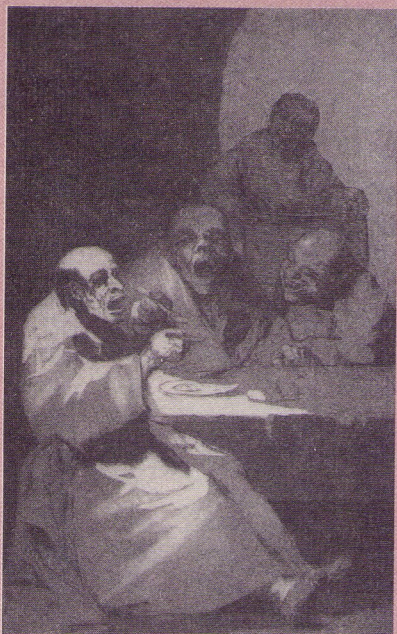


ATELIER

*Trimestrale di
poesia critica letteratura*

L'emozione della verità



*Alleva - Argentino - Artale - Ashbery - Bacchiega - Bacchini - Cerminara - Conti - Crespi - Cristini
De Andrade - De Luca - Di Biase - Ferrara - Gramigna - Guzzi - Inglese - Italiano - Landolfi
Magris - Maiorino - Manzoni - Montalto - Morselli - Napoli - Nesti - Papini - Penna - Piersanti
Ponso - Pontesilli - Ramous - Ravizza - Riccioni - Rossi - Sicari - Tolone - Verdino*

EDIZIONI ATELIER

www.andreatemporelli.com

INDICE

- 3 Editoriale**
L'emozione della verità
Marco Merlin
- 4 L'autore**
Sandro Penna: *Una strana gioia di vivere*
Notizia biobibliografica
a cura di Sandro Montalto
- 7 Sandro Penna: il mondo ad una dimensione**
Giuliano Ladolfi
- 16 Sandro Penna. Lo stile, l'illusione**
Luigi Ferrara
- Interventi**
- 21 La contestualizzazione**
Giuliano Ladolfi
- Saggi**
- 23 L'Angelo nell'oasi**
Adriano Napoli
- 27 Guido Morselli nell'Italia del Secondo Dopoguerra**
Mario Landolfi
- Voci**
- 32 Annelisa Alleva: *Sogni***
- 34 Paolo Artale: *La terra e tu***
- 36 Andrea Inglese: *Soste***
- 39 Giselda Pontesilli: *La nostra epoca è mite***
- 41 Oreste Tolone: *Anomala***
- 44 Guido Conti: *La piena***
- Lecture**
- 53 Lucianna Argentino: "Mutamento"**
Giuliano Ladolfi
- 54 John Ashbery: "Flow Chart"**
Andrea Ponso
- 55 Franca Bacchiega: "Vivaio"**
Stefano Verdino
- 57 Pier Luigi Bacchini: "Scritture vegetali"**
Giuliano Ladolfi
- 59 Rino Cerminara: "mentre il giorno va via"**
Giuliano Ladolfi
- 60 Angelo Lorenzo Crespi: "Dall'esilio"**
Giuliano Ladolfi
- 61 Giovanni Cristini: "Lettera ai figli e altri scritti familiari"**
Walter Nesti
- 62 Eugenio De Andrade: "Il sale della lingua"**
Andrea Ponso
- 63 Giuliano Gramigna: "L'annata dei poeti morti"**
Giuliano Ladolfi
- 65 Claudio Magris: "Utopia e Disincanto"**
Liana De Luca
- 66 Giancarlo Maiorino: "Autoantologia"**
Federico Italiano
- 68 Franco Manzoni: "Figlio del Padre"**
Filippo Ravizza
- 69 Carmine Di Biase: "Giovanni Papini"**
Giuliano Ladolfi
- 70 Umberto Piersanti: "Per tempi e per luoghi"**
Giuliano Ladolfi
- 71 Mario Ramous: "Il gran parlare"**
Giuliano Ladolfi
- 72 Alessandro Riccioni: "Sottopelle"**
Giuliano Ladolfi
- 73 Tiziano Rossi: "Pare che il Paradiso"**
Giuliano Ladolfi
- 75 Giovanna Sicari: "La legge e l'estasi"**
Marco Guzzi
- 76 Biblio**
- 77 Sommario generale**

Atelier

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori

Giuliano Ladolfi e Marco Merlin

Redazione

Paolo Bignoli (*caporedattore*), Roberto Carnero, Gian Mario Comi, Silvia Nicolaccini, Michela Poletti, Giulio Quirico, Riccardo Sappa (*direttore responsabile*), Andrea Temporelli, Isacco Turina

Collaboratori

Marco Beck, Roberto Bertoldo, Maura Del Serra, Carmine Di Biase, Luigi Ferrara, Umberto Fiori, Nicola Gardini, Enrico Grandesso, Marco Guzzi, Franco Lanza, Franco Loi, Roberto Mussapi, Daniele Piccini, Stefano Raimondi, Claudio Scarpati

Direzione e amministrazione

C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. e fax 0322/841311 - Email: bignoli@mythos.it

La collaborazione è per invito e per accettazione; il materiale in nessun caso viene restituito. Gli elaborati, bene inchiostrati, devono essere inediti e accompagnati da una nota biografica sull'autore. Le recensioni devono essere concordate a priori.

Stampa

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

È possibile visionare le pubblicazioni di «Atelier», consegnare materiali e contattare personalmente la redazione alla cartoleria "Il quadrifoglio" a Omegna (piazza Beltrami, 12).

Associazione Culturale "Atelier"

Quote

Per il 2000:	lire 30.000;	Euro 15,49
Per il 2000-2001:	lire 55.000;	Euro 28,41
sostenitore:	lire 100.000;	Euro 51,65

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).

EDITORIALE

L'emozione della verità

Si annunciano importanti novità per il prossimo anno della rivista, il quinto.

Anzitutto, altre persone si stanno aggregando attorno a queste pagine per condividere con serietà e passione il nostro impegno. Ciò permetterà ad «Atelier» di aprirsi verso nuovi campi, sebbene in modo ponderato e progressivo (cioè secondo un disegno paziente e preciso). Ci riferiamo soprattutto alla narrativa, alla poesia straniera e alla ricerca teorica, restando naturalmente negli stretti ambiti della contemporaneità.

