi, eroicomica vicenda di un uomo senza qualità: «Questa sera ho vinto. [...] La mia forza è che io ci ragiono sopra: la signora non regge, non si fa tutti questi pensieri e men che meno ne scriverebbe. Ma stasera forse la signora è partita veramente. Se n'è andata al mare e mi ha lasciato qui come un cretino». Paradigmatica di tanto minimalismo è la poesia *Il vetrino*, in una scrittura così fervente nel seguire i propri propositi da affidarsi a una rigorosa, quasi ascetica legge dell'inversamente proporzionale, che rovescia il quasi nulla esperito in una luce introspettiva prossima all'assoluto. Ma la collezione di tutti questi quadri domestici e minime avventure dello sguardo e del pensiero, sollevano il dubbio che qualcosa della poesia di Umberto Fiori sia qui entrato, magari in sostituzione dell'ingrediente magrelliano finora annotato. Certe aperture poetiche, del resto, e certe strutture testuali, a mo' di esempi sospesi, sono più che sospetti: si veda, in queste sezioni, la poesia *Il rumore*. Ma anche i titoli, a dire il vero, nella loro sinteticità, sarebbero un altro indizio, così come gli scorci cittadini della terza sezione, *Fuori di casa*, o quelli paesaggistici (in un crescendo di apertura dello sguardo) di *Marine*, con il poeta nella condizione di un moderno *flâneur* in vacanza. In questo crescendo, il mondo circostante finisce per comporre lo spazio stesso della morte, di una morte finalmente entrata a far parte della vita come suo ambiente naturale. È quanto viene efficacemente espresso nella prosa *Il posto di Nelly* (alla quale era già dedicata l'opera prima di Dal Bianco), che riproduce in un solo testo la dilatazione suggerita dal percorso della raccolta: «Tutto un mondo-Nelly anche fra me e le pareti del salotto, fra me e il divano, fra la mia mano e la tastiera [...] Adesso che sei dappertutto è una vita da cani. Ti sei minuziosamente consustanziata al divano, all'impianto stereo, al tagliacarte e perfino alle cose che non esistevano prima di te, che sono nate dopo, con l'avanzare della mia vita [...] e ti riconosco perfino sulla facciata del palazzo grigio che non sarà a meno di un chilometro dalle mie finestre, ma ti riconosco è dire troppo, sarà meglio dire che ci sei, che sei grande come il mondo e forse anche di più».

Tutto questo non fa che caricare di attesa l'ultima sezione, che dà il nome alla raccolta, come se il poeta trovasse nel villaggio valdostano di Planaval un approdo, nel grembo della natura: «*Come una trota che risalisse la Dora / vengo di nuovo nell'azzurro / alla tua pace senza forze*». Ma quello che potrebbe apparire una meta serena, dentro un paesaggio di monti e lune e azzurri e alberi, rivela presto la carie del pensiero che si insinua anche fra le pieghe di questo scenario, come nell'emblematica (fin dal titolo!) *Natura morta*: «Ci sono piante che una volta strappate appassiscono subito. Così la menta cede la sua forza a chi la coglie [...]. La maggior parte delle piante invece qui resiste a lungo [...]. Di queste si compiace la vista, anche se il nostro cuore batte per le prime». Solo nell'ultima poesia della sezione il poeta, diret-

www.andreatemporelli.com

tamente rivolgendosi all'autore, rivela (rivelandolo) il proprio *ubi consistam*: «Adesso mi rivolgo a te che per amore vero verrai qui, sul filo delle mie parole scritte». Il ripiegamento del pensiero su di sé si compie abbracciando, infine, l'intera opera: «Così, per questo, adesso mi rivolgo a te per dirti / che se per caso ti sarà sembrato / di trovare nuova ogni cosa, / allora vorrà dire che mi sarò sbagliato / o non mi avrai amato a sufficienza». La schermaglia di sguardi alla quale prima assistevamo, tra il protagonista e la vicina, ora ci chiama in causa senza mediazioni. E così accade pure nella poesia limite estremo del libro (*Poesia che ha bisogno di un gesto*), un monologo tutto giostrato cervelloticamente sulla difficoltà di comunicare, rappresentato dal gesto di porre una ciotola di sassi fra il protagonista e gli astanti ideali. Questi sassi diventano l'emblema delle poesie e della realtà che infinitamente sfugge al nostro dire, del nostro imbarazzo di fronte alle cose inerti («Noi dobbiamo stare con i sassi. / Sono una cosa del mondo»), come se l'unico luogo in cui veramente risulti ancora possibile il dialogo fosse il silenzio stupito di tutti al cospetto della morte: «Adesso io starei qualche secondo in silenzio, pensando ai sassi».

Nel classicismo di Dal Bianco pulsa, dunque, il desiderio della scomparsa, che si concretizza nel progetto di una fuga dallo stile, ultimo idolo in cui l'io può trovare ricovero, come nel silenzio in cui si ritira la voce teatrale di fronte ai sassi.

Ma dove può condurre ancora questo gioco di specchi così profondamente novecentesco? Qual è il varco per cui scappare dal labirinto della vita e della sua consapevolezza, talvolta così atroce? Se questo «diario» (è la definizione che dà al libro lo stesso autore in una poesia dedicata al lettore e nel titolo di un altro testo dell'ultima sezione) riconduca il lettore in una torre d'avorio o apra all'inferno della vita quotidiana (se mai sia sensato distinguere le due soluzioni), non è dato saperlo, dal momento che il libro ci consegna una fuga ancora in atto: quella di una coscienza occidentale che si tortura nell'illusione di consumare la morte giorno per giorno, mentre è solo la vita che ingenerosamente sprechiamo.

Marco Merlin

Gabriela Fantato, *Enigma. Ventidue invocazioni*, nota critica di Giancarlo Pontiggia, Dialogolibri, Olgiate Comasco, 2000

Suscita subito la curiosità del lettore questa *plaquette* di Gabriela Fantato, che raccoglie ventidue testi poetici sui tarocchi o, più precisamente, sugli Arcani Maggiori. Come sottolinea la nota d'apertura dell'autrice, l'opera è nata da alcuni incontri fortuiti che entrano di diritto, visto il tema, nel gioco delle coincidenze indagato da queste carte: incontri con le illustrazioni dei tarocchi di Coca Frigerio tratte dalle figure del Bosco Sacro di Bomarzo e poi soprattutto con la musica che Carlo Galante ha composto su questi testi, trasformando il tutto in una suggestiva opera musicale per le voci di Sonia Grandis e Susanna Rigacci e le scenografie di Dome Bulfaro e Simona Cesana. Tornando al testo scritto dopo il contagio creativo che ha generato, occorre rilevare in primo luogo come, pur nel quadro di suggestioni manieristiche, quella di Fantato non sia una mera operazione di gusto erudito, filologicamente aderente al materiale trattato. Ciascun testo è dedicato ad un Arcano Maggiore, il cui nome compare però solo a piè di pagina fra parentesi; il testo reca invece un titolo che sintetizza l'interpretazione di Fantato della figura in oggetto. Pur tenendo presente i significati tradizionalmente attribuiti agli Arcani, questi sono stati utilizzati dall'autrice, con maggiore ampiezza e anche temerarietà, come figure, immagini, simboli di alcuni aspetti cruciali della condizione umana. Perciò in alcuni casi il titolo "parafrasa" da vicino la figura della carta, mentre in altri risale dall'allegoria al fenomeno naturale o storico, come ad esempio nel caso della Temperanza, il cui testo è intitolato *La pioggia improvvisa*. Nella *plaquette* anche l'ordine degli Arcani non è quello stabilito dalla tradizione dei tarocchi, ma è stato riorganizzato dall'autrice per costruire un proprio percorso ermeneutico fra i tanti possibili.

L'ottica che così ne risulta è pienamente contemporanea. Ad esempio, al centro della silloge sono collocati, l'uno dopo l'altro, il Mondo («oltre le porte») e il Diavolo («uno sguardo obliquo»). Ciò che li unisce è il movimento incessante, il turbinio metamorfico dell'esistenza che rappresenta il vero filo conduttore della raccolta. Se il mondo appare nel primo dei due testi «quasi una danza», nel

www.andreatemporelli.com

secondo il moto incessante rivela il suo lato sinistro: «se perdi la via retta scopri l'eterno andare / che tutto il mondo affatica / dal sasso inerte al volo e la farfalla». In apertura e chiusura della serie troviamo, invece, la Ruota della Fortuna e il Matto, cioè due delle figure che massimamente rappresentano l'instabilità e la minaccia all'ordine, mentre nella gerarchia tradizionale delle carte l'enfasi era sull'ordine cosmico come quadro di contenimento dei disordini parziali. Il testo dedicato alla Fortuna, intitolato *Il volo della farfalla* è una dichiarazione di poetica posta in apertura di raccolta: il volo della farfalla/psiche è «misura dell'andare» che «accoglie del domani il riflesso», il «gran segreto che la cicala canta». La poesia dedicata alla Forza ribadisce che la vera energia non è quella bruta, foriera solo di «inutili sconfitte», quanto piuttosto acutezza di sguardo, leggerezza, spirito sottile, pazienza e «lento andare» (titolo del testo). Se questa è la vera forza, ne risulta un po' svuotata la parola del giullare in chiusura di raccolta, che è parola urlata. E che l'autrice non creda più di tanto alla sua efficacia, lo si capisce dal tono delle proprie parole, meditate e qui anche sentenziose per stare al gioco dell'espressione oracolare sollecitata dalla materia scelta. Adeguato a questo scopo è anche lo stile sia nella sintassi ricca di inversioni sia nell'uso del verso, spesso trattato come un'unità in sé completa, con l'effetto complessivo di un discorso alto, lapidario senza retoricità, volendo perfino severo. Questo elemento di lapidarietà è accresciuto dalla disposizione grafica dei versi, centrati sulla pagina sia per tale ragione sia per alludere alle carte da cui essi derivano: pur senza spingersi al gusto alessandrino e barocco del testo-disegno, ogni poesia è una sorta di "carta astratta", un'allusione grafica tramite parole alle figure dei tarocchi, tanto che ogni pagina può essere vista idealmente come una carta con le parole al posto della figura. Invitando così il lettore a partecipare all'unico gioco in cui, quando è ben costruito come in questo caso, i guadagni sono sempre superiori alle perdite – quello della poesia.

Edoardo Zuccato

Alberto Garlini, *Le cose che dico adesso*, Portogruaro (Ve), Educiclo, 2001

Di Alberto Garlini, classe 1969, laurea in legge, friulano d'adozione, ma emiliano di origine, si comincia a parlare due anni fa. Un piccolo editore (Ignazio Gallino) edita *Il Limite*. Si tratta di un volume che sale agli onori della cronaca in seguito a una lusinghiera segnalazione di Loi sul supplemento culturale del «Sole 24ore».

Le cose che dico adesso esce, invece, per la collana poetica di *nuovadimensione* diretta dall'iper-zanzottiano Gian Mario Villalta. La prefazione del libro, curata da Claudio Damiani, fornisce solo una delle tante chiavi di lettura dell'opera. Il libro sembra vertere sulla relazione dolore-desiderio: «Nel mezzo del dolore e il desiderio, tagliamo la fetta grande / e facciamo le lodi di ciò che, è solo perché è per niente altro. / Non c'è modo di trattenere chi vuole le cose».

Il libro, in realtà, scorre secondo piani diversi una poetica classicamente discorsiva, radente al sentire dei maestri della scuola romana (Salvia, Sica, lo stesso Damiani); in più concede lampi narrativi alla maniera del Magrelli in *Esercizi di Tiptologia* o di Ponce nel *Sapone*. E proprio qui emerge l'originalità e la forza del libro, qui la voce del poeta diventa a tratti autorevole, morale (mai moralista), inedita e civile. Eccone uno stralcio: «Siamo stati in gita in Provenza, abbiamo visto Nîmes, Avignone, ci siamo persi ad Arles. All'andata sul treno abbiamo urlato "Berlusconi nano!", appena passato il confine [...]». Ma il furore civile di Garlini è dosato con giusto disincanto e non travalica mai la misura, come se l'ironia (e l'autoironia) servisse a rendere più incisiva la sua voce. Quando in *Spalato, Mostar* il poeta s'interroga: «Cos'è di sinistra, cosa non è di sinistra? Cos'è l'amore / e Daniele che voleva offrire a tutti, ma vederli i bicchieri / traballare, la quota in più di nausea quotidiana. Il dolore», interviene proprio l'elemento ironico: «Parlavamo di cazzate dell'importanza per la nostra formazione, dei Ricchi e Poveri» a limare la sua voce. Ma l'inframmezzo dura poco e interviene l'indignazione, proprio quella caratteristica, che più manca nei poeti contemporanei, ma che in lui esplode dando vita a un brano intenso e drammaticamente come è *Spalato, Mostar*. Da brivido la descrizione delle camere di tortura, dello spaccio degli *snuff movies*, del "complesso di Dio": insomma uno dei più bei passi di questi anni che restituisce al lettore di poesia un interesse e una partecipazione al sociale per troppo e

www.andreatemporelli.com

lungo tempo smarrita.

È un libro importante *Le cose che dico adesso*, si attendono conferme, ma i presupposti sono confortanti. A nota di questo mi sembra giusto sottolineare che Garlini sembra rendere meno nell'elegia («Era albanese e mora, chissà perché / le racconto di quello che sono»), un lieve difetto caratteristica della giovane età, ma si tratta solo di schiarire la voce, darle un timbro più persuasivo, come nella sua già consolidata espressione morale.

Mario Desiati

Andrea Gibellini, *La felicità improvvisa*, Milano, Jaca Book, 2001

La prima raccolta di Andrea Gibellini, *Le ossa di Bering*, si apriva con uno sguardo posato su «pozzanghere vicine al corso del selciato», vale a dire specchi di realtà minute, «di chi ha vissuto aperto gli occhi e chiuso». In quell'immagine si esprimeva bene il senso di una voce un po' depressa, che all'interno di un biografismo pudico (quasi rimosso come una colpa) si manteneva ostinatamente fedele all'accento emotivo che origina la scrittura, senza frapporre mediazioni intellettualistiche fra l'esperienza e la pagina, volenterosa semmai di impastare la propria esistenza con il paesaggio, con la dizione sporca (non lirica e rilucente) e riavvolta su se stessa di chi, solitario e monologante, viaggia radente la prosa.

Anche il passo descrittivo e riflessivo tendeva a disegnare, con versi ampi e movenze leggere, una distensione di immagini (procedendo spesso per accumuli e senza disdegnare gli aggettivi) in cui le emozioni potevano trovare pause, dolci risalite, facili discese, come nel prediletto scenario collinare appenninico. Anche i frequenti incisi non rappresentavano fratture, ma slarghi ulteriori, così come i tre punti di sospensione intervenivano spesso a sfumare i movimenti ondeggianti.

La lezione di Bertolucci e di Sereni era stata subito avvertita. Dal primo derivava l'immersione sempre cercata nel paesaggio, entro il quale, in Gibellini, anche la città si inseriva come uno degli elementi costitutivi, non come presenza contrastiva. La lezione sereniana era visibile principalmente (a parte certi titoli, su tutti *Via S. Carlo 48* che richiama il modello di *Via Scarlatti*), nella tensione interna del testo poetico verso la prosa, ma in modo più acclarato in certe clausole protratte in un ultimo strappo del respiro, come per una leggera accelerazione finale, in una flebile fiammata che consuma nell'estremo slancio ogni velleità gnomica. Si vedano questi esempi: «l'ultima livida luce che rimane luce non più disperso buio», «smorto ancora vivo oscenamente più dei vissuti vivi», «Ma è un giorno, una mattina chiara mite, come altre» (verso che chiude il libro e in cui è importante rilevare l'atto della cancellazione di sé, l'abbassamento di ogni pronuncia apodittica, che richiama alla memoria nella sospensione temporale anche il Luzi "mediano" del Dopoguerra).