Inoltre, verranno riprese alcune rubriche un po' trascurate negli ultimi tempi, se ne valuteranno di nuove, probabilmente si cambierà in parte il formato, ma soprattutto si cercherà di creare occasioni "pubbliche" di confronto (letture, dibattiti, convegni, presentazioni e altro), impegni che finora non ci siamo assunti non tanto per mancanza di energie, quanto per una costitutiva diffidenza verso tali forme di promozione, diffidenza che ancora ci contraddistingue e che, speriamo, ci salverà dalla routine e dalla formalità.

Tutto ciò implica che si presti una maggiore attenzione alla programmazione complessiva. Cogliamo così la circostanza per ribadire il nostro atteggiamento nei confronti di alcune "questioni interne", che riguardano la gestione di queste pagine e il rapporto con i lettori prima, con i "poeti laureati" poi. Promettiamo di non tediare più nessuno con simili oziose precisazioni (ma di tanto in tanto salutari, almeno per chi scrive): è l'ultima volta che indugiamo su tali argomenti.

La redazione resta disponibile a qualsiasi proposta e curiosa verso ogni contributo, ma ciò non vuol dire che tutto può interessarci. Seguiamo criteri di fondo che ci orientano, interessi specifici, impegni già molto vasti, e non è facile, per quanto si faccia del nostro meglio, adattare i contributi essenziali con le altre collaborazioni occasionali. Alcune scelte sono necessarie, anche quando implicano la rinuncia a lavori validi, magari ottimi, ma sostanzialmente estranei al tenore di una ricerca che non risulti né predefinita ma nemmeno frutto di un puro e semplice "assemblaggio". «Atelier» non è certamente una rivista che vuole cedere al qualunquismo.

Va da sé che è ancor più assurda la pretesa che alcuni testi debbano interessarci. Recentemente alcuni poeti tutt'altro che sprovveduti sono rimasti stupiti, se non offesi, dal rifiuto di occuparci di loro. Qualcuno ci aveva suggerito addirittura il nome di chi avrebbe dovuto scrivere sulla propria opera, qualcun altro ci proponeva due-tre saggi inediti già pronti. «Non vi interessano i miei versi? Ma come, sono un sostenitore!».

Che dire? Dio ci salvi dai poeti. A noi interessa la poesia.

Ad ognuno, comunque, cerchiamo di prestare la massima attenzione. Ci proponiamo di rispondere a tutti in modo mai generico, mantenendo fede così ad un compito che ci siamo posti dando vita a questa avventura, stanchi dell'impossibilità di trovare punti di riferimento altrove.

La responsabilità che sentiamo, invece, nei confronti dei molti lettori competenti e discreti che ci vantiamo di annoverare, ci spinge a non trascurare, per quanto possibile, le uscite editoriali che si presumono importanti per la poesia contemporanea, nei confronti delle quali dimostriamo (alla prova dei fatti, ci pare) la massima libertà di giudizio e il massimo sforzo argomentativo. Per questo motivo ci occupiamo di libri e di autori meno noti negli ambiti critici solo nel momento in cui presumiamo di dover segnalare un lavoro meritevole o interessante: sarebbe inutile affossare opere già sommerse, di per sé, nel multiforme e caotico mare della creatività contemporanea.

Detto questo, vi invito a seguirci ancora. Non è, infatti, terminata la "fase eroica" della rivista: «Atelier» non si sta "istituzionalizzando", nonostante si sia ormai conquistata un ruolo importante. Siamo ancora in cerca di emozioni convincenti.

Il piatto piange, ma noi alziamo la posta: il bello deve ancora venire.

M. M.

Atelier - 3

L'AUTORE

Sandro Penna: *Una strana gioia di vivere*

Il titolo della sezione "L'autore" riprende l'omonima opera di Sandro Penna con il preciso proposito di scandagliare un dibattito vivo ed operante da sessant'anni. Refrattario ad ogni inquadramento, il poeta alla fine del secolo esercita ancora un fascino sulle giovani generazioni sia per una sostanziale estraneità alla tradizione letteraria sia per l'apparente aggancio con la realtà.

Il profilo biobibliografico di Sandro Montalto enuclea i principali nodi in cui si dibatte la critica penniana e costituisce il presupposto da cui parte il saggio di Giuliano Ladolfi, che, dopo aver proposto una spiegazione psicologica dell'originalità del poeta, traccia un bilancio della sua opera all'interno del Novecento. Luigi Ferrara conclude approfondendo uno dei caratteri della poesia di Penna: l'illusione.

Nota biobibliografica

a cura di Sandro Montalto

Sandro Penna nasce a Perugia il 12 giugno 1906, da Armando, commerciante, e Angela Antonione. Nel 1920 la madre si trasferisce a Pesaro e poi a Roma con la figlia, dove nel 1922 è raggiunta da Sandro che non riesce a frequentare la scuola per motivi di salute. In questo periodo diviene amico di Arturo Vitali, cantante lirico, con il quale condivide l'amore per la poesia.

Studi irregolari lo portano al raggiungimento del diploma in ragioneria (senza per altro dimostrare particolare attenzione per la letteratura) e, dopo un soggiorno a Milano, città in cui lavora come commesso di libreria nel 1929, si trasferisce definitivamente a Roma dove, anche aiutato dai contributi finanziari della madre che gli permettono di non essere eccessivamente preoccupato da questioni economiche, si dedica alla professione di ragioniere, di traduttore e soprattutto al mercato di opere d'arte senza alcun atteggiamento da antiquario. Sempre nel 1929 spedisce, con lo pseudonimo di Bino Antonione, alcune poesie a Saba che lo incoraggia a proseguire nella scrittura.

Nel 1930 trova lavoro in una ditta edile e si sottopone ad una brevissima terapia con il dottor Weiss, lo psicoanalista ebreo di Saba che aveva studiato con Freud e fondato la «Rivista Italiana di Psicoanalisi», vera figura di spicco nella società romana. Tale esperienza durerà comunque ben poco e, anche se continuerà a lamentarsi della sua nevrosi, preferirà affidarsi ai tranquillanti e non vorrà mai più entrare in analisi. Nel 1931 anche il padre si trasferisce a Roma.