Se il titolo di quella raccolta poteva rappresentare il momento disforico di una voce poetica che andava confrontandosi, dentro di sé, con quella dei maestri sul senso stesso della poesia nel mondo, il titolo della seconda raccolta, *La felicità improvvisa*, ne rappresenta il momento euforico. Non si vuole con ciò asserire che ci sia una rottura troppo netta tra le due fasi: dimostra il contrario il fatto che già poco dopo il primo libro Galaverni poteva individuare, nelle poesie edite in rivista, il *novum* che ora distingue *La felicità improvvisa*: «una complessiva ricomposizione strofica, una maggiore uniformità nella misura dei versi, la preferenza per la semplicità nominale dell'elencazione ellittica, l'abbandono del riferimento a precisi modelli letterari e, in particolare, una notevole semplificazione linguistica, quasi ricercando un *ordinary language* che tragga un vantaggio emotivo dalla sua stessa confidente familiarità». Ma ci sono diversi indizi di un rapporto più sussultorio tra il poeta e la propria materia, per esempio nel ricorso una sintassi più irretita (come dimostrano i segni interpuntivi ridotti al minimo), nella presenza quasi immotivata di reali fratture nel profilo testuale (si veda *Untitled*: «il / punto fisso», «batticuore dei / nostri passi», «prima di / arrivare»), nel confronto più serrato con la città, nella ricerca di una maggiore visionarietà che si trova, talvolta, a gestire distrattamente le scorie di una memoria letteraria composita e irrequieta, che si riscontra nell'inserimento nella raccolta di prose alla maniera di Montale (*Exit fanciullo*), in formule tratte da poeti coetanei (la «veglia interna» di Riccardi) e perfino in calchi petrarcheschi («E voi che ascoltate queste mie povere parole»).

www.andreatemporelli.com

Nella *Felicità improvvisa* assistiamo insomma alla ricerca di connotati stilistici più robusti («Risenti il silenzio della pioggia e dei giorni, non basta più giocare all'uomo invisibile fra gli uomini, adesso tutto si è fatto più pesante, tremendo, vorresti essere quella pioggia che non cade più»), che fanno emergere l'agonismo interiore tra desiderio di effusione lirica e colpa di esistere: «Fermarmi in una brughiera di malto / trovare un calmo albergo fuori mondo / sparire, sparire per alcune ore / e sussurrare fra me dolci parole / dove l'autunno come oggi vibra rosso dorato / posarmi lievi membra e non più parlare» (e non si potrebbe in quest'ultimo esempio rinvenire un Penna rovesciato dalla sua paradossale quiete?). Tale agonismo si palesa nei toni più accesi e in qualche strappo nel registro espressivo, come in *Lettere all'Italia*: «Non voglio dirti il veleno e l'amore che provo. [...] Ed ora che si è penetrati nell'età adulta / giusta (la nostra maturità!) ma poco confortevole, / molti se ne vanno o dicono della tua inesistenza. // Partire? Mi chiedo – è follia come restare, / ma partendo le parole non avrebbero più sentimento // lasciando la terra che mi ha distrattamente cullato».

Il desiderio di trovare una giusta collocazione di sé diventa emblematico nella giustapposizione di due poesie come *La mia città* e *Piccola elegia per Roma*: al rifiuto espresso nella prima («La mia città non è una città // vive tra il fiume e la campagna / è sospesa vicino alle colline / [...] Non voglio e non vorrei essere la mia città») segue la dichiarazione del fascino controverso che la capitale esercita sul poeta, non senza chiamare in causa esplicitamente illustri modelli (anche se qui è forse più vantaggioso cogliere nel titolo e nella citazione pascoliana in esergo un ammicco alla "scuola romana" contemporanea): «Oggi ho lasciato, nel silenzio delle lenzuola, il respiro di chi amo / sono salito come in preda da collera animale / dal tepore avvolgente al bagnato perfido autunnale / avviandomi semicosciente ad altro viaggio / con curiosità intrisa di dolce tristezza, vegliando disperso me stesso [...] Ma tu, Roma, hai il celeste sopra le case che ti fugge variopinto e leggero / [...] così Virgilio o Catullo immersi dopo l'inverno / da legittimo desiderio in questa plaga meridionale ma anche Brodskij e Pasolini, / la fragile ferita in sé nel petto come stemma dorato / di un apprendista dio terrestre che non ha più confini / [...] E tu oggi per me, / in quest'altro solitario crepuscolo invernale, / hai un cielo rosso fuoco, sei sensuale / come una mulatta dagli occhi orientali che seduce con sembianze occulte».

In questa irrequietudine è tutta l'angoscia di un poeta ancora in dissidio con la propria immagine di un io conteso dal desiderio di anonimato («Per loro potrei essere chiunque / [...] Ma io non sono nessuno e nulla di tutto ciò. / A volte non sono neanche me stesso. / Sono solo uno che viaggia / da un luogo ad altro luogo») e dalla volontà di emergere: un poeta a metà strada fra la maturità inesorabile e la «sfinita fibra di una gioventù incandescente».

Marco Merlin

Poesia 2000, Annuario critico, (2 volumi) a cura di **Giorgio Manacorda**, Roma, Castelvecchi, 2001

Poesia 2000, Annuario critico, a cura di Giorgio Manacorda ed edito per Castelvecchi, potrebbe costituire (appuntamento rinnovato per il settimo anno) l'occasione per un bilancio di un anno di poesia. In realtà il volume, piuttosto corposo, ricco ed eterogeneo, simile al numero unico di una rivista letteraria offre spunti fra loro diversi e non immediatamente riconducibili alla necessità di tirare le somme sul 2000 poetico. Tocca al curatore, Giorgio Manacorda, aprire il volume con un editoriale che intende chiarire un'idea già altrove presentata e suffragata, a suo modo di intendere, dagli esiti poetici dell'anno. Si tratta della «commemorazione provvisoria della mia generazione», una requisitoria piuttosto spietata verso i poeti cinquantenni. Tornano in campo allora le questioni del *pre* e *post* Sessantotto, più del *pre*, a dir la verità, perché Manacorda riflette sulla maturazione poetica dei cinquantenni, compiuta a cavallo fra gli anni Cinquanta e Sessanta, una maturazione che non ha fatto altro che creare figure poetanti in regime di aridità, specie di «automi» poetici, la cui vena creativa si è nel tempo esaurita, sicché non è possibile non concludere che «la mia generazione non esiste più».

Se le affermazioni di Manacorda possono essere, *passim*, condivisibili, viene da chiedersi per quale ragione, nella sezione dedicata alle recensioni la maggior parte dei testi segnalati siano proprio opere di autori di quella «genera-

www.andreatemporelli.com

zione». Non ci sono che pochi riferimenti alle generazioni successive, per tacere del silenzio riservato all'uscita di tre antologie di giovani poeti nel corso dell'anno. Se *requiem* deve essere, che sia, ma la poesia non si cura del tempo (e delle generazioni) e volta le pagine, e l'apertura di nuovi orizzonti poetici fra i quarantenni (finalmente allo scoperto) e fra i trentenni meritava forse maggior attenzione. Comprensibile allora (anche se alla lunga finisce per costituirsi come porto sicuro e protetto dal tempo e dalle urgenze di una nuova poesia che intende uscire allo scoperto) il riferimento ad autori consacrati e fuori dai canoni generazionali, Merini e Baldini su tutti, autori dei «due migliori libri dell'anno». In realtà questo non è che salto all'indietro, un salto verso una poesia che non si sente in diritto di «delirare liberamente». L'idea più forte presente in questo *Annuario* è forse questa, a ben leggerla (nascosta) fra le righe (anche nel saggio di Matteo Marchesini, *Invettiva ovvero Critica della critica*): la necessità, insomma, di tornare al senso, al senso della parola, al senso del testo, lontano dalle strumentazioni formali fini a sé o dal gesto creativo delirante.

Il recupero dello specifico della poesia ritorna anche nel saggio di Umberto Fiori, *Respirare il discorso. La «musicalità» in poesia*, nelle relazioni articolate (anche in senso strettamente fisico) e compenetranti di significato e musica. Due testi d'occasione di Fortini precedono la sezione delle recensioni, che a sua volta anticipa un'ampia parte dedicata ai poeti esteri. In particolare, a cura di Rosa Lombardi viene presentato il poeta cinese Bei Dao. Renzo Paris fa luce sul *Caso Houellebecq*, lo scrittore che negli ultimi anni ha dato scossoni al sistema letterario francese, letto nella duplice veste di prosatore e poeta del contemporaneo. Il volume si chiude con una sezione di testi di autori stranieri (dalla Achmatova a Mandel'stam, da Primo Levi a Derek Walcott) curata da Elio Pecora e titolata *I poeti perseguitati*. L'*Annuario* presenta in allegato un agile volume, *Poesia on line*, che segnala i siti web di poesia, a cura di Nicola Lagioia. Nel complesso, va ribadito, un volume composito, il cui limite resta forse la eterogeneità degli interventi rispetto all'aspettativa che l'idea di un *Annuario* suscita nel lettore.

Riccardo Ielmini

Daniele Mencarelli, *I giorni condivisi*, Forlì, La Nuova Agape, 2001

Il libro d'esordio di Daniele Mencarelli, *I giorni condivisi*, pubblicato presso le edizioni della rivista «clanDestino», non necessita di una guida meticolosa alla lettura. È un libro che si fa leggere, aperto, diretto, persino spiazzante nella sua semplicità. Eppure, anzi, devo riconoscere "proprio" per questo, ha sollecitato tutta la mia attenzione.

È un libro esile, composto di tre sezioni, che raggruppano trentuno poesie: un'economia testuale che non intende rappresentare un'idea auto-riducente della voce dell'autore, quanto piuttosto una compostezza e una linearità proprie.

Come suggerisce il titolo, le sezioni rappresentano la condivisione del poeta con i lettori, una condivisione basata su cene, pranzi, aperitivi, incontri duraturi, amori fuggiti, ma sempre vivi. Avevo già avuto modo di dire, su queste pagine, come la poesia di Mencarelli sembri uscita da un film di Truffaut, spontanea e al tempo stesso sofferta. Ora, il libro non fa che confermare quella mia ipotesi di lettura. Il nostro poeta è davvero un Antoine Doinel, alle prese con una vita che abbacina, avvince ed è insieme complicata, dolorosa. E, dunque, incontriamola, condividiamola, questa vita che l'autore mette in scena, questa poesia che si fa schietta interrogazione della vita.

La prima sezione si intitola *Tutti i miei*. Si tratta di una ricognizione della vita familiare. È la madre che apre le danze, la figura che prende per mano il lettore e lo conduce dentro il libro. C'è il senso di una riconoscenza verso di lei ed insieme il senso di un riconoscimento nella sua presenza, nella sua figura. «Sei sempre tu che vieni a riprendermi / ne è piena la memoria / di te che spunti e mi porti via», «c'era lei a vestirmi la mattina / a pettinare davanti allo specchio / [...] io ero il suo gioiello da mostrare»: ecco i versi che pongono la madre come donna della salute, di una forza interiore e vitale, per la quale il poeta resterà sempre e comunque bambino, figlio da amare, da proteggere, e verso la quale un giorno sciogliere (se possibile) il debito di gratitudine che s'è accumulato negli anni. La madre è, quindi, la prima figura che guida nel libro, un libro fatto anzitutto di una casa, la casa del poeta. Gli interni familiari sono un altro sintomo

www.andreatemporelli.com

dell'apertura del libro verso il lettore. Mi piace questa idea del libro aperto, accogliente, di queste poesie che Mencarelli ci affida come fossero finestre spalancate. Ancora, la forza del dettato sta nel calore che permea i versi, una simpatia verso la vita che bolle nelle case, una disposizione all'ascolto, alla visione di ciò che vi si prepara. Persino gli echi pascoliani («al piano di sopra già ci abitano / due sposetti e la loro nuova casa») sono trasfigurati, perdono la loro dimensione di complessità e colpevolezza. Resta solo la constatazione delle «promesse contro il tempo / allargarsi a chiedere una porzione di infinito», constatazione a metà fra la speranza e la gioia, da un lato, e gli interrogativi sulla felicità che restano sottesi.

Proprio qui, in questo verso «allargarsi a chiedere una porzione di infinito» si incontra la cifra d'ispirazione più significativa di tutto il libro, in cui il dialogo è continuo, fra gli affetti più nascosti, più riposti del poeta, fra la sua vita, incarnata, presente, fisicamente ben dichiarata, ed uno slancio verso l'infinito, l'altro da sé, l'Altro in senso assoluto. Il ritratto di sé è allora affidato alle fattezze del nipote («Io la faccia un po' a quadro / era da tempo, prima degli altri, / che sul suo visetto già la vedevo») ed è un ritratto che affonda nel passato, alla sorgente, alle proprie origini, con sgomento e gratitudine («sei il seguitare di che cosa? / Della vista così profonda, [...] / o di noi quello struggimento covato»). Il dialogo è allora anche fra presente e futuro, fra presente e passato, fra passato e futuro, fra la terra e il paradiso. L'origine è proiettata allora nell'avvenire, in quella «smania di volerlo riavere al fianco / un gregge dove poter far ritorno, / ai giorni condivisi con tutti voi», come fosse una memoria anticipata del paradiso, appunto, una memoria anticipata di felicità eterna, ma condivisa. C'è una dimensione del sacro così umana nel libro di Mencarelli, ancora basata sull'idea di una gratitudine che si perpetri in Dio e lì si compia: «Al caro Dio del cielo / gli chiederò di non dimenticare / tutte le canzonette corse negli anni / [...] e quella cieca fedeltà che c'era nella gioia». L'idea di una perpetuazione della gioia culmina nel testo che chiude la prima sezione, se all'affermazione del limite («Eccoci arrivati alla fine»), subito subentra l'immagine della mensa che si protrae fuori dai tempi stabiliti dall'uomo: «nessuno però abbandona il suo posto, / in tondo rimaniamo per l'aria di festa / consueta in questa casa come le portate / e la tovaglia natalizia fuori stagione».

Il senso di passaggio oltre i limiti del qui e ora si avvertono anche nella seconda sezione, *Una fila di paesi*. L'autore ci guida in una provincia romana pulsante ma non violenta, una provincia romana solcata dal vento, percorsa dalle voci dei bambini, segnata dalle piazzette, dai bar con i tavoli all'aperto, misurata dal volo dei colombi e dei piccioni.

La vista spazia ancora verso l'oltre («La finestra arriva fino al mare / se sei fortunato e col sole giusto / puoi vederci le petroliere», «Una ventata di Caraibi in faccia alla provinciale»), ma non c'è l'ansia della fuga, c'è solo lo sguardo malinconico che torna all'infanzia quando «mai usciva lamento dal mio dolore, / ed anche il sangue, luce rossa / del mio corpo, era un male / da ridere sulla bocca come un bene». Questa provincia romana è fatta di viali di terra dove tutti vanno, in ogni momento della vita, a cercare il senso dell'esistenza, e così pure il poeta, ancora lì, pronto a condividere tutte le sue speranze e preoccupazioni con tutti: «Io qui ci vengo come tutti gli altri / per osservare le cose con più quiete, / trovare soluzioni passo dopo passo».

Per questa strada si culmina alla sezione conclusiva del libro, *Elvira*. È un breve canzoniere d'amore, posto con giustezza al termine del libro come compimento, quasi a ribadire che amore è la finestra dalla quale misurare la vita e ridarle i tratti della semplicità e della grazia. Ora, nella presenza viva e (sarò esplicito nell'usare un aggettivo abusato, ma non c'è altra via) "bella" dell'amore/amata, è giusto compimento attardarsi «per l'aspetto sacrosanto che una bruma / rende a noi e tutte le cose dintorno, / per questo varco d'oltretempo, / fino al mattino al suo spunto sereno». Eccolo, lo spunto, eccolo, come improvvisamente trovato, il varco che, come anticipato, unisce i frammenti del tempo, i ritagli della vita, la «piccola / parte di mondo che l'occhio ci concede». Mencarelli non ruota attorno alla matassa della vita, la prende in mano e si conforta, ci conforta, e lo fa con la fede nella casa-poesia, nella famiglia-poesia, quando conclude il libro ripetendo «ammettilo che la vita, / a sfarla nel senso giusto, / potrebbe essere un posto / ove almeno abitarci».

Riccardo Ielmini

www.andreatemporelli.com

Guido Oldani, *Sapone*, «Kamen'» n. 17, gennaio 2001

Guido Oldani appare, nel panorama odierno della poesia italiana, una figura defilata, ma nettamente riconoscibile. Egli fa parte di quei poeti, assai rari, che hanno tratto sicuro giovamento da una certa noncuranza nei confronti delle piccole e affannate manovre di chi, in questo albeggiare di secolo, aspira a candidarsi per la futura memoria editoriale ed accademica. Questa frenesia di biglietto staccato, di posterità messa in tasca, credo abbia condizionato molto, e per lo più in negativo, il lavoro poetico di coloro che appartengono alla generazione di Oldani, nato nel 1947.

Già da un po' di tempo è apparso chiaro che alcuni dei risultati migliori della nostra poesia, in questi anni, sono rintracciabili tra i cani sciolti e gli appartati, anziché tra gli instancabili mattatori di scena. A conferma di ciò, propongo una mia perentoria, ma di certo non esaustiva, bibliografia. Essa non allinea opere simili, accumunabili sotto il profilo delle poetiche, ma segnala dei risultati che, nella loro irriducibile varietà, appaiono estremamente significativi, "anche" in virtù di una maturazione che è avvenuta fuori pista o in ombra, senza eccessivi clamori e consacrazioni. D'altra parte, una formazione appartata fornisce uno straordinario vantaggio all'interno del conformistico e autoreferenziale mondo della poesia italiana, in quanto permette di sfuggire all'effetto di ridondanza che colpisce i poeti dal più immediato ed eclatante successo.