Nel 1932 incontra Saba, che cerca di introdurlo nel mondo letterario e che raccoglie alcune poesie in un volumetto destinato agli amici ed inizia a progettare un romanzo. Pubblica sull'«Italia letteraria» la poesia *La vita... è ricordarsi di un risveglio*, che aprirà anche *Poesie*.

Nel 1933 compaiono poesie su «Solaria» e su «Circoli», stila alcune recensioni per «L'Italia letteraria». Nel 1935 con l'aiuto di Montale prepara una raccolta per le edizioni di «Solaria», la redazione, però, la ritiene troppo audace. L'anno seguente la rivista chiude, per cui si rompono anche i suoi rapporti con Montale, al quale tra l'altro Penna aveva chiesto di procurargli un posto al «Giornale d'Italia» dichiarandosi pronto anche ad iscriversi al Partito Nazionale Fascista. Cerca, quindi, un lavoro presso un allibratore.

Dal 1937 al 1938 vive senza lavoro fisso. Trascorre qualche mese a Trieste con Saba, poi a Milano. Per interessamento di Solmi trova lavoro come correttore di bozze da Bompiani fino a quando si impiega come commesso alla Libreria Hoepli. Intanto continua a preparare la sua raccolta con l'aiuto di Solmi e di Bonsanti.

Nel 1939 perde il lavoro. In estate l'editore Parenti pubblica la prima raccolta di liriche intitolata semplicemente *Poesie (1927 - 1938)* che riceve le recensioni di Solmi, Anceschi e Ferrata. Si delinea già chiarissimo il "fare poesia" di Penna, teso a identificare la vita nell'arte, ad interpretare la poesia come sostanza e mai come fioritura e a palesare quell'«indisciplinato eros», secondo un termine coniato appositamente per lui (emblematica la poesia «Amore, amore / lieto disonore»). Si trova sempre in bilico fra il bisogno di esibizione e quello di

nascondere la sua scandalosa omosessualità, per cui «il suo esclusivo contatto con il mondo [è] dato dal piacere, in un'alternanza tra stati di benessere, l'espressione solare di sé e il buio, l'infelicità. L'ebbrezza e la frustrazione, per Penna, dipend[ono] dalla presenza o dall'assenza dell'amore» (Garboli). Colpisce la critica il fatto che il poeta sia passato attraverso il regime fascista, una guerra ed una ricostruzione fatta di illusioni e crolli, senza che la sua poesia ne conservi traccia. Dopo una serie di viaggi attraverso l'Italia torna ad abitare con la madre e conosce in quel periodo Elsa Morante.

Nel 1940 inizia a dedicarsi al commercio di libri e, dopo lo scoppio della guerra, di merci di ogni genere (soprattutto generi alimentari; è famoso alla borsa nera per l'arte di arrangiarsi). Nel 1943, anno della morte del padre, traduce *Presenza e profezia* di Claudel (pubblicata per le Nuove Edizioni Ivrea dell'Olivetti) e quattro racconti di Mérimée per Einaudi. Quando questi gli propone di pubblicare la sua seconda silloge, egli rifiuta. Nel 1946 all'Einaudi conosce Natalia Ginzburg.

Dopo avere inizialmente rifiutato la proposta di Bobi Bazlen e Leonardo Sinisgalli di pubblicare una raccolta presso le edizioni della Meridiana di Milano, si decide e nel 1950 esce la seconda raccolta *Appunti*, che ottiene tra l'altro una favorevole recensione di Pasolini che da questo momento si dichiarerà sempre un suo discepolo. La critica nota come in questo secondo libro Penna appaia meno "ermetico", giudizio che va inserito nel dibattito di metà secolo, dal momento che il poeta si mantenne lontano da questa corrente letteraria. Si deve a Bigongiari il primo tentativo di storia della poesia penniana.

Nel 1955 pubblica dall'editore De Luca i racconti di *Arrivo al mare*. Nel 1956 esce presso Scheiwiller *Una strana gioia di vivere* che vince il premio letterario "Le Grazie", nella cui giuria si trovano anche Gadda e Bigongiari. Inizia in questo anno la sua importante relazione con Raffaele Cedrino, che ha 14 anni. È la prima volta che il poeta decide di vivere con il suo giovane amante e di costruire una relazione solida. Pasolini traccia su «Paragone» la prima storia della critica penniana tentando anche di cancellare la definizione che andava consolidandosi di poeta idilliaco.

Nel 1957 (anno della morte di Saba) pubblica *Tutte le poesie* da Garzanti, un libro che raccoglie le tre precedenti raccolte più un centinaio di inediti. Il volume vince il premio "Viareggio", insieme a Pasolini, Moravia e Danilo Dolci. Le polemiche circa l'omosessualità dichiarata di ben due vincitori spingono le voci autorevoli di Debenedetti e di Ungaretti ad assumerne le difese. Da questo punto in poi Penna inizia a dimostrare interesse per la pubblicazione delle sue opere e nel libro per Garzanti fa inserire una nota che annuncia l'esistenza di un consistente gruppo di inediti.

Nel 1958 per interessamento di Comisso affida alle stampe presso Longanesi la raccolta *Croce e delizia*, i cui testi furono scelti su consiglio di Goffredo Parise. Si chiude così il decennio di più intensa attività letteraria e sociale del poeta.

Nel 1964 muore la madre. Andatosene anche Raffaele, inizia per Penna un periodo di gravi difficoltà di salute ed uno stato di povertà: con il commercio di libri, a cui si è aggiunto quello di quadri non riesce a mantenersi. Inizia anche a progettare edizioni limitate dei suoi libri per gli amici con il fine di procurarsi denaro, tra cui un volume di poesie accompagnate da disegni di Manzù.

Nel 1970 vede la luce sempre da Garzanti la nuova edizione di *Tutte le poesie*. Nel 1973 pubblica i racconti *Un po' di febbre*. Nel 1974 su «Paese sera» appare una pubblica richiesta di aiuti per Penna firmata da alcuni intellettuali romani. Nel 1975 esce *L'ombra e la luce*. Nel 1976 prepara due libri, *Stranezze (1957-1976)* e *Il viaggiatore insonne*. Nel 1977 per *Stranezze*, appena edito, riceve il premio Bagutta ritirato dalla Ginzburg. Pochi giorni dopo Penna muore, solo, nella sua casa di Roma.