Ben vengano, dunque, gli appartati, con le loro difficili, solitarie e tortuose maturazioni. Essi impongono, tra l'altro, ridefinizioni delle mappe stilate dai critici in base al criterio della maggiore visibilità (editoriale, di festival, di salotto ecc.). Si proceda ad una lettura dei seguenti libri di poesia, per rendersene pienamente conto in ordine sparso: *Istmi e chiuse* e *Principio del giorno* di Eugenio De Signoribus, *Quattro quaderni* di Giuliano Mesa. (Aggiungerei alla lista *Pinocchio (moviole)* di Mariano Bàino, poeta che, pur non avendo avuto una formazione appartatata, ha preferito, dopo la vicenda del "Gruppo '93", operare fuori dalle scene più affollate.)

A questi illustri defilati, va aggiunto Oldani, che della discrezione sembra aver fatto un imperativo o, piuttosto, una salutare modalità di convivenza con la vocazione poetica. A sedici anni dalla sua prima raccolta in volume, *Stilnostro*, esce sulla rivista «Kamen'» (n. 17, gennaio 2001) una raccolta di poesie intitolata *Sapone*. Si tratta del corpo maggiore, comprendente ben cinquantaquattro testi del lavoro poetico di Oldani che si è andato cristallizzando in questo ultimo decennio.

Se una vasta corrente della nostra lirica ha battuto, anche in anni recenti, la strada dell'"occultamento" del referente, ciò non accade nei suoi testi. La strategia della cancellazione o della sospensione dei nessi referenziali del testo poetico accomuna una variegata famiglia di poeti e si pone come trasversale alla grande partizione tradizione-avanguardia. In virtù di equivoci o oltranzismi di carattere teorico, riconducibili ad una precisa storia, il genere lirico, in quanto tale, dalla modernità ad oggi si è confuso con una opzione unilaterale per l'autoreferenzialità. Una delle dimensioni dell'enunciato poetico – la possibilità di funzionare come un sistema chiuso e come un'espressione linguistica senza equivalenti – è stata promossa ad "unica" dimensione della poeticità. Sul piano delle teoria letteraria, l'assolutizzazione di questo aspetto ha comportato, come conseguenza, un allineamento della prassi ai postulati della teoria. In termini più specifici, la tradizione teorica che va, grosso modo, da Mallarmé a Barthes ha legittimato, in Italia, un duplice fenomeno: nel campo della lirica più tradizionale, è sempre stata viva, sotto forme più o meno aggiornate (magari contaminate con il surrealismo), la tentazione ermetica, ossia la volontà di sciogliere la parola dai contesti linguistici e discorsivi storici; nel campo della lirica sperimentale, invece, ha prevalso, a partire dagli gli Anni Settanta, un filone incentrato sul libero gioco dei significanti, che non di rado ha raggiunto esiti indistinguibili da un ermetismo più inquieto e innovativo.

In questo panorama, che volutamente abbiamo semplificato, Oldani si distingue per un'opzione decisa per la riconoscibilità del referente. In altri termini, la sua poesia parla di "cose" e di "persone" e ne parla in forma aperta, figurativa, senza inibizioni o tormenti metaletterari. L'argomento prevalente della poesia di Oldani non è il linguaggio, ma il mondo. Il lavoro espressivo, evidente nei testi di *Sapone*[1]

www.andreatemporelli.com

è governato da un imperativo di aderenza, di restituzione linguistica della tangibilità del reale, con pretese inattuali di "chiamare" la verità del fatto bruto.

La verità che interessa Oldani, sia chiaro, è una verità rasoterra, di avvenimenti od oggetti specifici, quasi sempre concreti e triti, umili e bassi («ho io vissuto, e d'altro non capace, / da quasi conficcato nel profilo / del suolo di rottami del creato»). La sua opera ambisce, infatti, a porsi come una galleria di creature-rottami tra loro sotterraneamente solidali, al di là dei confini di specie e genere. I membri di questa eterogenea famiglia sono apparentati da un medesimo affondare nel lerciume del cosmo presso i gironi più foschi e maleodoranti. In questo dibattersi sul fondo dell'esistenza, tra fuga e rapina, tra morte data e morte ricevuta, Oldani ricerca i segni di una condizione più estesa e universale. Seguendo la traccia dei cani e dei topi di città, ma anche degli oggetti d'uso quotidiano, ormai consumati e inservibili, la figurazione poetica ritrova il bandolo, dal basso, del destino umano. Riaffiora, così, attraverso corpose evidenze, la precarietà insanabile del vivere, pur nel mezzo di una società evoluta e opulenta, sferragliante di sempre nuove promesse tecnologiche.

Ma questo perseguimento dell'universale, quasi un torcicollo più che un volo angelico, è sempre successivo al momento preliminare dell'aderenza cieca e tattile. L'allegoria non è garantita, quindi, nonostante sia evidente lo sforzo di organizzare e chiudere la figura, in modo da ottenere un profitto morale e di senso. (Attraverso il rottame o la creatura infima e la loro storia avulsa, Oldani cerca il riscatto di una condizione esemplare, che sappia ricongiungere il frammento irrelato con una totalità ricomparsa.)

La lingua poetica di Oldani essendo, come si è detto, tormentata da uno scrupolo di aderenza all'oggetto, nelle sue plurime sfaccettature e parentele, si costruisce per accorpamento di strati, a suggerire la tridimensionalità del reale. La lingua, cioè, procede con un movimento inverso a quello conoscitivo: dell'oggetto non si ha mai il cuore, quasi che la parola potesse andare dritto ad un'essenza, bensì le sue varie bucce, per sfogliamento successivo, come accade scavando in una cipolla. Né vi è mai sorvolo, ossia contorno, ma piuttosto una forma di irretimento linguistico della superficie materiale e del contesto d'uso. Il procedimento ricorda senz'altro Ponge e il nostro Cattafi, entrambi maestri di microscopìe, ma con un'accentuata sensibilità, nel caso di Oldani, per la scansione regolare del verso e per la sua interna armonia, costituita da assonanze e allitterazioni.

Più la figurazione si fa fitta e sintetica, il lessico eterogeneo ed aspro, più Oldani tende a rendere il suo endecasillabo (metro dominante di *Sapone*) scandito, cantabile. Si avverte come una necessità di riscatto, di ordine, cadenza, misura uguale, proprio mentre la lingua restituisce la rugosità del mondo. (La miscela linguistica è, infatti, anch'essa densa e stratificata, estendendosi a registri diversi, dal basso parlato all'aulico e allo specialistico.) Leggiamo, ad esempio, i primi cinque versi della composizione *Il violino*: «la coda d'un cavallo messa in arco / tortura col solletico budella / ritolte e torcigliate d'altra bestia / sul cavo fatto in cuoia d'una pianta / a forma come i fianchi di una donna». Alla cantabilità, che contrasta con una figurazione "materiale" del violino, arnese quasi spogliato di ogni nobiltà e valore aggiunto culturale, si affianca l'esigenza di far coincidere il più possibile la scansione sintattica a quella metrica, evitando il ricorso all'*enjembement*. Nonostante l'intento analitico e narrativo richieda al discorso poetico di svolgersi per subordinate ed incisi, Oldani predilige un uso parco della discordanza tra metro e sintassi, rivelando ancora una volta l'esigenza di nitore, di visione il più possibile tersa di quei volumi che la sua poesia si sforza di restituire.

La materialità del reale preme, con tutta la sua violenza e ottusità, su di una lingua che non cede mai alla dizione precipitosa, alla figurazione informale. Nel gremito, Oldani impone le sue nette articolazioni, seppure estremamente coincise. Ogni verso deve fermare ed isolare una porzione dell'oggetto, un suo versante di relazioni: «i cavi come in trecce di capelli / si danno alla corrente che li scorre / e frigge nel violarli incontrastata / e il lezzo del metano strangolato / si sfoga fuori dove brucia in fiamma» (*Sotterature*). Troviamo, così, pochi esempi delle tipologie più comuni di *enjembements*, quelle costituite da sostantivo-aggettivo, sostantivo-comple-

www.andreatemporelli.com

mento di specificazione, verbo-avverbio. In compenso assistiamo, come nella poesia appena citata, a forme più impreviste e brusche di a capo: «e pulsa al buio chiara l'acqua dentro / ai tubi e per l'arsura che deterga». Più spesso la cesura versale interviene a separare due coordinate, le quali si susseguono secondo la logica già citata della stratificazione progressiva.

Il nitore della descrizione o della narrazione è affidato, in buona parte, a questa condensazione del verso, che, pur nel continuo rimando ad ulteriori informazioni, si pone in forma autosufficiente come fotogramma, icona compiuta. In *Agreste*, la vicenda del topo campagnolo si snoda attraverso un'icastica scansione delle fasi: «è nel pollaio che cala a notte fatta / il ratto per sottrarre del mangime / alle suorine ovaiole da lessare / e a traccia lascia feci e quel che manca. / scivola, una volta, nel bacile / la cui parete è liscia e non risale / e sfugge il ferro più volte quel mattino / ma poi centrato lo preme a trapassarlo / torce la coda ed alita spavento / poi muore senza il dio del contadino».Verso dopo verso, il destino crudele del topo giunge a compimento, in virtù di una concatenazione ad un tempo implacabile e banale, che il tono quasi freddo, nella sua pacatezza e precisione, rende ancora più evidente. Così accade anche in *Angelico*, storia altrettanto banale, poiché schifosamente frequente, di un omicidio bianco. È l'immagine di un volo inglorioso, lo sfracellarsi a terra di un muratore caduto da un ponteggio. (La Lombardia, per altro, regione dove Oldani vive, è in testa alle classifiche italiane per il numero di morti sul lavoro). Il contrasto tra il tono desublimante e l'orrore del fatto è qui ancora più esplicito. Vi si aggiunge, inoltre, un tratto grottesco e di amarissima ironia. Il gatto, pur cadendo, si salva con ammirevole compostezza, mentre l'uomo... «lui invece è anche maldestro nel finire / non sa neppure farlo silenzioso / si rompe e schizza intorno come un uovo / se l'ha, un ricordo, è dentro il massimale».

La capacità di ritrarre personaggi e fatti quotidiani, marginali o triti, si accompagna, in Oldani, ad un ricerca di esemplarità: il senso dev'essere sparpagliato nelle cose più comuni, a portata di sguardo, imprevisto e nel contempo familiare. Se il talento figurativo richiama non di rado il Porta e la sagacia di questi nell'arte del ritratto, l'esigenza di figuralità, connessa anche ad una visione cristiana del mondo, comporta un superamento dell'opacità comico-realistica o grottesca verso un significato altro, un al di là della storia, dove il Bene e il Male siano finalmente separati e giudicati nella loro incompatibilità reciproca.

Questo moto anagogico, pur nella sua perigliosa ed incerta parabola, è spesso evocato nei testi di Oldani. Nella lirica *L'impuro*, esso si palesa come uno spogliarsi, quasi per raschiamenti cutanei, del lerciume organico. Il «madido liquame», metafora trasparente della colpevolezza carnale, deve essere espulso: «soffiando dagli anfratti / i resti ignominosi, le lacrime / bavose, perché graffiando forte un incerare / per un momento vero occhieggi il cielo raro». L'universo del rasoterra non può, quindi, esaurirsi in se stesso, ma, pur campeggiando in primo piano, non annichilisce uno sfondo di eventuale spiritualità.

Tale sfondo, in termini più specifici, corrisponde ad una precisa curvatura ideologica, ed essa emerge quanto più si fa evidente, nei testi, la tensione tra la materia bruta del mondo e lo sguardo che ne sollecita una conversione. Oldani chiarisce la sua posizione, quando scrive in *Come una lente*: «[...] così vivo io / capovolto, diverso dal resto che campa / ben dritto nel tempo che avanza». Non si tratta soltanto di un principio di poetica, ma anche di uno etico. Il presente, nel suo sussultare in avanti, per slanci spastici e incontrollati, appare un convoglio travolgente di chimere. A questo precipitare disorientato, Oldani contrappone come un senso del bene elementare, che sappia contrapporsi all'incedere disinvolto e violento dei comportamenti attuali.

Nel misurare il passo del mondo presente e il suo stato di salute (o di ubriachezza), interviene la fiducia in alcune evidenze minime ma autentiche, sorta di microstelle polari ancora capaci di garantire un orientamento anche ai più disorientati minatori, a coloro che scavano nei detriti, che rovesciano i corpi degli infermi, che spiano dietro la carta da parati. Può accadere, a volte, che questa fiducia tenda a limitare la portata della «visione terragna» dello stesso Oldani, costringendola là dove la partizione tra il bene e il male, tra il «marcio» e il «cielo raro», appaiono incontestabili e rassicuranti. Abbiamo, in questi casi, il rischio di una

www.andreatemporelli.com

figurazione bozzettistica che, pur nella sua vivacità, può esaurirsi in un tratto satirico, quasi proverbiale. Così accade, ad esempio, in *Loro*, sorta di ritratto del "cafone" odierno, eseguito nello schietto spirito del Porta: «ha strappato con i denti, / come i nonni la sicura della bomba, / l'anello d'alluminio di lattina / che contiene la bevuta americana / poi rutta forte contro il mondo intero / nemico come un russo o un africano».

Nononostante in questi momenti la figurazione si faccia meno imprevedibile, alla ricerca di un'incontestabile esemplarità, il lavoro di Oldani è per lo più orientato a portare luce nelle zone grige, informi, laddove la poesia per prima, al di fuori delle morali condivise, fornisce articolazioni, parentele, rilievi al nostro vivere. Nei testi di *Sapone* il mondo è tradotto in figura a partire dall'estraneità maggiore dei segni storici e ciò non produce il reciproco colmarsi delle cose e del loro senso ultimo, come accade nella parabola, bensì quel rischioso differimento di ogni verità conclusiva che è proprio dell'allegoria.

Il segno è radicalmente storico, mondano e perituro, ma esso non possiede senso di per sé. Il senso è altrove, nella totalità che manca, nella ricomposizione delle *disiecta membra* che un'intenzione teologica proietta oltre il presente. Ma il poeta, come aveva sottolineato Benjamin a proposito dell'allegoria nel dramma barocco, non è portavoce della semplice intenzione teologica (si veda in particolare il capitolo intitolato *Allegoria e dramma barocco* in Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it., Torino, Einaudi, 1971. La concezione sviluppata da Benjamin non è ovviamente riducibile esclusivamente al dramma barocco, ma può essere considerata uno strumento interpretativo fondamentale per affrontare il problema della figurazione nel Novecento e nel genere lirico). Egli non ricompone per Grazia ricevuta o per Verità indimostrabile che pulsa in petto. Egli ricompone in quanto "artista", attraverso la convenzione, l'uso del metro e della retorica, saldando assieme le facce del reale in attesa di un senso maggiore che egli "sa" di non possedere. (Qui la teleologia della storia cristiana e marxista s'incontrano, se si considerano tutti i segni storici senza eccezione come frammenti di un organismo disintegrato che sogna nel futuro la propria unificazione e integrità).

La consapevolezza del carattere allegorico della figurazione poetica pone Oldani al riparo da un rischio cui vanno incontro altri poeti che, come lui, si rifanno ad una traccia di cristianità. Non vi è, infatti, in *Sapone* nessuna tentazione di abbracciare in modo immediato l'esistente, come se lo schermo della forma fosse una costrizione nei confronti delle ragioni del cuore. Il cuore può forse "ritrovare" una propria purezza, ma solo attraverso la disciplina del verso e l'uso calibrato di una lingua che sappia strappare il velo di familiarità degli eventi più ordinari. La poetica dell'aderenza implica, infatti, l'avvicinamento di ciò che è lontano e l'allontanamento di ciò che è vicino. (La riconoscibilità del referente si ottiene attraverso un processo di straniamento che sovverte o rinnova gli stereotipi figurativi più facilmente assimilabili.) Da questo punto di vista, la lettura di Oldani è altamente consigliata a tutti coloro che pretendono sbrigativamente di togliersi dalle secche del formalismo, in virtù di una dizione in qualche modo trasparente e diretta, regolata esclusivamente sugli slanci interiori, sulla fede in un accesso privilegiato al vero.

Andrea Inglese

[1] La raccolta è stata proposta dalla rivista «Kamen'» nel decimo anniversario della ricerca di una linea che contempli il senso ed il significare del reale (*n. d. r.*).

Silvio Ramat, *40 poesie*, Arezzo, Helicon, 2001

Il critico e docente universitario Silvio Ramat è attivo anche come poeta fin dalla fine degli anni Cinquanta: la sua attività si dispiega ormai attraverso una ventina di libri e chiederebbe una prima (ardua, considerata la mole e la dispersione editoriale) ricognizione critica complessiva. In attesa, chissà, di tempi e occasioni favorevoli, che senso può avere avvicinarsi a un autore attraverso una raccolta fortuita, che comprende testi eterogenei che recano come *terminus a quo* d'elaborazione il 1982 e come *terminus ad quem* il 1999? Per giungere al centro del sistema di un autore talvolta è forse propizio partire dalle zone periferiche, prenderne le misure perimetrandone l'area attraverso la valutazione dei detriti esterni:

www.andreatemporelli.com

forse questa non è soltanto una *boutade*.

Tant'è che i materiali raccolti sotto un titolo così generico (ma "perfetto" nella decina, si badi) da "volersi proporre" come campionatura, sono sempre di fattura considerevole. Le poesie infatti si sviluppano preferibilmente su endecasillabi e settenari che costringono la facilità espressiva in un equilibrio spontaneo a suo modo paradigmatico. Ci sono, eccome, versi che zoppicano, ipermetri o ipometri, e versi con accenti in sedi non canoniche, specialmente in quinta, o ancora testi incompiuti, rotti o circondanti da puntini che li consegnano a uno stato frammentario; ma tali versi assumono proprio il valore di certificazione dell'assunto che si sta suggerendo, e che ci sembra di poter cogliere bene ricorrendo a una categoria luziana (non a caso un autore fra i prediletti di Ramat, insieme naturalmente a Montale): la "naturalezza" del poeta. In occasioni diverse, senza filtrare la fenomenologia del mondo in cui l'autore si trova immerso, la parola raccoglie eventi, scene, riflessioni, immagini, aderendo serenamente a un'omologia tra vita e versi che non ha più alcuno stigma tragico. Persino le spezzature "luziane" dei versi, che si rompono su due righe, sono l'indice grafico di una fluenza verbale, libera, che si fa carico di ogni problematicità senza accettare la paralisi, senza spostare l'agone in un silenzio dogmatico. E in effetti la trama di viaggi, di persone (e di maschere dell'io), insieme alla divaricazione del registro riflessivo su inflessioni di volta in volta concentrate o divaganti, affabulatorie o ironiche, potrebbe essere anche accostata all'ultimo Montale: i testi risultano così frammenti di un romanzo impossibile, aperto, che si fa da sé in modo polimorfico.

Ecco, il punto d'ingresso verso il cuore del sistema poetico di Ramat mi sembra questa naturalezza, ben rappresentata dalla prima poesia, dove si parla di «matite mangiucchiate», segno della fatica di scrivere: questa fatica non viene più assolutizzata, rientra nella sfera del quotidiano, tanto che il poeta può appunto raccontarla e offrire, all'inizio di una raccolta così dimessa, addirittura un proemio, lasciandone intuire l'ombra: «C'è un proemio / che sa di resa sul confine, intanto / che un poema invernale trova il canto».

Marco Merlin

Gilberto Sacerdoti, *Vendo vento*, Torino, Einaudi 2001

Autore parco, di un libro al decennio, Gilberto Sacerdoti con la sua ultima silloge, *Vendo vento*, conferma la stessa poetica giocosa e indolente delle raccolte precedenti. La sua scrittura «avara, esosa e ironica», scriveva Niva Lorenzini, «coniuga lo stupore cantabile di Saba con gli artifici di un'intera tradizione rimatica, per dare voce ferma, evidenza piena a realtà mentali minuscole e persistenti». La quarta di copertina del volume einaudiano chiama in causa anche Penna e «un certo filone inglese, da Hardy e Hopkins fino ad Auden e Larkin». (Sacerdoti, docente di Letteratura inglese a Roma, è in effetti anche traduttore. Si veda, per esempio, la versione di *Veder cose* di Seamus Heaney per Mondadori, con l'ardua scelta di non mantenere la scansione versuale dell'originale, ma di espandere su più versi l'inevitabile dilatazione che il compatto inglese di Heaney – e l'inglese *tout court* – comporta in italiano).

Ma qui, nel gioco funambolico e capriccioso dell'autore, i riferimenti potrebbero essere molti, restando comunque aleatori. In *Vendo vento* anzi, si perde anche quell'ossessione per la plasticità del mondo che Giorgio Manacorda apprezzava e considerava come il centro del precedente *Il fuoco, la paglia*, se non altro per i continui riferimenti alle arti plastiche, non ultima l'*Apostrofe a una statua* che chiudeva il libro con «qualcosa di "foscoliano"», addirittura. Le superfici del mondo, per carità, restano ancora il punto di partenza della poesia di Sacerdoti, ma tutto, in fondo, si riduce a pretesto per la scrittura. Non è l'oggetto da osservare che importa, ma il caleidoscopio delle parole che si mette in moto.

C'è forse un testo che può esprimere la poetica gratuita e compiaciuta dell'autore: *L'assurdo? D'accordo!*: «Non ritiene di fornire / spiegazioni del suo agire, / divulgare fini o mire? / Faccia un po' come gli pare. // Chi son io per giudicare, / io creatura, lui creatore? / Si diletta di vacare? / Vachi e s'abbia in più il mio amore».

In versi e strofe per lo più regolari, che prediligono settenari ed endecasillabi ma non disdegnano inconsueti ottonari (eppure si riscontrano anche "errori": per esempio nella poesia *Lucertola*, nella seconda sestina di endecasillabi, non si armonizzano i versi «Se è demotico è più arcaico di Rosetta» e «minimo

www.andreatemporelli.com

dei sauri, non si cura»), Sacerdoti offre il proprio repertorio di rime o assonanze sapide, ricercate (es.: qualunque : adunche : stanche : *ananke* nel profilo di una sola quartina), spesso anche frante (che si appoggiano alla congiunzione *e*), insieme ad allitterazioni («E te, Toni, t'avrà atteso?» è l'uscita del volume) e paronomasie, alla ricerca della *boutade* o del motto conclusivo: «*Bevuto è bello aver avuto sete* / fumava muto il porfido estasiato» (*Pioggia d'agosto*). E il gusto per il *fulmen in clausula*, insieme alla predilezione per gli accumuli e certe metafore («Pungila, penna, oro del pennino, / bisturi bello, alabarda ardita»), rinviano ad una poetica barocca, di cui in effetti Sacerdoti è frequentatore, come studioso.

Il tono scanzonato ha naturalmente l'effetto di degradare i congegni metrici in un ritmo da filastrocca, fino all'aperta parodia, all'uso di zeppe e iterazioni irriverenti. Ma la *vis* ironica corrode pure la lingua: la preferenza per bisillabi e monosillabi giunge spesso al parossismo («Ma quelle belle, belle / che..., che..., mah!»), vale a dire alla pura sillabazione sonora («di shh!, e aah!, e sì!»); altre volte sono invece le parole sdrucciole («Acquerugiola, / qualcosa mugola, / inumidisce l'ugola. / Resta un po', nuvola») a regalare qualche svago, più raramente termini poco comuni e neologismi (noria, egopacità, sdilinquisciti, entomata, naumachia, postprandiale). A livello tematico, invece, sono le memorie letterarie, il mito, la scienza e specialmente la religione ad essere bersaglio della dissacrazione poetica, che si avvale sovente di un latino snocciolato nelle sue formule più stereotipe o utilizzato per i titoli, come nella seguente poesia, che riportiamo per intero come paradigma del modo di operare del poeta: *Extra ecclesia nulla salus*: «No, / io non t'amo e tu non m'ami, / mamma chiesa, chiesa mamma. // Ma, / se la mamma mia non m'ama, / mamma mia, chi m'amerà?»

Si tratterà pure di una bella *performance* di alta scuola formale, ma nei prossimi dieci anni non vivremo certo d'attesa.

Marco Merlin

Franco Tralli, *Muove la regina. Poesie per amore*, Bologna, Imprimatur 2001 e *Il tempo e la sabbia. Romanzo in versi sulla casa e sulla città*, Venezia, Marsilio 2002

Se in *L'anima della leggerezza*, raccolta recensita sul n. 21 di «Atelier», Riccardo Ielmini poteva annotare variazioni di tono dal sarcastico al tragicomico, indice di una pronuncia risentita nei confronti di un tempo impoetico che fa violenza alla poesia in modo subdolo, in *Muove la regina* Franco Tralli si accorda sulle tonalità più congeniali della confessione. Fin dal sottotitolo, infatti, il lettore avverte di trovarsi di fronte ad un canzoniere amoroso, sulla linea di una disincantata e sincera adesione al modello montaliano più sobrio, neutralizzato negli aspetti estremi (ma perché non cogliere l'occasione per ricordare *Poesie per un passante* di Daria Menicanti?). In una lingua di raffinata medietà letteraria, semplice ma densa, l'autore offre i propri *xenia* alla donna scomparsa, la cui potenza si fissa nella figura della regina (la partita a scacchi con la dimensione che la morte ci spalanca è la metafora di fondo dell'opera), insieme attenuato emblema della sublime femminilità e seconda persona di un dialogo intenso, ellittico solo per pudore, che filtra qualsiasi riferimento biografico. Ed è la luce di questa corrispondenza a garantire la tenuta di questi versi che non esibiscono artifici, che liberamente arieggiano la compostezza dell'endecasillabo e danno vita a una fenomenologia amorosa certamente tradizionale (persino nelle comparse, angeli e animali, dall'attenuato e sommesso valore salvifico), ma commovente per compostezza di risultati e tenerezza di pronuncia: «Entra dunque, mia cara, fatti grifo / dove più credibile è la fame: / con grazia di bilancio e profezia // nelle cose che poi rifanno il mondo / dal niente, che s'accende e si colora / di foglie e boschi nei pensieri, / l'intreccio che completa nel prodursi / l'intero / sapendo cos'è senza poterlo dire».

Nel volume successivo, invece, l'autore abbandona il tema amoroso. Si tratta infatti di un *Romanzo in versi sulla casa e sulla città*, come manifesta la dicitura che segue al titolo «quasi borgesiano» (Cucchi), *Il tempo e la sabbia*. E tempo e sabbia (materia da cui l'uomo trae la propria opera) sono gli elementi sottesi a questa sorta di archeologia poetica nello spazio e nella storia: l'uomo risulta decentrato, o forse semplicemente ridimensionato, dentro a uno sguardo riflessivo pacato, ma che si allarga al giro delle città, al succedersi dei miti, al costruirsi delle nazioni,

www.andreatemporelli.com

all'accumularsi delle «Ceneri d'eroi», al passare di «un Dio che non era quello giusto». Le stesse brevi poesie di questo poema (partito in sette sezioni, e non sfugga la simbologia della cifra) si avvicendano come *coblas capfinidas*, piccoli edifici che si levano al soffio tenue che poi le distrugge, per ripartire dalla stessa loro polvere per una nuova edificazione. Il poeta è in questo fratello agli «Architetti con le formiche nei calzoni», loro scriba, «testimone» che «taglia il tempo in due» e si pone come spartiacque fra il passato e il futuro, nel suo presente incerto (si pensi al tempo imperfetto di questo testo centrale nella raccolta: «Artigiano e naufrago sapeva / ritrovarsi nella mappa delle sabbie / o uscirne con garbo scivolando / nell'offerta della pianura»). Un presente sempre legato a un'esile punto di ascolto (ancora il "tu" montaliano delle poesie d'amore) che di tanto in tanto si profila all'orizzonte: «Ti scrivo dalle province dell'impero». Così, nella cabina metaforica della sua casa, dentro una «Città di mare dentro la pianura», «che cresce leggendaria», il poeta è anche il marinaio ancora in viaggio verso la patria: «La terra promessa lungamente / non ha letterature ma canali / che dalla roccia promettono città / e marinai annegati dentro il mare / che li amava».

Marco Merlin

Andrea Zanzotto, *Sovrimpressioni*, Milano, Mondadori "Lo specchio", 2001

La traiettoria, partita con *Meteo* (1996) e transitata per gli inediti del Meridiano mondadoriano *Le poesie e prose scelte* (1999), opera aperta al presente, con *Sovrimpressioni* (giugno 2001) prende la forma di una figura geometrica non facilmente individuabile. In quest'ultima raccolta di versi si snoda un intreccio-coagulo di diversi percorsi (e tracce di lettura personalissime) del poeta di fronte al «mostruoso presente», per cui a buon diritto si può parlare di fisionomia composita, nutrita di tanti apporti scritturali, metrici e tematici.

Poco tempo fa un amico mio, compaesano e coetaneo, redattore della rivista «daemon» di Bologna, durante una conversazione informale si domandava se, con le dovute proporzioni, fosse plausibile che larga parte della poesia italiana recente dovesse "attraversare Zanzotto", un po' come successe a Gozzano con D'Annunzio e a Baudelaire con Hugo, secondo il celebre giudizio di Montale. L'ipotesi, già verisimile di per se stessa, ci permette di capire l'influenza del poeta veneto sulle ultime due o tre generazioni, le quali lo hanno letto intensamente al punto di vivere un'esperienza "totale", dove sguardo, geografia, storia, critica razionale, eticità, filosofia, scienze e infine lingua si intrecciano sulla pagina (si pensi solamente all'opera *Il galateo in bosco* del 1978) con esiti forse impareggiabili. Questo coinvolgimento contiene, però, un pericolo nascosto e precisamente l'idea che la poesia zanzottiana sia la via che contiene "tutti i modi": l'autore stesso ne rabbrividirebbe, per il fatto che egli si propone sempre di sollecitare il lettore a tenere desta l'attenzione e a non crogiolarsi in vere o presunte "crisi del poetico". L'ardere, che è alla base della poesia di Zanzotto (e di ogni poesia), si pone come alimento e stimolo per chi oggi scrive poesie.

Questa osservazione propedeutica permette di cogliere l'importanza di questo nuovo libro apparso, assieme a quelli di Majorino e Noël, nel nuovo "Specchio" di Mondadori, rinnovato nel formato e nella veste grafica. Cinquant'anni e una vicenda poetica intensissima ci separano da *Dietro il paesaggio* (1951). L'autore dimostra come il suo «paesaggire» sia sempre più direzionato e aperto nei confronti dell'apparizione, della comparsa, dello spaesamento o del ricordo. Accoglie conferme l'ipotesi del colore come realtà sempre più presente e centrale nella poesia di Zanzotto. Riemergono di continuo, e convivono singolarmente in lui, le tracce della fenomenologia, della pittura interiorizzata (segnatamente pittura veneta), di un'infanzia pascoliana, della lezione di Artaud "prestata" alla poesia.

Il titolo stesso contiene una potenziale ricchezza di letture. *Sovrimpressioni*, secondo l'autore, «va letto in relazione al ritorno di ricordi e tracce scritturali e, insieme, a sensi di soffocamento, di minaccia e forse di invasività da tatuaggio». Credo possa convivere con questa anche una lettura per così dire "televisiva" del titolo, in continuità con il precedente *Meteo*. Nel componimento iniziale di quella raccolta, *LIVE*, la ruvidità della grafia

www.andreatemporelli.com

dell'autore, nella sua interezza, cozza con la lisciatura di una realtà televisiva (o da meteosat) che tutto cristallizza in un tempo attuale, denominato con le parole stesse dell'autore «presente remoto» per significare un tempo già lontano e compresso nell'istante stesso del suo accadere, già cristallizzato, macinato e passato nella circostanza.

Le poesie di Zanzotto possono essere immaginate tutte nelle sue passeggiate o camminate quotidiane, negli sguardi e nella complicità del poeta col paesaggio («No, tu non mi hai tradito, [paesaggio *(cancellato con uno striscio sopra)*] / su te ho / riversato tutto ciò che tu / infinito assente, infinito accoglimento / non puoi avere: il nero del fato/nuvola / avversa o della colpa, del gorgo implosivo»).

Credo sia possibile avvicinarsi ancora una volta alla sua poesia raffigurandolo con la mente per stradine e viuzze, vicino a acque, campi, valli o fossati, mentre alza gli occhi alle Alpi o Prealpi. In fondo le sue composizioni ripercorrono un paesaggio fortemente e irrimediabilmente testualizzato secondo la tradizione di Petrarca. E anche per questo, a volte, ci siamo trovati nella situazione di riconoscere nella sua poesia in italiano una componente intimamente veneta (sintattica, semantica, visiva-iconografica) inalienabile, mentre in *Sovrimpressioni* possiamo trovare un respiro "geografico" quasi più vasto e aperto nelle poesie in dialetto (si leggano *Parché no posse dirghe VIDISON*, *Apocolocìntosi* e *In ore fora de man*). Non so se si possa parlare di un paradosso che, come altri paradossi zanzottiani, potrebbe diventare tenacemente istruttivo nel leggere e rileggere in futuro il poeta.