Postumi vedono la luce nel 1977 *Il viaggiatore insonne* da San Marco dei Giustiniani con due lucide prefazioni della Ginzburg e di Giovanni Raboni, nel 1978 *Il rombo immenso* da Scheiwiller e nel 1980 *Confuso sogno* da Garzanti. Importante la nuovissima edizione di tutte le poesie: Sandro Penna, *Poesie*, Garzanti, Milano 1997, con introduzione di Cesare Garboli.

Nei confronti di Penna la critica è divisa: da un gruppo di studiosi viene esaltata sua grandezza (come Pasolini: «io ne ho fatto un culto e, come tutti i culti, mi dà il rimorso di non essere così fedele dal praticarlo degnamente» o Elio Pagliarani: «è il Mallarmé dell'epoca contemporanea in termini di grandezza»), altri non lo considerano nemmeno significativo. Queste posizioni estreme, aggiunte a vergognose critiche sulle quali aleggiavano pregiudizi morali, riducono gli interventi significativi ad un ristretto numero.

La posizione della sua poesia all'interno del Novecento e la cronologia delle sue opere hanno a più riprese suscitato interesse dei critici. Il tema del tempo, a lui estraneo, può addirittura tracciare la mappa della critica penniana. D'altra parte un'indagine non strettamente psicologica delle opere non fa che mettere in luce il tema fondamentale del fanciullo amato in una realtà monotona sostanziata di motivi minori come il desiderio, la trasgressione, l'incontro amoroso, tanto che è stata negato uno sviluppo della poetica penniana.

Su quest'ultimo tema sono significativi due saggi discordanti, ma in qualche modo esemplari del senso di monotonia formale e tematica di Penna: Cesare Garboli («L'approdo letterario», IV 3, luglio-settembre 1958) individua a partire da *Poesie* una «crescente precisione di segno» e nota anche un «contesto ritmico più franco e sicuro», anche se ammette l'esistenza di costanti formali come i gruppi di endecasillabi o le canzonette di ottonari. Ai numerosi interventi dello studioso si deve anche l'edizione rigorosa di alcuni inediti. Dello studioso segnaliamo due volumi molto importanti: *Penna papers* (Garzanti, Milano 1996) e *Penna, Montale e il desiderio* (Mondadori, Milano 1996).

Giovanni Raboni (*La trasgressione e il mistero nella poesia di Penna*, «Paragone», XXI 25, dicembre 1970) suggerisce di indagare l'oscillazione di Penna fra sentimenti diversi: l'amore omosessuale e la presenza di tensioni opposte sarebbero la causa del freno allo sviluppo tematico della sua poesia.

Non sembra, però, impossibile vedere all'interno dei testi una storia, come sostiene Giansiro Ferrara (*Largo appunto su Penna*, numero monografico, «Nuovi Argomenti», nuova serie nn. 51-52, 1976), secondo il quale la storia della vicenda penniana è lunghissima (la questione non risolta degli inediti lo dimostrerebbe) e ricca di componimenti irrelati, tanto che l'evoluzione andrebbe piuttosto cercata nel mutamento di atmosfera, in cui la «croce» sembrerebbe prevalere sulla «delizia».

Pier Paolo Pasolini (*Una strana gioia di vivere*, «Paragone», VII 76, aprile 1956; ora *Passione e ideologia*) traccia la prima storia della poetica penniana e ipotizza una vicenda doppiamente bipolare: da una parte progresso e regresso della sua attività, dall'altra oscillazione tra «angoscia» ed «euforia». Non è possibile tracciare una storia lineare, ma solo l'indagine di un itinerario complesso con grandi fasi di staticità. Pasolini è anche convinto di una profondità della poesia penniana, nella quale la felicità è superamento di una lunga sofferenza e le «illuminazioni» sarebbero prodotto espressionistico del «male» attraversato quotidianamente. Questo saggio risente anche della precedente critica ermetica, che tra l'altro accolse con favore l'opera penniana, pur sottolineandone i limiti, tra i quali l'impossibilità di superare la semplicità delle sue intuizioni. Gli studiosi erano divisi tra chi scopriva in lui un alessandrino di maniera e chi vi scorgeva profondità psicologica. Fra i primi stava Bigongiari che su «Paragone» nell'ottobre 1950 parla di un «fiore» privo di «gambo visibile», in sintonia con Luciano Anceschi che già nel 1939 (*Sensibile candore di Penna*, ora in *Saggi di poetica e di poesia*) ne sottolineava l'essenzialità. Una naturale grazia poetica è, però, da tutti accertata e considerata positivamente, dovuta, secondo Anceschi, ad una sensualità esuberante, ma in fondo innocente. In disaccordo Giorgio Caproni (*Poesie di Sandro Penna*, «La Fiera letteraria», XII 35-36, 8 settembre 1957; ora nel testo *La scatola nera*) che non trova «grecità», ma piuttosto un dolore a volte reso con un gusto melodrammatico con tocchi di rococò.

Pasolini è presente anche nel fondamentale saggio di Giacomo Debenedetti (*Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti*, 1974) che sviluppa alcuni punti e contribuisce in modo determinante alla collocazione di Penna nel Novecento, considerandolo non ermetico (chiudendo così un'altra annosa questione), ma a tratti crepuscolare. La poesia penniana non è ermetica perché è relazionale, epigrammatica, e perché possiede un rapporto con la storia

diversissimo da quello dei poeti fiorentini. Ma Penna non è escluso dalla sofferenza: la sua astensione dalla storia «paga una taglia di dolore», ha come contrappeso il senso di colpa per l'assenza. Può essere crepuscolare perché per lui l'assenza non è rifiuto, ma evasione.

Un recente tentativo di collocazione viene anche da Giuseppe Nava (*La lingua di Penna*, «Paragone», XLII 494, aprile 1991) che propone interessanti confronti formali con poeti ai quali fu accostato, come Saba e Montale nonché con Pascoli.

Sul tema dell'estraneità dalla vita quotidiana è intervenuto Giorgio Bàrberi Squarotti (*Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia 1961), che ha concentrato l'indagine sulla poesia degli anni Trenta-Quaranta sostenendo che la distanza rispetto alla realtà sia manifestazione dell'angoscia di non poter intervenire sugli eventi, riflesso dell'ansia di una generazione alla vigilia di una guerra mondiale. Questi motivi sono, però, tipici anche del Penna seguente, per cui Anna Vaglio (*Sandro Penna*, Mursia 1993) suggerisce di interpretare questa consonanza con gli ermetici fiorentini «come una coincidenza di temi al di là dell'incontro effettivo di esperienze e di prospettive».