Alberto Cellotto

Andrea Zanzotto, *Ipersonetto*, a cura di Luigi Tassoni, «Piccola biblioteca letteraria», n. 5, Roma, Carocci, 2001

Ancor più dei premi e dei pubblici riconoscimenti (che invero Andrea Zanzotto continua a ricevere ed anzi sono aumentati in occasione del suo ottantesimo compleanno), altri segnali indicano che egli è ormai diventato uno dei classici del nostro Novecento: l'uscita con cadenza regolare di nuove raccolte poetiche, la pubblicazione di un "Meridiano" Mondadori a lui dedicato (*Le poesie e prose scelte*, Milano 1999), la bibliografia critica che di anno in anno si fa sempre più ampia, l'attenzione prestata alle sue opere nei principali convegni di letteratura contemporanea, la costante presenza di scelte significative all'interno delle antologie scolastiche, l'apparire in libreria dell'edizione di un testo esemplare accompagnato da un commento, che – senza esaurirne le possibilità interpretative – indica al lettore un percorso che gli consente di"'entrare" ed "uscire dal bosco", cioè di confrontarsi senza soccombere con il difficile cifrato poetico dell'autore di Pieve di Soligo.

È il caso del commento di Luigi Tassoni, che accompagna l'*Ipersonetto*, una corona di quattordici sonetti più uno introduttivo (*Premessa*) ed un altro conclusivo (*Postilla*), per un totale di sedici pezzi, che costituiscono il nucleo centrale del *Galateo in Bosco* (1975-1978) e, come scrive lo stesso Zanzotto, sono «un particolare omaggio a coloro che, come Gaspara e il Monsignore del *Galateo*, scrissero sonetti abitando nel Bosco» (*Le poesie e prose scelte*, p. 647).

La selva del Montello e la sua storia – quella che va dal rigoglio del Cinque/Seicento alle ferite della Grande Guerra e, quindi, giunge fino ai nostri giorni, ridotta com'è ora a «lacerti di zona selvosa, ville per weekendisti, appoderamenti agricoli» (*ivi*, p. 643) – costituiscono il pretesto (e, forse, anche l'"occasione") per un complesso *remake* culturale, che si caratterizza per le ardite sperimentazioni linguistiche e la presenza di una ragnatela di ipotesti spesso appena percettibili, tratti principalmente da Petrarca, ma anche dai petrarchisti (e dunque non solo dai due autori sopra ricordati), dal Tasso, da Foscolo e da molti altri autori non necessariamente poeti.

E, se è vero che, come dichiarò Zanzotto in un'intervista del 1979, «la letteratura non è che una corrente di citazioni e ricitazioni: vocali, scritturali-visive, sotterranee, rasoterra e in piena luce, in frammentazioni di singoli enunciati o di comportamenti di codici» ed «esiste quasi come invito a entrare in un coro di citazioni» (*ivi*, p. 1219), l'*Ipersonetto* si inserisce a pieno titolo nel circuito della grande letteratura non come esempio di alto «manierismo» (*ibidem*), quanto come una riuscita reinvenzione del sonetto, che «in questo senso [...] risulta essere un dispositivo semiotico entro il quale la Norma è assunta come

www.andreatemporelli.com

regola per essere distorta e tradita: dispositivo semiotico entro il quale la struttura diviene un'architettura significante che in sé manipola, fagocita, degrada e corrode (le azioni sono altrettanti temi di *Ipersonetto*) la Norma, facendola divenire altro» (L. Tassoni, p. 26).

Giovanni Menestrina

NARRATIVA

Giuseppe Lupo, *L'americano di Celenne*, Venezia, Marsilio, 2000

Il romanzo con cui Lupo esordisce alla narrativa presenta la storia di Danny Leone, uno dei tanti *birds of passage* che da un'Italia povera trovarono fortuna in America agli inizi del secolo scorso.

La vicenda di Danny è presentata seguendo il filo memoriale in tre narrazioni, la cui recitazione è affidata a personaggi diversi, ma tutte rese vicine da un comune strappo: la separazione (sia essa l'allontanamento o la morte) di Danny. Questa genera lo scatto del ricordo e la necessità della scrittura, poiché ciò che questa persona ha fatto di degno non vada perduto.

Il primo racconto è di Tommy King Senise e si sviluppa nello spazio di pochi giorni dopo il 14 giugno 1934, quando Primo Carnera viene sconfitto sul ring e Danny comprende che una fase della propria vita si è conclusa ed è tempo di fare ritorno in Italia. Il secondo, affidato alle pagine del dottor Daniele Racovich, è del giorno seguente la morte del protagonista, da tempo ricoverato in ospizio, avvenuta il 3 maggio 1952. L'ultimo, di Larry jr. Galvano, si riferisce al tempo subito dopo il funerale di Dann, e riporta molti scambi epistolari fra il protagonista e gli amici lasciati a New York.

La narrazione non è lineare. Nel filo della *fabula* vengono introdotti, in ogni capitolo che segmenta i tre racconti, alcuni elementi funzionali allo scatto del ricordo; questi immettono analessi continue che consentono di ricostruire *a posteriori* la storia del protagonista. Anzi, si potrebbe dire di più: la *fabula* pare essere solo un pretesto per seguire quella che è la "vera" narrazione, ossia la vita e le opere di Danny, che sembrano sbocciare quasi spontaneamente seguendo lo slancio emotivo della triplice voce narrante, a suggerire che rispetto alla narrazione degli eventi (che forma una corona che lega e fonde narrativamente il romanzo) risulti essere più importante l'affiorare delle singole situazioni, frammentarie, in cui Danny ha dato prova della sua umanità.

Questa frammentarietà, tuttavia, acquista un suo senso ad una lettura globale, poiché molti fra questi piccoli quadri si richiamano nelle tre narrazioni e anzi tendono a completarsi. È il caso, per portare una situazione esemplare, degli eventi legati alla rotta di Caporetto: la diserzione e la fuga negli Stati Uniti da parte di Danny e dell'amico Totore Galvano sono appena accennate nel primo racconto; nel secondo la presenza a Caporetto assume particolare rilievo, poiché è funzionale all'*agnitio* del dottor Racovich, che riconosce in Danny il proprio padre; infine, nella terza parte, è resa esplicita più volte, tanto che viene rivelata all'amico Alfonso Lurrè, che si trovava con lui e Totore in guerra, e ad Adelina Montalbano, la donna che egli ama. Ma altri casi ancora si potrebbero riportare: la stessa Adelina, il dono dell'effigie per grazia ricevuta alla Madonna di Celenne per la guarigione di Larry jr. e così via.

L'autore in modo abile riesce a porre delle tessere di riconoscimento, degli elementi che gettano un ponte d'attesa verso gli altri racconti, che si esauriscono nella linearità della lettura.

Danny è un personaggio positivo, un essere straordinario che scarica la propria forza interiore sugli altri. Tipico di questa capacità è il fatto di cambiare nome agli amici: il bandista Tommy Senise, cui viene regalata una cornetta Conn Victor e viene dato l'appellativo di "King", così come Felicione, soprannominato – per via della traduzione del nome – "Eppibig". I suoi racconti si protraggono per ore e tutti restano incantati ad ascoltarlo. È colui che «a passi di tip-tap trasportava i sacchi di sabbia da un capo all'altro della piattaforma, lasciando con il fiato sospeso gli operai che si fermavano ad ammirarlo». Danny possiede la capacità di rendere unico ciò che tocca, di dare gioia, di mutare la vita di chi gli sta intorno, di creare, senza irenismi e ipocrisie, isole di permanenza della serenità che rimangono a lungo nel cuore di chi lo ha conosciuto: «Ho imparato a conoscere – dice

www.andreatemporelli.com

il dottor Racovich – gli amici di Danny dal movimento degli occhi e delle mani. Dietro le inflessioni della voce, le pause, i tentennamenti delle gambe, i sorrisi, si nasconde qualcosa di lui». Situazione che se da una parte può adombrare il fatto che l'amicizia e l'affetto tendano a trasfigurare le persone care, dall'altra credo si possa dire che questo tono costruisce attorno al personaggio di Danny un alone sacrale: è una persona di fronte a cui si cambia.

Nel romanzo assistiamo, inoltre, ad un processo di riappropriazione delle origini e del passato. Danny, infatti, è un uomo in fuga e inizialmente vuole tenere nascosto il lavoro di manovale che svolgeva appena giunto in America. Per tal motivo muta anche il proprio nome (da Donato a Danny), come classico emblema di un cambiamento di vita. Alla fine del romanzo, tuttavia, avvengono fatti che gli consentono di recuperare la propria storia: il ritorno a Celenne, il dialogo con Alfonso, l'incontro con l'amata Adelina, l'acquisto di masseria Colonnella, la proprietà nella quale suo padre lavorava e poi morì. Questo accade anche per altri protagonisti: il dottor Racovich, alla ricerca del proprio padre e per tal motivo trasferitosi dal Nord, lo ritrova in Danny, riconoscendolo per via di una voglia sul petto: riesce così ad ottenere quel «po' di pace» cui aspirava Larry jr., il figlio di Totore, che, venuto a Celenne per i funerali, scopre i luoghi della vita del padre, riferisce: «Tutto in me è tornato in ordine» e fa ritorno in America, ma esprime il desiderio di riposare, quando verrà la sua ora, nella cappella accanto allo zio Danny, il padre, i nonni.

Alla storia non sfuggono i lampi di finezza insieme emotiva ed icastica: «Dopo aver imparato a leggere, riprese in mano le precedenti lettere di zio Danny: si deliziava a ripassare il pennino sulla grafia e ricopiarle sul retro dei calendari vecchi. A me pareva che in quell'operazione di riscrittura mio padre ripercorresse un viaggio felice verso Celenne». Il viaggio è anche quello della memoria e del recupero del passato e, con esso, di se stessi: una vicenda positiva e gioiosa e una buona scrittura che illumina la recente produzione narrativa italiana.

Paolo Senna

Laura Pariani, *La foto di Orta*, Milano, Rizzoli, 2001

L'autrice lombarda Laura Pariani (nata a Busto Arsizio nel 1951) si è ormai guadagnata un posto di tutto rispetto nel panorama letterario nazionale: le sue opere sono accolte in maniera assai favorevole dalla critica ed ottengono anche un buon successo di pubblico. Il suo ultimo romanzo, *La foto di Orta*, terzo lavoro pubblicato da Rizzoli dopo gli esordi editi presso Sellerio, si inserisce nel solco già tracciato dalla scrittrice qualche anno fa con l'opera *La spada e la luna* (Sellerio, 1995), una biografia *sui generis* del poeta spagnolo Garcilaso de la Vega, caratterizzata da un'accuratissima ricostruzione storica e d'ambiente, oltre che da un uso magistrale degli strumenti espressivi offerti da una lingua permeata da lessico e sintassi "ispanizzanti". In fondo però tutti i lavori della Pariani rientrano a vario titolo nel genere storico, dalla rievocazione della conquista spagnola del Nuovo Mondo a quella della vita delle classi meno abbienti di varie località lombarde nell'Ottocento (episodi in cui allo spagnolo si sostituisce il dialetto delle sue terre): il villaggio di Malniscióla nel *Paese delle vocali* (Casagrande, 2000), come pure i luoghi in cui sono ambientati i racconti della sua opera d'esordio, la raccolta *Di corno e d'oro* (Sellerio, 1993) e Magnágu, teatro delle vicende narrate nel sorprendente romanzo *La signora dei porci* (Rizzoli, 1999).

La foto di Orta è opera se vogliamo ancor più ambiziosa delle sopracitate, dato che affronta tutti insieme e da un punto di vista maggiormente esistenziale i temi che erano già stati in passato oggetto delle riflessioni dell'autrice: l'amore anzitutto, spesso indissolubilmente legato al ricordo, poi la vita e le ambizioni umane, la religione e il peccato, la ricerca della felicità. I nove capitoli del romanzo ripercorrono le tappe delle peregrinazioni italiche di Friedrich Nietzsche in un arco di tempo che va da una giornata ortese del maggio 1882, l'amore per la giovane di origine russa Lou von Salomé troncato sul nascere, al tragico manifestarsi della malattia del filosofo a Torino nel dicembre 1888, cui è legato il celebre episodio del cavallo.

L'alternanza fra le parti in cui si articola la vicenda, dalla lunga degenza di un Nietzsche

www.andreatemporelli.com

ormai privo di lucidità per lo stadio avanzato del male che lo devasta, sottoposto alle poco compassionevoli cure della terribile sorella Elisabeth, agli istanti di vita vissuta, è scandita da una serie di fotografie che ritraggono il filosofo da solo o in compagnia delle persone con cui egli ha condiviso quegli anni. Le fasi della narrazione, però, si succedono anche in base al fluire dei ricordi del protagonista, dal continuo riandare della memoria alla visita del Sacro Monte di Orta compiuta in compagnia di Lou, dall'aggrapparsi di un Nietzsche ormai stanco e precocemente invecchiato ad oggetti, azioni e situazioni che, altrettante *madeleines*, schiudono uno scenario esperienziale più vasto dell'*hic et nunc*, spingendo a volte il filosofo sulla soglia di vite non vissute.

Se queste sono le coordinate della vita interiore del protagonista, tali da permettere una lettura dell'opera in chiave diaristica, la continua riflessione morale, i temi della tentazione e del peccato, le "parole-armadio" «silenzio» e «castigo» e lo svelarsi progressivo di nuovi elementi, che conducono all'epilogo inevitabile, ci portano verso il genere letterario della confessione (specie in riferimento al modello agostiniano), mentre lo stile rimanda alla prosa d'arte del periodo infrabellico ed al frammento poetico: di frammenti, infatti, si compone la sua opera, e a legarli è il *fil rouge* della coscienza del protagonista. L'autrice si pone in un rapporto molto particolare nei confronti dei suoi personaggi, i quali a p. 92 ad esempio sfilano come in una galleria che ricorda la conclusione di *Un infinito numero* di Sebastiano Vassalli, in cui le invenzioni narrative dello scrittore passeggiano tutte insieme nel suo giardino. Fra i personaggi del romanzo c'è poi anche lei, Laura Pariani, che si racconta mentre scrive, mentre dà vita alle vecchie foto del professore o passeggia insonne lungo le rive del Lago d'Orta; in un avvicendarsi tipicamente postmoderno di focalizzazioni l'autrice riesce anche a dare vita (pp. 125 e ss.) alla scena di un dramma attico che si svolge nella stanza in cui Nietzsche è confinato, con tanto di coro costituito dai cittadini.

Infine, molti sono i riferimenti impliciti o le vere e proprie citazioni di cui la scrittrice ha disseminato il romanzo: le Scritture anzitutto, attraverso cui i fratelli Nietzsche spesso sono indotti a tentare una decodifica della realtà; la latinità, dal latino maccheronico di popolani che pregano (p. 24) agli antichi geografi (*ibidem*), da Lucano (p. 118) a Seneca; la mitologia greca, altro linguaggio attraverso cui il filosofo interpreta il proprio vissuto: Artemide e Atteone, Atalanta, Perseo, Orfeo. Numerosi sono anche i richiami alla tradizione italiana: Dante e Leopardi anzitutto, ma pure Boccaccio ed Ariosto; poi in ordine sparso Goethe e Wagner (il *Tristan und Isolde* a scandire il ritmo della vicenda sentimentale di Nietzsche nei numerosi esergo), Goffredo di Strasburgo, Aristotele e i Presocratici (un posto di tutto rispetto è riservato ad Eraclito l'Oscuro e ad un aneddoto sulla sua vita), Saffo, Emily Dickinson e Melville, Lewis Carroll e Shakespeare, Kafka, Villon ed il motivo dell'*ubi sunt*...

Molti i riferimenti alle arti figurative, da Bacon alla tecnica descrittiva impressionistica, da Masaccio alla *Danse macabre*, a motivi letterario-iconografici riconducibili alla *Coena Cypriani*; ma è nel momento in cui si sofferma sui particolari delle cappelle del Sacro Monte che l'autrice mostra tutto il suo talento descrittivo, ricollegandosi anche ad alcune pagine del precedente *La signora dei porci*.

Ad intessere la delicata trama dell'opera interviene, però, una serie di percezioni visive, olfattive, uditive, rielaborate da un protagonista dotato di una sensibilità fuori del comune: «La tua memoria non è fatta di forme e colori, ma di quell'immateriale che è la musica: le voci amate, la sonorità dell'aria, il canto del mondo insomma» (p. 31).