La questione dei riferimenti letterari di Penna è ancora aperta, anche se il nome di Saba è ricorrente: si leggano anche su questo i fondamentali saggi di Garboli, *Una storia impossibile* di Walter Siti («Nuovi argomenti», nuova serie nn. 51-52, 1976) e il ritratto di Gaetano Mariani (*Sandro Penna, I contemporanei*, Marzorati 1969), in cui si propone un interessante confronto con il *Canzoniere*.

Giuliano Ladolfi

Sandro Penna: il mondo ad una dimensione

1. Aporie critiche

La fortuna di Sandro Penna nella critica del Secondo Novecento, come afferma Pier Vincenzo Mengaldo, «non ha mai subito eclissi, e si è anzi fortemente incrementata negli ultimi anni, divenendo da fenomeno di *élite* un fatto di costume letterario assai più ampio»¹ tanto che gli studiosi si trovano concordi sulle principali componenti della sua poesia. Similmente Cesare Garboli sostiene che egli «è uno dei più grandi poeti italiani del Novecento: non dico il più grande, solo perché non amo le graduatorie»² e la sua influenza sui contemporanei avvalorava questo giudizio.

La «fisicità della parola»³ in Penna si attua in figurazioni umane ed ambientali di carattere «realistico». Manca in lui quasi completamente la riflessione teorica sulla poesia, tipica della lirica novecentesca, al punto che egli rappresenta uno dei pochi esempi di poeta che non associa alla produzione l'attività di critico.

Il suo retroterra letterario viene colto con difficoltà: nonostante i riferimenti a Saba, a d'Annunzio e a Pascoli, il suo stile è rimasto sostanzialmente estraneo al Novecento. In nessun modo può essere inserito nell'area ermetica; la poetica dell'«assenza», il gusto per l'assolutezza lirica o lo stile epigrammatico rappresentano coincidenze marginali. Anche parole, sottoposte all'usura di sette secoli di lirica d'amore come «bello», «mare», «fiore», «vento», «bacio» ecc., subiscono un processo di risemantizzazione al punto che vengono dal lettore avvertite come fresche, immediate, capaci di designare il reale.

Il monotematismo, il monostilismo e «il monolinguisimo lirico più rigoroso e assoluto del nostro Novecento»⁴ paiono contrastare con l'erotismo omosessuale eversore. Ugual contrasto è visibile nel linguaggio contemporaneamente popolare e letterario, in cui si opera

«una fusione e neutralizzazione dell'aulico col quotidiano e viceversa [...]. Ciò comporta che

“sincerità” e maniera, o anche confessione e gesto, s’implicano necessariamente a vicenda: proprio il carattere immediato e indifeso di quel desiderio richiede, per poter essere espresso, “retorica” e maniera – ed è perciò che Penna può apparire volta a volta il poeta del vissuto più nudo, che non ha bisogno di additivi formali, e del più stilizzato alessandrinismo. Giustamente Pasolini ha parlato di una dialettica obbligatoria fra erotismo bruciante ed *ex lege* nelle pulsioni profonde, e costante attenuazione eufemistica nell’espressione, dunque riconducendo a motivazioni psicologiche il “ritegno” linguistico dell’autore. Più in generale si può dire che la natura totalmente trasgressiva della tematica di Penna postula assolutamente un linguaggio non trasgressivo: l’eufemismo funge contemporaneamente da mascheramento e nobilitazione dell’istinto vitale»⁵.

Tale valutazione viene accettata dalla critica che, pertanto, pone in luce una presenza di elementi contrastanti nella poesia di Penna, ma non ne fornisce una spiegazione persuasiva. Anche il concetto di “ritegno” proposto da Pasolini appare più un dato che una causa.

Uno dei più importanti problemi, su cui si è dibattuto, riguarda l’aderenza del poeta alla realtà storica del ventesimo secolo. Egli, secondo Cesare Garboli, «è stato, in questo secolo, il solo poeta italiano che abbia parlato a gola spiegata, dicendo chiaramente chi era e che cosa voleva, in contrasto con la vincente formula della negatività»⁶. Non dimentichiamo, infatti, che la prima pubblicazione *Poesie* vede la luce nel 1939, negli anni cioè di imperante Ermetismo, e che già presenta intatti tutti gli elementi stilistici e formali che caratterizzeranno l’intera produzione. Tuttavia lo studioso avverte la necessità di aggiungere:

«La poesia di Penna è un sistema di equivoci: tutto vi è reale, poiché i treni, le campane, gli stadi, i cinematografi, le osterie sono quelle della vita italiana reale, delle città e della campagne italiane prima e dopo la seconda guerra mondiale; e tutto vi è sognato e “irreale”, straniato dalla gioia di passarvi dentro in sogno, colmi di quella gioia solitaria e angosciosa che danno l’appartenenza e l’esilio»⁷.

La compresenza di elementi contrastanti, quindi, rende problematica l’attribuzione *tout court* di Penna al filone realistico del Novecento. Anche la Lorenzini concorda sostanzialmente con questa valutazione⁸. È emblematica la prima lirica della prima raccolta il cui il poeta paragona la vita ad un risveglio: «La vita ... è ricordarsi di un risveglio / triste in un treno all’alba: aver veduto / fuori la luce incerta: aver sentito / nel corpo rotto la malinconia / vergine aspra e aspra dell’aria pungente» (p. 3)⁹.

Problematica è anche l’evoluzione tematica: «Sempre fanciulli nelle mie poesie! / Ma io non so parlare d’altre cose. / Lo altre cose son tutte noiose. / Io non posso cantarvi Opere Pie» (p. 305). L’amore pederastico, la tematica principale, se non unica, della raccolta di versi, viene sviluppata secondo una molteplice variazione di situazioni. Ciò non significa immobilità/paralisi della condizione interiore, perché, come sostiene Pasolini, «in realtà esiste in Penna lo schema, drammatico, di una non statica vicenda interiore: ed è il passaggio da una condizione informe di angoscia-euforia all’euforia che gli ha rivelato se stesso e la vita – una vita meravigliosa –, al lento sotterraneo riaffiorare dell’angoscia sempre più dilagante negli ultimi anni». Lo schema psicologico da cui sono germinate le liriche con accentuazioni diverse a secondo degli stati d’animo e dell’età, in ogni caso, era già presente nelle prime composizioni: «L’aria di primavera / invade la città. / Ai fanciulli la sera / cresce un poco l’età». La consapevolezza del tempo che passa lascia trasparire una leggerissima malinconia – parola presente nella prima lirica della prima raccolta, quasi il manifesto poetico – di fronte alla constatazione che gli oggetti d’amore presto usciranno dall’età che suscita passione e felicità.

2. Il mondo ad una dimensione

Come spesso è avvenuto, si potrebbe spiegare il disagio interiore dello scrittore unicamente come conseguenza della sua omosessualità, condizione che l'avrebbe relegato ai margini della società, per cui non avrebbe trovato la possibilità di inserirsi all'interno della società¹⁰. Non c'è dubbio che tale condizione comporti difficoltà, nonostante il poeta lo neghi: «Felice chi è diverso / essendo egli diverso. Ma guai a chi è diverso / essendo egli comune» (p. 171).

Tuttavia, a mio parere, la questione va impostata diversamente: la componente che determina il mondo interiore di Penna e di conseguenza la tematica e lo stile poetico non dipende direttamente e unicamente dalla sua omosessualità, ma dal "modo" con cui vive la propria sessualità: «La disappartenenza all'umano, il senso liberatorio della presenza di sé indifferente e divina nel mondo culmina e si espande nel momento in cui l'elegia che insegue il piacere fa sfavillare tutto: l'io si sente onnipotente, perché la sessualità agisce da droga» (C. Garboli)¹¹. Il poeta, infatti, riduce l'intero mondo interiore, il senso della vita, la complessità problematica dell'essere e dell'esistere unicamente all'amore per i fanciulli. Questo sotto il profilo psicologico si pone conseguenza di due condizioni che possiamo definire come fissazione e riduttivismo.

Prima di tentarne un'analisi, è fondamentale chiarire che un simile comportamento è peculiare non solo di una sessualità omoerotica, ma anche di una eteroerotica, perché coinvolge la sfera della personalità umana nel rapporto con se stesso, con gli altri e con il mondo. Quale campo occupi la sessualità nel progetto di vita, quale funzione, quale valore nella gerarchia personale, è un problema con cui ogni persona si deve confrontare in modo sia conscio sia inconscio. Tale elemento può assumere una funzione totalizzante, come nel caso di Penna¹², o secondaria, importante o accessoria, può essere sublimata o vissuta in maniera intensa a seconda delle diverse età dell'esistenza e secondo la storia personale. Può divenire componente fondamentale dell'affettività o ridursi a pulsione istintuale, può integrarsi con il resto della vita psichica o divenire sintomo di una nevrosi che ha colpito la personalità.

In secondo luogo rimane estraneo a questa ricerca ogni valutazione clinica e morale, per il fatto che il presente studio si opera su un testo, il cui rapporto con l'effettiva realtà è talmente complesso da sfuggire ad ogni inquadramento concettuale. Il dato psicologico non si pone in se stesso, ma solo come mezzo di chiarificazione di un procedimento stilistico e letterario. Qualsiasi tentativo di eziogenesi sarebbe rifiutata, perché un'analisi psicanalitica non può avvenire se non in presenza di un concreto vissuto, se non si vuole cadere in facili schematismi privi del supporto della verifica.

Per "riduzionismo" intendo quel fenomeno psichico che limita la percezione della realtà ad uno o a pochi elementi e per "fissazione" il fatto che la libido rimanga stabilmente legata a persone o a rappresentazioni mentali ben determinate. Freud la spiega con il concetto di «coazione a ripetere», secondo cui l'individuo durante la vita sarebbe indotto a risperimentare situazioni infantili.

La poesia di Penna è "fissata" e "ridotta" all'immagine del fanciullo in modo esclusivo ed ossessivo: «Sempre fanciulli nelle mie poesie!» (p. 305). L'intera gamma delle esperienze che di solito arricchiscono la vita umana vengono limitate alla sfera sessuale: non esiste altra tematica e, quando se ne trovano altre, esse sono strettamente collegate con questa. Lo stesso rapporto amoroso viene ridotto alla sfera sessuale, che comprende la ricerca, l'apparizione, la soddisfazione, la frustrazione, il ricordo, il

rimpianto in un sistema rigidamente monotematico e monostilistico. La riduzione comporta un impoverimento del mondo interiore “fissato” su un’unica componente attraverso la quale vengono filtrati i desideri, le speranze, l’anamnesi del passato, la valutazione del presente, ogni progettualità a breve, a medio e a lungo termine. La complessità del reale viene “semplificata” secondo questa prospettiva e solo in base ad essa trovano sistemazione tutti gli altri elementi. Il mondo conscio e l’inconscio si trovano ad operare solo in funzione di essa, per cui ogni altro elemento si giustifica in questo rapporto. Per Penna la sessualità appare come il modo unico di vivere il rapporto sentimentale. Il termine «donna» non appare più di tre volte nell’intera opera e sempre con la connotazione negativa, come se il vissuto interiore del poeta prescindesse da questa parte del genere umano. Assente è pure il mondo adulto, ritratto solamente di riflesso.

Il Manacorda intuisce con chiarezza questa componente psichica: «E qualunque [...] sua chiara delineazione di fatto sarà sempre di questo genere, non mai veramente estroversa per restituirci un mondo di cose e di uomini nel loro svolgimento, ma solo come limpida immagine di una personalissima condizione fisiologica e psicologica»¹³.