Filippo Fonio

Umberto Piersanti, *L'estate dell'altro millennio*, Venezia, Marsilio, 2001

Quando fotografano i movimenti sempre più ciechi e folli del mondo, molti narratori odierni non fanno che sanzionare il trionfo della Storia, del Reale. Non c'è ormai altro, sembrano dirci tante pagine contemporanee, che pragmatismo elevato a legge: la natura è già morta e le sue sole tracce ancora percepibili non sono che riflessi virtuali, ingabbiati negli strumenti distruttivi dell'artificio. Ben diverso è lo sguardo con cui Umberto Piersanti ripercorre i cruciali anni Trenta e Quaranta del Novecento nel suo nuovo romanzo *L'estate dell'altro millennio* (Marsilio). È vero che anche qui la Storia si brucia, dal trionfo del fascismo alla

www.andreatemporelli.com

Seconda Guerra Mondiale, in una serie di riti assurdi che sembrano travolgere ogni cosa: corpi e sogni, pensieri e passioni. Ma la Storia non è tutto: mentre i giovani Italiani sono mandati a morire sul fronte del Montenegro, le stagioni proseguono imperturbabili il loro ciclo: a fine aprile le ortensie diventano ogni giorno più accese; i merli, le averle e i verdoni continuano ad appollaiarsi tra le foglie, mentre i pescatori, che nulla sanno delle violenze del mondo, ripetono i gesti del loro lavoro come guidati dai ritmi immemoriali di una sacra, antichissima rappresentazione.

Questa distanza della vita dalla storia è di continuo minacciata. Per quanto teso a fasciarsi di bellezza, l'essere è sempre sull'orlo del nulla, come un dono prezioso e fragilissimo. Proprio ciò è la guerra: l'agguato che la Storia ordisce al bisogno degli uomini di sentirsi liberi, di respirare all'unisono con il fruscio delle erbe e il ruotare dei cieli, di abbandonarsi al battito dei sensi, di gustare i sapori terrestri. Ma solo in apparenza o per momenti che paiono lunghi come secoli e che poi, un giorno, dileguerranno come larve o scie di fumo, la Storia può uscire vittoriosa da questo agguato: in realtà è la vita la più forte, la vita, che «vale più del re, dell'Italia e di tutte le storie».

Senza nessuna concessione a forme di ideologia vitalistica, come quelle che fanno della *Storia* di Elsa Morante una sorta di grande racconto a tesi, ma abbandonandosi a un sentimento creaturale tanto più forte in quanto innervato da un serrato corpo a corpo con il caos, Piersanti è giunto nel suo romanzo a liberare in un insieme di figure di intenso, fluente respiro epico la linfa narrativa della sua poesia. Snodandosi sul filo di una scrittura asciutta e concreta, mai forzata sul rigo ma ricca di *pathos*, il libro sa inseguire i destini di alcuni giovani (il "poeta" Marco e il contadino Franco, la bella, estrosa Maria, l'aristocratica Laura e l'elegante Ettore, votato a morte precoce nelle sabbie dell'Africa) tra la pace e la guerra, tra un disperato bisogno d'amore e le ferite più aspre, tra una sete profonda di leggerezza e le piaghe ulceranti di un tempo di massacro.

Qualcosa di tolstojano aleggia su queste pagine, ma in un intarsio fitto con uno spirito di delicatezza, di attenzione per gli eventi quotidiani anche più inappariscenti, che non può non richiamare l'epopea domestica della *Camera da letto* di Bertolucci. Come nel poema bertolucciano, anche nel romanzo di Piersanti i tragitti dello sguardo sono spesso movimenti di camera filmica, capaci sia di appuntare con un rigore fiammingo i dettagli delle cose, sia di allargare l'obiettivo, lasciando svaporare l'inquadratura in una dissolvenza di sogno. Questa doppia strategia ottica è anche un contrappunto temporale: come nella più memorabile tra le raccolte poetiche di Piersanti, *I luoghi persi*, qui il tempo è una fuga continua di occasioni, un precipitare dei giorni in un altrove irreale, in cui però il batticuore irripetibile degli istanti brilla, al fuoco della memoria, con il nitore di un "eterno" presente (sottolineato proprio, a volte, dal presente verbale: «Franco sale su per i filari con quegli altri, è il 10 ottobre, un giorno bello e chiaro come pochi»). Di questo struggente paradosso si alimenta il cuore lirico del romanzo. Ogni cosa, continua a dirci l'autore, si perde senza tregua: la vita è un'erosione senza fine del senso. Eppure tutto, miracolosamente, resiste: dalle ceneri dell'orrore rinasce lo stupore che ci salva; al fondo della sconfitta più tremenda cova ancora il seme della bellezza. Forse soprattutto questo vuole dirci Piersanti: che il tempo della modernità, proprio per il carattere estremista del suo dolore, è capace di nuove aperture, di nuovi, quasi impensabili slanci verso le possibilità dell'essere. Mentre racconta il Novecento nel nodo più tormentoso delle sue aporie, lo scrittore non dimentica mai, comunque, quell'ideale dell'armonia (Ariosto, Piero) che ha nutrito il sogno italiano più luminoso e che ancora vibra nei paesaggi della sua terra: Urbino, il Montefeltro, le Cesane. Pur aprendosi a registri diversi (con allusioni anche in senso dialettale), le voce del narratore non perde mai, perciò, la forza intima della "via di mezzo": la giustezza di uno sguardo che sa spaziare su tutto il male del mondo, senza mai dimenticare la dolcezza di ciò che ci radica nel nostro semplice essere uomini.

Paolo Lagazzi

Christian Raimo, *Latte*, Roma, Minimumfax, 2001

Christian Raimo, classe 1975, ha acquisito perfettamente la lezione della prosa americana,

www.andreatemporelli.com

anche di quella più recente. Oltre alle traduzioni da Bukowski e da David Foster Wallace, tra le pagine di questo piacevolissimo libro passano anche la *lost generation* di Fitzgerald e la *beat generation* di Kerouac e compagni. Di autenticamente italiano all'interno della nostra tradizione di racconti brevi è rimasto ben poco, se non una lingua attenta, precisa, ma neutra. Lucido e minimalista, nel senso più complesso del termine, Raimo ha il dono di saper organizzare perfettamente la materia *événementielle* con occhio da scrittore consumato, impeccabile nel montaggio delle *tranches* in cui spesso i racconti sono divisi. La trama si sviluppa attraverso un'alternanza di tempi e di luoghi. Ma questo, più che un frammentismo di maniera, più che un'articolazione artificiosa, è il *collage* attento di un tessitore geometrico. Nella frizione dei cronotopi diegetici questa sorta di sensibilità cinematografica si fa subito virtù narrativa e plastica, capace di creare tensione tra *flash-back* e progressioni in un andamento solo apparentemente libero, come in *Ricorrenze* e nel bellissimo *Il cuore colpito*. Altrettanto da manuale la sceneggiatura dei dialoghi di stampo carveriano, fluidi, incisivi e sintetici, spesso condotti da una cornetta all'altra, da una solitudine all'altra. *Giovanni Gabrini impilota* è un'amara decostruzione televisiva, una polemica contemporanea, una finzione narrativa sulla *fiction* del piccolo schermo, mentre *Midsummer night blues* tenta una ritmica e sonora protesta sull'assurda nottata di un giovane soccorritore verso cui le forze dell'ordine sono più che irriconoscenti. Raimo ha come l'idea che la realtà abbia sempre qualcosa da nascondere, la sua è, comunque, una forma d'indagine, di smascheramento, di inattesa scoperta dell'imprevisto. Osserva, eppure non riesce a capire fino in fondo. E poi i racconti in forma di poesia, anche questi di chiara discendenza: *Latte*, dolce, introspettivo e quasi metanarrativo, come in certi «vuoi sapere qualcosa sulla vita, allora guarda» e *Hearfilled baked potato*, meno riuscito e sicuramente più scontato. Anche il problema generazionale, che in buona parte del libro rimanda agli Anni Settanta e al teso clima politico del terrorismo, profeticamente attuale, torna di forza in *Quei fiori siete voi*, in un confronto onirico tra Berta, incinta e frustrata dal senso di colpa per avere tradito un'amica, e un Tondelli che in sogno avverte come, «nonostante la falcidia umana che spazza via ogni generazione promettente, per loro la droga o il terrorismo, per mille altri sarà stata o sarà la guerra o un'epidemia», sia comunque giusto coltivare i fiori, i giovani, anche se «non più puri e innocenti», quasi la chiusura di un ciclo, quasi un nuovo inizio, un "principio speranza" per un autore che mostra in brevi e gnomiche frasi uno scetticismo, una tagliente e cruda ironia nichilista, esibita nel trafiletto in copertina: «quell'idea che aveva suo nonno di diventare un supereroe era l'unica verità che gli era rimasta», tratto da *Proprio un altro tipo di dolore*, ironia che in verità è diluita in tutto il libro come una linfa, nonostante la quale raccontare rimane un bisogno: «mi occorre raccontare, devo raccontare per tenere i giorni». Ma Raimo riesce a non cadere in un autobiografismo troppo esibito, la sua è volontà di oggettivare, di dare presenza alle cose, proprio quelle che Martina, in *Latte*, rischia di perdere. Ed ecco allora, pur nel dolore sotteso, un cabarettismo "iperlucido" che risparmia davvero poco, che nasconde a volte le lacrime dietro un sorriso. Del resto, in *Ricorrenze*, quando Maurizio Ferrari chiede: «Io come farò a riconoscerla?», Peppe risponde: «Le sorriderò, le farò un bel sorriso pieno».

Fabio Trovarelli

SAGGISTICA

Stefano Calabrese, *L'idea di letteratura in Italia*, Milano, Mondadori, 1999

Non è facile imbattersi in saggi letterari che siano in grado di coniugare profondità, snellezza e contemporaneamente sappiano immergersi nel dibattito contemporaneo. L'autore, docente di Teoria della Letteratura all'Università di Udine, non solo esamina con chiarezza il modo in cui la letteratura è stata concepita nella penisola da Dante ai nostri giorni, ma riesce anche a superare poetiche ancora celebrate e finalizzate unilateralmente a «demistificare i tratti leggendari dell'io creatore, attenersi a un immaginario scrupoloso, circumnavigare i *perché* per ristorarsi alle fonti del *come*». La nostra attenzione, pertanto, è attratta dall'ultimo capitolo, *Conclusione. I pronipoti dello strutturalismo*, in cui lo studioso pone in luce i limiti di un metodo filologico che si propone come strumento esaustivo di critica letteraria.

www.andreatemporelli.com

«Il principio jakobsoniano della letterarietà aveva sancito la scomparsa del valore di verità nei testi. Al contrario, da molteplici direzioni si è giunti alla conclusione che invece di essere autotelico e autoriferito, il testo (ma alcuni hanno cominciato significativamente a parlare di *opera*) rinvia addirittura a due ordini di fattori, i *realia*e la tradizione. Il linguaggio del testo letterario si è fatto esoforico e centrifugo, ha ripreso a trascinare verso il contesto; la semantica, cioè i significati, sono tornati sugli antichi sentieri dell'estensionalità; gli studi letterari non hanno disdegnato un fruttuoso eclettismo. Ma a quel punto più che *assenti* – come si voleva che fossero negli anni sessanta – le strutture sono diventate semplicemente marginali». Sono state riportate per intero le ultime battute del lavoro perché in esse si è trovata una piena consonanza di intenti con l'azione di critica letteraria che sempre ha animato «Atelier». Fin dalla nascita ci si era proposti di superare il descrittivismo formalistico per ritornare a proporre onestamente giudizi di valore, sempre limitati, ma anche sempre motivati. Non ci si è arresi neppure di fronte alle critiche di chi considerava lo strutturalismo l'ultima spiaggia della critica né di fronte alle oggettive difficoltà di dotarsi di chiari strumenti di valutazione (cfr. *Filologia, critica letteraria e antropologia*, «Atelier», n. 5, aprile 1997). A questo punto dobbiamo concludere che i nostri sforzi non sono stati profusi invano e non perché si ritenga di essere stati artefici del superamento, ma soltanto perché si constata di aver trovato un'autorevole conferma della validità del cammino intrapreso.

Dell'autoreferenzalità in arte non abbiamo desistito di porre in luce i rischi di chi *quia nominor leo* pretende automaticamente di risiedere nell'Olimpo della poesia italiana o di chi si considera grande poeta solamente perché ordisce una nuova teoria poetica. Il ritorno al "testo" è stato inteso non secondo i princìpi della *nouvelle critique*, ma come valutazione dell'opera in sé, segno di sé e di una tradizione che si attua in esso e perpetua e supera strutture e valori. Il rifiuto dello strutturalismo non è caduto nel difetto contrario di affidare il giudizio a posizioni determinate da un generico e mai precisato "gusto": la lettura, lo studio, il confronto, il dibattito continuo e interminabile, il "dialogo" insomma ci ha guidati a valutare autori recenti e viventi, grandi ed esordienti, nel tentativo di restituire alla letteratura una dignità, che pareva immiserita dall'«omertà della critica».

Calabrese con acutezza di argomentazioni pone in luce i limiti delle diverse scuole, talvolta le contraddittorietà come nel caso di R. Barthes, che teorizza l'infinità del testo e la congenita difficoltà all'interno del concetto di "arbitrarietà del segno" a distinguere il "cattivo segno" senza cadere nell'ideologia politica. La stessa narratologia, quando esce dai limiti della filologia, rischia di presentarsi unicamente come un puro e semplice «calcolo combinatorio», chiusa nella prigione del linguaggio. La critica letteraria, pertanto, a suo parere, deve superare l'unilateralità di due posizioni: «dal un lato la descrizione strutturale, che considera il testo come un oggetto chiuso e autonomo, scisso dalla sua fonte psichica e dal suo contesto; dall'altro l'appropriazione ermeneutica, che vede nel testo il risultato di un impulso vitale da restituire alla comunicazione viva, "come compimento dell'intelligenza del testo in un'intelligenza di sé"». E nello stabilire da parte di «Atelier» àmbiti diversi, reciprocamente comunicanti e superabili, si è verificata l'auspicata sintesi: il lato strutturale e formale è stato assegnato alla filologia, l'interpretazione alla critica letteraria e all'antropologia culturale il compito di produrre sintesi di carattere filosofico, giovandosi dell'uno e dell'altro settore. Se non si può accettare un'interpretazione del pensiero dell'autore che non si appoggi rigorosamente sugli scritti, non si può neppure accettare che la *Divina Commedia* sia unicamente un incontro di modelli semiologici attivi e presenti a Dante (Silvio D'Arco Avalle).

Un'ultima annotazione: recentemente anche Cesare Segre si è ricreduto in parte sulla validità di teorie sostenute per trent'anni. Speriamo che di questa svolta si rendano interpreti anche i compilatori dei libri scolastici, i quali sollevino i poveri studenti dalla tortura di compilare tutta quell'arida serie di esercizi volti unicamente a ricercare le strutture di un testo. La poesia e il romanzo devono, una volta compresi nella loro forma, entrare nella vita dei nostri giovani, spingerli ad interrogarsi sul destino dell'umanità, a lasciar parlare i grandi del passato, ad interrogarli, a percepire la letteratura nella sua forza conoscitiva. Concludiamo con l'augurio che, nel momento in cui si sta esaurendo la "sbornia" strutturali-

www.andreatemporelli.com

sta, nella prova di italiano dell'esame di Stato venga ripristinato, accanto alle altre forme di composizione, il vecchio "tema di letteratura" che nei decenni passati ha aiutato moltissimi alunni a confrontarsi su argomenti come la vita, la morte, il significato dell'esistenza, il rapporto con il prossimo, con la società ecc., divenendo palestra di libertà e di convivenza civile.

Giuliano Ladolfi

Simona Morando, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Udine, Campanotto 2001; **Stefano Verdino**, *La distanza del nome. Saggio sulla poesia di Cesare Viviani*, *ivi*.

Salutiamo con simpatia l'uscita dei primi due volumi della collana «Lyra», espressamente dedicata dalle edizioni Campanotto a saggi su autori del Secondo Novecento. Per gli spazi esigui cui è costretta l'indagine critica, tale collana (diretta da Stefano Verdino) arriva davvero a colmare un vuoto: da tempo immemorabile mancavano volumi dedicati ad autori ancora in attività. E tale collana è pensata giustamente nella sua funzione di tramite: ospita, infatti, volumi sì precisi nell'affondo critico e accademicamente impeccabili, fin negli apparati bibliografici che li accompagnano, ma anche fruibili, pensati per spiegare il percorso di un poeta ai suoi stessi lettori o a quanti fossero intenzionati ad accostarsi per la prima volta all'opera di un autore davvero contemporaneo. Basti pensare a Giovanni Giudici, primo destinatario delle attenzioni della collana, per rendersi conto della "necessità" di questi volumi: addirittura clamorosa risultava, infatti, l'assenza di uno studio monografico sulla sua poesia, ormai collocata fra le esperienze contemporanee decisive per via della pubblicazione completa dell'opera in versi nella prestigiosa collana Meridiani della Mondadori.