Ma proprio a causa di questa impostazione esclusivamente sessuale dell’amore la poesia di Penna si presenta decisamente originale nel panorama della letteratura contemporanea e si può riallacciare, al massimo, ai lirici greci. L’erotismo non è e non potrebbe essere un fatto nuovo nelle lettere, ma in tutti gli autori sia latini, come Catullo, sia medioevali sia moderni risulta sublimato o arricchito da componenti diverse. Anche il paragone con Kavafis non regge: in comune con il poeta greco possiede la sensualità del possesso fisico, ma da lui lo divide la mancanza di un senso storico e topografico originato da una robusta consapevolezza della tradizione classica. Lo stesso d’Annunzio giunge ad esiti completamente diversi a causa di una visione assai più ampia del vissuto: in lui c’è, per esempio la guerra, c’è la società, c’è la nazione, il mito del Superuomo, si trovano altre dimensioni poetiche; per Penna, invece, «Il problema sessuale / prende tutta la mia vita. / Sarà un bene o sarà un male / mi domando ad ogni uscita» (p. 346).

Nei suoi versi non esiste la storia del Novecento con le sue guerre, le sue tensioni totalitarie, non troviamo neppure il travaglio gnoseologico né la strenua lotta contro la parola che giunge alla negatività o all’afasia né il senso del “lutto” e della “perdita”. I luoghi tipici della sua poesia, la borgata, il cinema di periferia, l’osteria, il fiume, il mare, il treno, non possiedono alcuna connotazione spazio-temporale, non riproducono una condizione sociale né una raffigurazione novecentesca, ma solo sfondi di apparizioni o di ricerche. Il tono non avrebbe subito variazioni se il fanciullo fosse apparso in paesaggi o in epoche diverse, in carrozza, come un paggio, o in una via medioevale; in questo poeta assistiamo all’universalizzazione acronica (come si vede dall’uso quasi esclusivo del presente atemporale) e atopica (come si deduce dalla mancanza quasi totale di indicazioni precise di luoghi) propria della teofania, come avveniva per le donne dello Stilnovo lungo la “via”: la divinità si sottrae al condizionamento del tempo e dello spazio.

Similmente non esiste indicazione dell’oggetto d’amore: rari sono i nomi; vi domina il «fanciullo», che può essere operaio, marinaio, soldato o anche soltanto popolano. La provenienza sociale resta annullata dalla bellezza fisica che non soffre determinazioni di sorta.

La malinconia sorge nei momenti in cui affiora alla coscienza la sensazione di

disagio causata dalla consapevolezza conscia o inconscia di vivere una vita “strozzata”, ad una dimensione, e di perdere così l’esperienza della totalità: «Avete mai provato [...] a guardar fissamente / d’improvviso un ragazzo? L’innocenza / forse risalirà con la sua bicicletta / la lenta strada, e poi vi sarà tolta / d’un tratto dalla polvere di un camion. / Quando poi schiarirà, cercate ancora / sulla strada, o nel cuore, il vuoto incanto. / Fingerà la natura un suo tramonto. / E tutto vi parrà – ma non vi date / sentimento di sorta – falso e vero». Nella prima lirica della prima raccolta «la malinconia / vergine e aspra dell’aria pungente» riporta il poeta dal sogno alla vita: «vergine», perché nuovo, inusuale è il rapporto con la totalità del reale, e «aspra», perché limitato. Tale sentimento diventa più frequente con il progredire dell’età, quando il desiderio di realizzare i desideri diventa sempre più precario e si lega alla frustrazione di una vana ricerca: «Alta estate notturna/ Le tue finestre come / di vita familiare. Il mio silenzio / entro il buio fogliame» (p. 321).

Felicità e malinconia, quindi, convivono come due facce della stessa medaglia, anche se in Penna predomina il primo aspetto come fonte di ispirazione. «Penna è un uomo assolutamente primitivo per il quale esiste la percezione del mondo, l’amore, la felicità, il dolore, e poche altre sfumature. Tutto questo *esiste*, e non c’è che da viverlo, il resto non conta nulla»¹⁴. E proprio per questo aspetto di fissazione riduttiva la poesia di Penna assume connotazioni fortemente originali: *La rima facile e la vita difficile* (p. 167):

La mia vita si appanna, e poi che piove
scelgo il passaggio sotto il tunnel dove
tutto è molliccio, ma però non piove.
Qui tra la gente solita, che muove
il passo verso le solite cose
anch’io mi muovo tra cose non nuove.
Più comune degli altri, non so dove
muove il mio passo stanco, che non vuole
tale apparire a se stesso e altrove.
Quando a un tratto uno sguardo che sa dove
del mio corpo dirigersi e non vuole
mi sveglia in un baleno – ed è già altrove.
Invano io lo ricerco entro un antico
universo che mi era un giorno amico.

Quando più non pensavo a questa cosa
rintronò sotto il tunnel una gioiosa
voce che sovrastava ogni altra cosa.
Era un saluto postumo e lontano
postumo nel mio cuore, non lontano
nel tunnel più di un breve tratto umano.

«La solita gente», «le solite cose» potrebbero indurre a credere di trovarci di fronte ad una situazione reale, il poeta, invece, sta vivendo nel sogno prodotto dalla sua fissazione riduttiva, per cui, quando si risveglia, si rende conto della propria infelicità, anche se basta «una gioiosa voce», la percezione dell’amore, per riportarlo nella precedente condizione.

La modalità di percepire il sentimento d’amore, quindi, presenta ben pochi antecedenti nella tradizione. I suoi fanciulli non compiono per lui alcun gesto salvifico come le donne dallo Stilnovo, talvolta generano malinconia, mai tragedia o dissidio interiore. Anche in Montale le presenze femminili, che compiono gesti usuali o posseggono oggetti comuni, assumono funzione rivelatrice, in Penna, invece, i fanciulli custodi-

scono le vacche, si allontanano, corrono, appaiono in manifestazioni concluse in se stesse senza alcun rimando né allegorico né salvifico.

L'amore ad una dimensione salta a piè pari l'intera tradizione filosofica e poetica occidentale. L'ascesa platonica dal sensibile all'idea, ripresa in chiave cristiana dai rimatori medioevali e giunta ai nostri giorni attraverso la mediazione rinascimentale, postula una tensione tra la Venere terrestre e la Venere celeste. Il poeta supera anche il dualismo dell'«odi et amo», per lui non rimane che l'attrazione sessuale. Lo stesso termine «angioletto» è scoperta della bellezza e della felicità che si realizza unicamente in un incontro di sensi. La denominazione rappresenta unicamente il grado superlativo di un'avvenenza fisica che affascina lo scrittore.

Impossibile in tale prospettiva parlare di vena popolare: l'ambiente, così come si è detto per il periodo storico, e i fanciulli sono popolari solo nella misura in cui rappresentano la categoria con cui viene posto a contatto dalla sorte.