Autrice di questo prima monografia giudiciana è la savonese Simona Morando: oggetto della sua indagine è esclusivamente il percorso poetico di Giovanni Giudici, benché non manchino accenni e importanti rimandi anche alle traduzioni e ai lavori saggistici dello stesso. Naturalmente, dopo gli esordi (da *Fiorì d'improvviso* a *L'intelligenza col nemico*), il punto di svolta nella carriera del poeta si situa all'altezza del 1965, con la pubblicazione della *Vita in versi*, ma gli anni di elaborazione dell'opera sono indagati con particolare riguardo per la pubblicazione di alcuni testi sul «Menabò» e l'incontro con autori quali don Milani, Lukács («il cui pensiero apprende attraverso una sistematica lettura condotta anche con gli amici Fortini e Cesare Cases», autore quest'ultimo nel 1958 di *Marxismo e neopositivismo*) e Giacomo Noventa, «il quale rappresentò una presenza illuminante per Giudici». Poi, di libro in libro, ecco compiersi sempre di più l'incontro con «la Dama non cercata», vale a dire la poesia stessa, il suo linguaggio potente e straniante, che avverrà pienamente nell'altro apice della carriera poetica di Giudici: ci si riferisce a *Salutz* del 1986, forse il suo libro più sorprendente (osannato da molti, questo libro ci pare tuttavia complessivamente sopravvalutato). In chiusura del volume, dopo la lettura di un singolo testo poetico (*Il tempo che passa*, da *Quanto spera di campare Giovanni*), è presente un ricco repertorio bio-bibliografico.

Complessivamente più agile anche se non meno impeccabile è, invece, il saggio di Stefano Verdino su Cesare Viviani, che parte direttamente dal confronto con alcuni passaggi dall'*Opera lasciata sola*, capolavoro riconosciuto di questo autore (un libro che buca la letteratura, come ricordava Luzi), prima di riprendere il filo cronologico della sua opera in tutti i suoi snodi. Il saggio (bastino in questa sede queste rapide indicazioni) presta particolare attenzione all'aspetto linguistico dei libri del poeta, ma senza diventare eccessivamente specialistico: con rapidi repertori si dà l'idea delle metamorfosi della lingua poetica dell'autore nel suo percorso così diversificato negli esiti eppure coerente, paragonabile in questo all'itinerario dello stesso Luzi, benché in una prospettiva che «predilige una scelta di azzeramento, che vede non il battesimo ma l'eterno riposo, ovvero l'infinita consumazione rispetto alla luziana infinita nascita, spingendo al limite del dicibile, infine, la possibilità del dire». Ed ecco allora affiorare, in tutto ciò, il tema della morte: buco nero al centro della cosmologia poetica di Viviani: cuore segreto ed enigmatico della stessa esistenza di ogni creatura.

Marco Merlin

Anna-Vera Sullam Callimani, *I nomi dello sterminio*, Torino, Einaudi, 2001

Raccontare è profondamente umano. Da sempre l'esigenza di comunicare un senso, di dare credibilità a ciò che accade dentro o fuori di noi ha messo alla prova le nostre capacità di

www.andreatemporelli.com

esprimere; l'esigenza di raccontare diventa tanto più urgente quanto più ciò che vogliamo dire appare necessario ed incancellabile. Del resto lo sterminio degli Ebrei da parte dei Nazisti nella Storia non era mai accaduto e non era mai stato raccontato, era unico nel suo orrore, nella precisione e nella complessità dei suoi metodi, nelle sue motivazioni. Come narrare allora tutto questo, come definirlo con una parola, in modo tale che questa risultasse pienamente denotativa e non soggetta al logoramento, alla banalizzazione quotidiana?

Anna-Vera Sullam Callimani tenta di rispondere nel suo libro *I nomi dello sterminio* a queste domande, cercando di capire come un nome sia scaturito da un'esperienza o da una condizione storica, da motivi linguistici o politici e come da questo sia a sua volta derivata una visione dell'evento, un modo di trasmetterne la memoria di un fatto indicibile, e cioè l'annientamento totale dell'uomo.

La memoria, innanzi tutto, appartiene ai testimoni perché il tempo, di metafora in metafora, quasi come un lima, rendendo meno duro ciò che si allontana, è nemico del senso; di fronte a questa deriva allora, chiarito che non si può tacere, si deve partire dai primi nomi che i "salvati" davano a quanto era accaduto o stava accadendo. *Hurban o Khurbun* sono termini tradizionali ebraici (distruzione, catastrofe) che già anticamente designavano la distruzione del tempio di Gerusalemme nel 70 d.C., l'evento forse più terribile che aveva segnato la storia di Israele.

Tuttavia la specificità della recente catastrofe autorizzava un legame di continuità con l'evento biblico, al quale da sempre tale termine faceva riferimento. Nei primi anni del Dopoguerra i resoconti dello sterminio erano mescolati agli aspetti più strettamente bellici, ai fatti della Resistenza perché il lasso di tempo era ancora troppo breve per la considerazione del fenomeno in modo completo e soprattutto specifico; per questo nacquero termini che in qualche modo attenuavano la realtà, come *univers concentrazionnaire*, coniato e subito adottato nella lingua francese e, solo più tardi, tradotto in altre lingue con più o meno successo. Soprattutto durante quegli anni si doveva fare i conti con gli echi della lingua nazista, costellata di eufemismi o più semplicemente di menzogne, che voleva definire le camere a gas «trattamenti speciali» o lo sterminio degli Ebrei «soluzione finale». In Israele alla fine degli Anni Quaranta prevalse il termine *Shoah* "distruzione, desolazione, sciagura improvvisa", vocabolo presente in vari passi della Bibbia senza, però, la caratteristica di connotare un evento particolare, il quale implicitamente contiene una valenza di punizione ed intervento divino. L'adozione di questo termine privo delle connotazioni di punizione divina incontrò resistenze perché non sentito in continuità con la tradizione e la storia ebraica. "Genocidio" ed "Olocausto", per quanto siano espressioni molto diverse (genocidio designa un piano coordinato di differenti azioni miranti a distruggere un popolo, mentre olocausto definiva in origine il sacrificio di una vittima mediante il fuoco) rappresentano due tipici esempi del modo in cui l'uso lessicale frequente ed in molti casi improprio porti ad un inevitabile logoramento della parola e del suo senso. Infatti, la lingua televisiva, quella della *fiction* e del quotidiano hanno degradato e distorto questi termini fino a consentirci di utilizzarli distrattamente in una comune conversazione per designare banalità della nostra vita, presi da un gergo rapido e ricco di iperboli inutili. Ecco come i segni possono quindi diventare «gusci vuoti privi di qualsiasi referenzialità», come la Storia possa trasformarsi «da un'esperienza ad una liturgia, ad un articolo di fede», come può accadere che nella nostra lingua si perda la capacità di nominare qualcosa per descriverla in modo appropriato, smarrendo la comprensione di quello che accade o è accaduto. All'inizio dicevo che la memoria appartiene innanzitutto ai testimoni, ma la Storia deve superare il corso delle loro vite; nostro è il compito di opporci «all'impossibilità della memoria», di combattere l'indifferenza, di conservare all'interno di una parola la capacità di denotare l'orrore senza perderne il senso, impadronendosene ogni volta che lo si pronuncia, lezione che dalla Storia si dovrebbe radicare profondamente tutti i giorni nella nostra storia fitta di relazioni dove trasmettere un senso alle cose ed alle parole spetta unicamente a noi.

Sergio Balbi

www.andreatemporelli.com

RIVISTANDO

Tra le riviste che ogni volta seguiamo con maggiore interesse da sempre c'è, lo confessiamo, **Versodove** (nuovo recapito: c/o Edizioni Pendragon, via Albiroli, 10 – 40126 Bologna), che è forse quella, sebbene secondo un taglio più giornalistico (per altro in una veste patinata e impeccabile, anche nell'impaginazione), che maggiormente corrisponde ai nostri gusti e interessi. Sul n. 13 troviamo, a dire il vero, una puntuta osservazione nei nostri confronti, che tuttavia non fa che aumentare la stima per la testata. Forse noi avremmo fatto la stessa cosa. È un gesto, anzi, degno di "Rivistando" e, per questo, non lasciamo cadere lo spunto di dialogo. In breve, ci viene affibbiata sulla base dell'editoriale del n. 21 un'idea di poesia "pura", centrata sulla «celebrazione dei soli valori letterari». Le affermazioni sono persino virgolettate, correndo pericolosamente il rischio di farle passare per nostre, agli occhi del lettore. Bah, a noi sembra di non dover proprio spiegare nulla, tanto ci pare evidente l'infondatezza di simili affermazioni: la nostra stessa storia dovrebbe rendere un'idea ben diversa. Ma questo mi sembra un punto morto e allora vorrei provare a fare un passo più in là, sempre nell'ottica del dialogo amichevole, anzi dello stesso «bisogno di dibattito, di confronto» che denuncia anche «Versodove».

Cari amici, lasciamo stare le etichette della poesia (a noi attribuite quella di pura, voi vi spendete per la "letteratura contaminata"), e proviamo a *pensare* cosa possono dire. Leggendo il vostro editoriale, mi è sembrato di cogliere un problema di identità. Vi pronunciate in favore di due termini come «contaminazione ed ecumenicità» e cercate di giustificare la vostra linea rabdomantica: «su Versodove pubblichiamo di tutto, ma non tutto. Amiamo voci diverse, distanti fra loro, a patto che alle nostre umilissime orecchie risuonino autentiche, interessanti, degne di attenzione». Secondo me, non dovete proprio giustificare la vostra apertura, ma soffermarvi proprio sulla linea di confine, per trovare una definizione della vostra identità. "Autentiche, interessanti, degne di attenzione": che cosa vogliono dire questi termini sfuggenti? Qui siamo alla fondazione di un atto critico, di un atto di pensiero della poesia. Il problema non è la poesia pura o la poesia contaminata: è la poesia, in sé, senza aggettivi. Anzi, credo proprio che non sia difficile rovesciare le etichette, se appena non ci si ferma ad esse: aderire ad una poesia programmaticamente contaminata, vuole infatti accettare surrettiziamente una poetica linguistica, una prevalenza della parola sulla cosa fino ad arrivare al paradosso secondo cui una poesia pura, quella cioè che non si sforza di usare i nuovi linguaggi, dei quali non si pone nemmeno il problema (e li usa quando vuole, con naturalezza), è quella ideologicamente più aperta e contaminata: ma sul versante delle cose, non delle parole. Il problema, ripeto, è definire la poesia: che venga da destra o da sinistra, che guardi da sotto o dall'alto, ciò che conta è l'intensità di sguardo, il senso di verità che trasmette, la capacità di bucare il contingente per sfidare il tempo. Come vedete, sono sulla vostra stessa linea problematica di fondazione di un atto critico.

Usando un passaggio dell'intervista a Gene Gnocchi sulle vostre pagine: la migliore etica della poesia è la poesia stessa. Il vostro sottile senso di crisi di identità rispunta negli ultimi, un po' contraddittori, passaggi dell'editoriale: «Una linea noi di Versodove crediamo di averla, e crediamo che sia una linea forte. Non intesa come trincea, dogma, appartenenza; non una linea che tende a chiudersi, soffocata dall'autoreferenzialità, provinciale ancora prima che geometrica, del circolo. La nostra è una linea che procede, avanza, attraversa territori ampi ma si conserva aperta, non perimetrabile; rimane progettuale e viva nell'attenzione, nell'ascolto di ciò che ha realmente urgenza di essere. Una linea di gusto e di indagine, capace di scovare realtà, pensieri, voci autentiche e di offrirle in dono a lettori che siano – loro davvero, molto più che gli autori – impegnati. Una linea che procede distesa ma che quando serve sa aggrovigliarsi, ringhiare e protestare, incazzarsi anche». Noi vi auguriamo di aderire senza

www.andreatemporelli.com

crisi a una *identità dinamica*, che corrisponde in pieno ad «Atelier» (basterebbe rileggere certi nostri editoriali, a partire dal primo, per trovare passaggi quasi corrispondenti a queste vostre ultime affermazioni), e di attraversare tutte le etichette, e pensare un po' più liberi dai paradigmi novecenteschi. Pensare un po' più in là. Versodove non so.

Nonostante questo lungo, e speriamo non tedioso, incrocio di opinioni, non vorrei però congedarmi da questo numero senza averne additato l'estrema ricchezza di spunti. Si passa da una sezione tematica che mette in relazione *Architettura e Poesia* (come a suo tempo noi avevamo progettato di fare per uno dei nostri "Contesti" poi smarriti nella foga del viaggio!), ad una sezione di testi (dove sottolineiamo le poesie di Mazzoni, un autore che ai tempi del *Terzo quaderno italiano* ci appariva troppo "contaminato" e qui sentiamo ora fortemente compromesso con la realtà, tanto da aprirci, come lettori, una promessa di senso da mettere alla riprova), da un nutrito spazio critico di alta qualità a una serie di interviste (tra cui quella di Gene Gnocchi, autore di un libro di poesie che non abbiamo letto, mentre la sua conversazione con Stefano Semeraro è sorprendete sotto molti punti di vista), fino allo spazio di segnalazioni e recensioni che, come abbiamo visto, non è meno interessante del resto.

Anche il n. 2 di **Capoverso** (viale della Repubblica 297, 87100, Cosenza) è molto bello e interessante. Su tutto segnaliamo i saggi di Marano su Viviani e di Tripodo su Salvia, ma qui vorremmo anche noi prenderci il diritto di incazzarci (prendendo ancora una volta spunto dalle cose meno appariscenti). Leggiamo, infatti, nella nota su Pellegatta, tra gli autori del numero: «considerato un possibile erede dell'espressionismo poetico lombardo (Lucini, Rebora, Tessa), ha pubblicato in *Poeti di vent'anni...*». Mio dio, ma Pellegatta è del '78: è troppo giovane per essere catalogato. Ora, non so a che punto arrivi l'influenza di Cucchi, dichiarato sostenitore di questo giovane, ma spero che non giunga a determinarne il destino in modo così atroce. Ed è poi possibile che Alberto si presti al giochetto? Per carità, poeti giovani, scappate, scappate, non fatevi prendere! C'è ancora molta aria da infilarci nei polmoni, se davvero vogliamo cantare...

Eccellente il n. 9-10 (aprile-ottobre 2002) di **Hebenon** (via De Gasperi 16 – 10010 Burolo TO). Un semplice sguardo al sommario rende l'idea. Si presentano infatti (con testi e/o interventi introduttivi) poesie di Giorgio Luzzi, Thomas Hardy, Robert Frost, Silvio Ramat, Maura Del Serra, Gabriela Fantato, Marina Corona, Maria Pia Quintavalla, Vivian Lamarque, Sergio Calzone, Giacomo Affienita, Dario Capello, Fernando Pessoa, Danilo Bramati, Annamaria De Pietro, Claudio Recalcati, Tiziano Salari, Adriano Accattino, Giorgio Linguaglossa, Cesare Ruffato ed altri ancora, in un numero lussureggiante ma ben articolato. Segnaliamo però in particolare anche il quaderno che l'accompagna: *Scritti sulla poesia di Camillo Pennati* (continua dunque il lavoro meritorio di presentazione critica di autori in qualche modo trascurati dai massimi sistemi, in processo di lettura non semplicemente alternativo ma fertile, propositivo).

Si apre prendendo spunto (e prendendo posizione con responsabilità) dalla questione della guerra tra gli Stati Uniti e l'Afghanistan l'ultimo numero di **Graphìe** (via Carbonari, 16 – 47023 Cesena), benché la rivista si dichiari (p. 28) non militante (ma come si fa a non esserlo?). Sullo stesso numero (4 – dic. 2001) poesie di Ceni e Sissa.

Chiudiamo con un po' di poesia: «A i ho rasc-po' ant' ra tera / a i ho do drainta con re onge / con i ogg. Uraiva fe in bogg / per passè da l'otra port e pijè / na bucconò d'oiri» («Ho scavato nella terra / ci ho dato dentro con le unghie / con gli occhi. Volevo fare un buco / per passare dall'altra parte e prendere / una boccata d'aria»). È una poesia di Gianni Priano, che non piacerà a Condello ma piace tanto a me, pubblicata sul n. 73-74 di **L'Area di Broca** (via Palazzuolo 20, 50123 Firenze).

Andrea Temporelli

www.andreatemporelli.com

BIBLIO

Mariella Bettarini, *la scelta – la sorte*, Firenze, Gazebo 2001
Il testo rivela la consapevolezza della fine della cultura occidentale che comporta l'adozione della parola come gioco, come *divertissiment* in una situazione di estrema mobilità semantica e segnica. Le accumulazioni, le varianti, l'uso delle parentesi, l'opposizione tra pieno e vuoto all'interno del verso, le allusioni letterarie rendono paradigmatici i titolo astratti, nella cui ricchezza si compendia l' esperienza contemporanea (G. L.).

Giovanni Chiellino, *Il giardiniere impazzito*, Torino, Genesi, 2001
Il testo di Chiellino si presenta come uno delle poche raccolte di poesia degli ultimi anni sostenuta da un pensiero forte. L'autore si addentra nel problema del bene e del male, del nulla e del senso, del peccato e della redenzione con l'occhio della ricerca in un viaggio di stampo dantesco che la poesia compone nella dimensione terrena. Si avvertono echi biblici e letterari, ma soprattutto filosofici, che hanno decretato la distruzione della razionalità su cui si appoggiava la spiegazione del dogma cristiano. Ora l'uomo si trova smarrito senza risposte di fronte a questioni a cui non riesce più a proporre risposte convincenti (G. L.).

Annamaria De Pietro, *Dubbi a Flora*, Siena, La Copia, 2000
Le pubblicazioni della De Pietro costituiscono un vero e proprio laboratorio dotato di linee e di spazi che corrispondono all'architettura delle sue opere. Il registro elevato, il rigore stilistico, la struttura fondamentalmente endecasillabica del verso come pure l'uso accorto di rime, di *enjambement* e di figure retoriche costituiscono da una parte il legame con la tradizione nazionale e dall'altra l'attuazione di quel bisogno di geometrizzare il reale mediante la poesia. E proprio qui *l'esprit de finesse* della natura femminile l'aiutano a scoprire nella natura quel legame con l'uomo che una certa visione materialistica del reale induce a separare (G. L.).

Ivan Fedeli, *Una religione di parole*, Senigallia, premio Spiaggia di Velluto 2001
«Avevi chiavi, ombrelli, letti fatti / per l'inverno»: lo stile di Fedeli si sostanzia di oggetti, di percezioni, di interlocuzioni ad una seconda persona verso cui si protende non per istituire un dialogo, ma per scavare dentro sé mediante una rifrazione esterna. La religione delle parole diviene inevitabilmente in tale àmbito poetico religione del quotidiano, accolto e riprodotto non nella sua verisimiglianza, ma nelle esitazioni che sorprende lo sguardo a cui pare di scorgere "altro" oltre alla materialità muta delle cose (G. L.).

Angelo Ferrante, *Malamore*, Lecce, Manni, 2001
Il romanzo segue la struttura di un diario, ritrovato da un nipote che vuole rendere omaggio ad uno zio che ha vissuto un'esperienza sentimentale così coinvolgente da condurlo al suicidio. Il centro della narrazione è occupato da un personaggio di una statura eccezionale nel bene e nella miseria, che nel racconto avverte la trasformazione del suo essere fino a perderne il possesso. L'intreccio, sapientemente giocato con l'introspezione psicologica, è tracciato con mano forte, aspra, non sgradevole, perché strettamente funzionale alla tragicità della vicenda al di sopra della quale si avverte la *pietas poetica* dell'autore per un'ossessione che distrugge la volontà umana (G. L.).

Giovanni Fontana, Chorus, Lecce, Manni, 2000
Giovanni Fontana «poliartista, ricercatore in aree intermediali e sinestetiche» in questo «romanzo per voci a battuta libera» si cimenta nella sperimentazione delle possibilità del linguaggio per una mimesi del movimento musicale e mediatico. Attraverso settanta "battute" sonda la plasticità di uno strumento che vuole stendere su diverse situazioni esistenziali al fine di riprodurne i colori, la forma e la struttura (G.L.).

Giovanna Fozzer, *La forma quieta*, Firenze, Chegai, 2001
La raccolta di poesia della Fozzer nasce da un'operazione circolare attraverso stadi diversi, quali la concezione del reale, la parola, la poesia, l'eternità. La disposizione gnoseologica di carattere religioso non deriva da un misticismo che dissolve la materialità dell'esistente, ma si trasforma in parola, che nell'atto di assumere la profondità poetica si carica di una valenza etica: l'essenzialità del dettato che, perseguito attraverso la riduzione al minimo della componente del verbo-azione, è indice di sacralità, di intangibilità, di preziosità e preservazione. Le situazioni poetiche risultano così fissate in un dimensione di eternità, di quiete, di sublimazione poetica (G. L.).

Vincenzo Gasparro, *Grazie per i balconi fioriti*, Foggia, Bastogi, 2001
Il testo presenta un'orditura complessa, nonostante la cristallinità del dettato poetico. Le composizioni introducono temi diversi: la natura, l'amore, il tempo, affetti, personaggi, in una molteplicità di momenti poetici stilisticamente assai sorvegliati. Li lega un profondo amore per la vita che come lievito vivifica il rapporto tra autore e materia. Il *fulmen* che conclude le liriche rivela non solo profondità umana e disposizione sapienziale nel cogliere ogni apparire dell'esistente, ma anche un'originale soluzione che conferisce compiutezza (G. L.).

Daniele Giancane, *Vertenza Sud*, Nardò (Lecce), Besa, 2001
Il testo presenta un panorama della poesia contemporanea dell'Italia Meridionale, diviso in sezioni regionali, precedute da uno studio. Il concetto fondamentale espresso dal curatore nell'introduzione verte sullo stato di emarginazione in cui versa tale parte della penisola fin dai tempi dell'unità nazionale. Con mano felice Marco

www.andreatemporelli.com

I. de Santis traccia un quadro della poesia pugliese unendo informazione e valutazione. Giancane, partendo dalle personalità di statura nazionale, coglie le tendenze della poesia della Basilicata. Interessanti sono i lavori di Anna Ventura sulla situazione della poesia in Abruzzo, di Pino Corbo sulla Calabria, tesa tra amore per la terra e la diaspora, quello di Antonio Spagnuolo sulla lirica campana sospesa tra quotidianità ed immaginario e quello di Orazio Tanelli sulla produzione molisana (G. L.).

Mauro Germani, *Il Prescelto*, Bologna, alberto perdisa, 2001
Un bel romanzo che avvince il lettore con la forza di un "giallo" è l'ultima pubblicazione di Mauro Germani, poeta e già direttore della rivista «Margo». Il tema della quotidianità infranta da un evento improvviso trova la sua conclusione in un sorprendente finale aperto a diverse interpretazioni: la scoperta improvvisa dell'inconscio si unisce al tema pirandelliano della maschera come metafora della dissoluzione della visione unitaria dell'io e come testimonianza dell'impossibilità di un'identità stabile nella società contemporanea (G. L.).

Noemi ed Emerico Giachery, *Luoghi tempo e oltre*, Roma, Veccherelli, 2001
Nel libro vengono fissati importanti esperienze della vita dei due critici letterari, al punto che può essere considerato una specie di diario in cui sono annotati non solo avvenimenti, ma riflessioni, puntualizzazioni alla maniera di uno *Zibaldone* leopardiano riorganizzato per argomenti. Non mancano pagine improntate a dolcissima elegia come quelle dedicate al paesaggio di Marciana sull'isola d'Elba. Ma soprattutto emerge con chiarezza la lotta (sì perché di vera e propria lotta si deve parlare) per l'affermazione di una letteratura concepita in stretto contatto con la vita, di una critica militante fondata sui grandi valori umani. A questa si aggiunge la descrizione di un cammino di fede sofferta, conquistata e l'amore indefesso per la poesia. Il testo, pertanto, si presenta al contempo come documento letterario e testimonianza di vita di una coppia di coniugi che ha condiviso passioni, delusioni e ideali (G. L.).

Francesco Giuntini, *La fabbrica del tempo*, Firenze Polistampa, 2001
La meditazione sul tema del tempo, già presente in *Lancette*, assume forma compiuta nell'ultima raccolta di Francesco Giuntini Il percorso esplorativo si snoda attraverso la congiunzione di due "lancette", simbolicamente raffigurate da Didone e da Penelope, e prosegue nel diario di un anno per concludersi nella rappresentazione della giornata scandita con frequenza di un quarto d'ora. Il bilancio di questa ardua impresa è deludente: «Troppo vane parole abbiamo speso / per offrirne una vergine, in attesa / che qualcosa si sveli, anche soltanto // un cenno». Ma il tentativo non è stato inutile «per offrirsi a chi volesse / protendere una mano, acconsentire / di nuovi sensi all'impeto, alla sete» (G. L.).

Luisa Gorlani, *Lunazioni*, Roma, Scettro del Re, 2000
«I luoghi non esistono» sostiene Luisa Gorlani impegnata nella ricerca di un senso al reale. La sua luna è «hegeliana», diviene continuamente, rimane identica e muta come la vita, come la memoria, l'esperienza, il passato proprio e familiare, la situazione politica e sociale e il Novecento. La poetessa attraverso tre fasi lunari: Luna Nuova, Luna Crescente e Luna Piena assiste all'ordinarsi di una materia prima caotica, poi portatrice di segni e, infine, indice di una fiducia nell'intelligenza umana (G. L.).

Guido Gozzano, *La signorina Felicita e le poesie dei Colloqui*, Palermo, Sellerio, 2001
La poesia dei *Colloqui* di Gozzano emerge come da ere remote, in cui l'addensarsi stratiforme di allusioni, rinvii, riutilizzi del repertorio lirico classico e moderno si insinua nella materia *scandita*, che inclina alla ironica tristezza quale risarcimento per una identità intaccata nella sua integrità dal male di essere e di stare male nella vita. Mengaldo, Sanguineti, Guglielminetti, Ladolfi hanno evidenziato le *cifre* connotanti l'atto poetico di Gozzano e le relazioni intertestuali letterarie e filosofiche. Le 9, 7 e 8 poesie delle tre sezioni della raccolta hanno una struttura meditata. Si apre la I, petrarchescamente intitolata *Giovenile errore*, con *I Colloqui*; si chiude la III, *Il Reduce, anularmente*, con una lirica intitolata *I Colloqui* e tra i due brani, che adottano la forma metrica della terzina dantesca, vi è un dialogo tacito in cui il motivo leopardiano della giovinezza sconsolata, preludio della «vecchiezza/ dai denti finti e dai capelli tinti», si interrela con quello della scrittura, della Musa, della pascoliana volontà di regressione ad una condizione d'infanzia dell'anima che sa meditare «Arturo e Federico», le tavole rotonde e gli ottagoni castellari. Una poesia di epigoni, pervasa dalla consapevolezza dell'«onta suprema della decadenza», di un'epoca di incertezze e smarrimenti in cui la bussola ha smesso di segnare il *Nord* (Grazia Ferrara).

Maria Teresa Liuzzo, *L'acqua è un battito lento*, Milano, Lineacultura, 2001
La poetessa in questa raccolta presenta una sorta di lirismo del tutto particolare e si rivolge a quella linea invisibile, che "unisce" la malinconia con le assenze o con i movimenti minimi della realtà: silenzi, «vuoto di visioni», «rose di polvere» tracciate dal caso «frusciare / di uomini e di foglie». «Corriamo sul filo / che lega lo spazio / al muro / cui l'ortica s'aggrappa». Ne deriva un'auscultazione per sorrisi trattenuti, «vagiti di spume», in cui l'impalpabile assume l'effimera sostanza dell'essere per ripiombare immediatamente nel nulla, a segnare il destino dell'uomo che si illude di un sogno travolto dalla dura realtà. In questa condizione lo sguardo si aggira stupito nel mistero e cerca la "parola" che si nasconde dietro gli "enigmi" (G. L.).

www.andreatemporelli.com

Marco Lojacono, *Un altro altrove*, Firenze, L'autore libri, 2001
La poesia di Lojacono gioca su tutti i registri della poesia. Accanto alla tenerezza dei sentimenti, si trovano descrizioni di paesaggi e si situazioni "realistiche": «La pelle incolta, / i capelli disfatti / e gli occhi lesti / a ritrovar le cose». È una ricerca che non compie preventive e pervenute scelte, ma indaga la totalità del reale per trovare questo "altrove", dentro e fuori l'uomo, dentro e fuori dal suo mondo interiore, dentro e fuori al materia: «Vivere nel sonno [...] per riaprire l'occhio / dopo, / alla luce / più chiara / di una realtà / immaginata» (G. L.).

Luciano Luisi, *Le mani nel sacco*, Castelmaggiore (Bo), Book, 2001[2]
Dopo il successo della prima edizione (Camunia 1992) ritorna in libreria in versione ampliata il romanzo che segnò l'esordio narrativo di Luciano Luisi. Ci troviamo di fronte alla descrizione di uno dei momenti cruciali della storia italiana, il periodo tra gli Anni Venti e gli Anni Sessanta. Le tensioni tra Nord e Sud, tra campagna e città superano l'aspetto elegiaco per diventare emblema di una società in lenta, ma totale trasformazione. Le memorie del protagonista che rivivono le esperienze nel mondo del cinema, della televisione, del giornalismo e della letteratura si intrecciano con la vita privata in ritmo narrativo lento, ma sicuro, dominato da profonda umanità e saggezza (G.L.).

Luigi Mandoliti, *Punto di fuga*, Roma, AndreaOppure, 2001
«sotto il solo tagliente troneggiante / le favole non s'addicono: / canta un duro canto la realtà / al tramonto e verso sera \ in città / la vita si contrae si placa». Questi versi di stile montaliano e di temperie pavesiana chiariscono il particolare "luogo di osservazione della realtà" da cui si pone la poesia di Mandoliti. La sua attenzione viene focalizzata verso l'impercettibile linea che si pone tra pensiero filosofico e rapporto emotivo con il reale, tra la rifrazione degli oggetti e il loro incorporamento intuitivo, tra la percezione e la riflessione, tra l'accettazione della problematicità dell'esistenza e l'utopia: il punto di fuga (G. L.).

Gian Ruggero Manzoni, *Tango croato*, Pasian di Prato (Ud), 2001
Sotto le vesti di narratore si presenta Gian Ruggero Manzoni in questo romanzo agile, ben congeniato e ottimamente strutturato, ambientato durante la guerra in Bosnia. Un ballerino, che viveva in Argentina, riceve dalla famiglia il compito di rintracciare i parenti rimasti in patria. La sua natura artistica contrasta con il dinamismo eroico necessario per compiere la missione. Ma egli riesce a superare tutte le difficoltà riportando oltre oceano la cugina da cui avrà un figlio, proprio lui legato da una relazione ad un altro uomo. Sfruttando dell'espediente del manoscritto, l'autore sa operare continui mutamenti di prospettiva narrativa che permette di unire approfondimento psicologica alla struttura narrativa (G. L.).

Carlangelo Mauro, *Antidoto*, Campanotto Editore, 2000.
Non v'è dubbio che le poesie di questa raccolta nascano nel dominio della volontà di un autore colto, incline per vocazione e coscienza poetica ad un dettato lirico dalla pronuncia trasparente , talvolta efficace nella condensazione epigrammatica delle immagini. Rimane l'impressione tuttavia che la devozione troppo quiescente per i modelli (su tutti, il serbatoio esangue della *koiné* ermetica) costringa, a rischio di afonia, la voce dell'io loquente ad un manierismo che sa di stantio, per un eccesso di coerenza, di una maturità un po' improvvida e precoce come certi frutti di cui parla il Mattia Pascal: maturi si, ma a furia di percosse e ammaccature. (Adriano Napoli)

Amato Novelli, *Il cacciatore di nubi*, Arezzo, Helicon, 2001
Il tema delle nuvole si pone come nucleo aggregatore di una serie di emozioni, scoperte e conquiste interiori del poeta. Esse si pongono come emblema della condizione umana effimera, mutevole, contraddittoria tra l'essere e il divenire, tra l'apparenza e la sostanza, tra la consistenza e l'inafferrabilità, tra il qui e l'oltre: «Nubi, tra terra e cielo / neonate e già canute» (*Come la vita umana*). E proprio questa capacità di Novelli di indagare sui grandi temi dell'esistenza umana conferisce ai suoi versi uno spessore che travalica il tempo: «Oh se soltanto quel Dio che amo / ancor mi amasse quando / più non sarò», perché foscolianamente «l'armonia vince di mille secoli il silenzio» (G. L.).

Rossano Onano, *Preghiera a Manitou di Cane Pazzo*, Torino, Genesi, 2001
Il testo, articolato in sette sezioni, si potrebbe configurare come una lunga, inesausta e meticolosa *recherche* sulla religiosità odierna o, meglio, sul sentimento religioso dell'uomo contemporaneo. Le tappe sono i riti, le codificazioni legali e morali, le opinioni, la preghiera. Il poeta avverte queste manifestazioni come inadeguate alla sete di verità che alberga nel suo animo, perché lontane dalla sorgente naturale da cui la religione è nata come necessità di porre ordine logico al caos dell'accadere. Cane Pazzo in realtà è l'unico saggio che attraverso la sintesi di sogno e realtà riesce a prospettare un nuovo senso del divino: «manteniamo una posizione di attacco / e di fuga, fatui, compenetrati gli uni dentro le ombre / degli altri»

www.andreatemporelli.com