3. Lo stile di Penna

Da queste considerazioni deriva che Penna non poteva trovare nella tradizione alcun punto d'appoggio né tematico né stilistico. E ce ne accorgiamo, perché, quando vuole "cantare", elevare lo stile, egli ritorna alla tradizione melica settecentesca (Piero Bigongiari) estranea alla sua ispirazione, producendo versi meno persuasivi. Non convince il giudizio di Pasolini secondo cui la sua poesia sarebbe dovuta diventare «una specie di prefigurazione stilistica del neo-realismo»¹⁵.

Risultano, invece, potentemente innovative nel panorama lirico tradizionale di derivazione petrarchesca le immagini della natura, fresche, quasi sempre gioiose, come nuove vedute prospettiche su fenomeni consueti. Bigongiari per definire lo stile di Penna usa una bellissima metafora: «un fiore senza gambo visibile»; eppure il gambo, sebbene nascosto, esiste e si appoggia ad un vocabolario ridottissimo, limitato ad un gruppo di vocaboli prediletti, ossessivamente ripetuti (come equivalente stilistico della "fissazione"), composti e ricomposti in una serie modalità metriche sostanzialmente immutate: «bellezza» «chiaro», «fanciullo», «luce», «calmo», «caldo», «lento», «sogno», «angelo». Anche l'andamento assume una connotazione decisamente discorsiva. L'adozione di componenti brevi indica la difficoltà a strutturare un'articolazione tematica più complessa e conferma la riduzione del modo di considerare il reale a sensazioni momentanee, a frammenti con accenti epigrammatici, come momentanea è la passione sessuale.

Anche il codice linguistico e metrico non viene stravolto; Penna adotta un rigido monolinguisimo reso ancora più compatto dalla povertà e dalla ripetitività lessicale.

Allora, da dove deriva l'indiscutibile fascino che la sua poesia promana e che ne ha determinato il successo?

Sul molo il vento soffia forte. Gli occhi
hanno un calmo spettacolo di luce.
Va una vela spiegata, e nel silenzio
la guida un uomo quasi orizzontale.
Silenzioso vola dalla testa
di un ragazzo un berretto, e tocca il mare
come un pallone il cielo. Fiamma resta
entro il fresco spettacolo di luce
la sua testa arruffata (p. 185).

All'interno di questa interpretazione la risposta risiede nella sua *Weltanschauung*,

e cioè nel suo modo di considerare il reale sotto il profilo sessuale. Il limite del suo mondo interiore diventa letterariamente un'esperienza talmente originale nelle nostre lettere da costituire un *unicum*, «un'isola», come spesso è stato ripetuto. Non trovando alcun modello, l'autore deve costruirsi un proprio modo di poetare e allora si affida all'unico spiraglio con cui guarda la realtà: l'attrazione sessuale, come si può percepire dall'uso delle parole «corpo», «nudo», «peccato» e contempla il mondo unicamente in funzione del fanciullo: «“Poeta esclusivo d'amore” / m'hanno chiamato. E forse era vero. / Ma il vento qui sull'erbe ed i rumori / della città lontana / non sono anch'essi d'amore? / Sotto le nuvole calde / non sono ancora i suoni / di un amore che arde / e più non si allontana?» (p. 344). La sua parola, quindi, appare più naturale, più spontanea, perché mai usata in modo tanto esclusivamente sessuale.

Il paragone con Saba, di cui la critica ha abusato, è fuorviante. Non c'è dubbio che Penna abbia subito un notevole influsso da parte del poeta triestino, come egli stesso ha dichiarato; non c'è dubbio che alcuni dati figurativi ed espressivi sabiani possano aver esercitato su di lui un fascino, come l'immagine del fanciullo nelle liriche *Fanciulli al bagno* di *Cose leggere e vaganti* e *Il fanciullo* di *Trieste e una donna*, ma gli esiti appaiono sostanzialmente diversi. In primo luogo diversa è la funzione di quest'immagine nell'economia delle due produzioni: per Penna si tratta di un'immagine totalizzante, per Saba di un'immagine secondaria rispetto ad una complessa realtà tematica. In secondo luogo differente è il rapporto con il reale: per il primo avviene attraverso un legame di tipo sessuale di tipo inclusivo, per il secondo mediante un'apertura alla storia contemporanea. Da questo deriva un'espressione stilistica differente nei registri, negli stilemi, nel lessico che in Penna viene ridotto ad una sola rigida modalità di espressione.

I legami con altri scrittori contemporanei, come d'Annunzio, Pascoli o Gatto, possono essere percepiti unicamente in esiti marginali o occasionali. Non si potrebbe cogliere differenza più ampia tra il «fanciullino» pascoliano e il «fanciullo» di Penna: nel primo caso si tratta della raffigurazione della poesia concepita in modo irrazionale, nel secondo di un oggetto di passione.

Penna, perciò, rimane un caso unico nella storia letteraria del Novecento. Giuliano Manacorda a questo proposito osserva: «Penna evidentemente si riconosceva non tanto nell'impegno storica di Saba e nemmeno nella sua sensualità sempre virile, ma nell'esattezza della sua metrica, nella semplice lucidità delle sue immagini che gli fornivano (altre ascendenze e confluenze sono state reperite in Govoni, Palazzeschi, fino a Pascoli e Zanella, ma sarebbe pur sempre una linea individuabile per l'accettazione di una composta e impeccabile soluzione formale) lo strumento adatto a esprimere quella prima solare esplosione di pienezza di vita»¹⁶.

Anche la natura viene contemplata con occhio sessuale, diverso dallo sguardo contemplativo della tradizione. Tra fanciullo e natura non c'è frattura («Oh voglia di baciare un bel ragazzo. / Sole con luna, mare con foreste. / Tutt'insieme baciare in una bocca», p. 352): il legame non viene perseguito nella contemplazione, ma nell'attrazione fisica: il poeta ama la natura, ne subisce il fascino; questa illumina l'apparizione del fanciullo e ne è illuminata: «Baciami sulla bocca, ultima estate. / Dimmi che non andrai tanto lontano. / Ritorna con l'amore sulle spalle / ed il tuo peso non sarà più vano» (p. 316). Anche se in qualche caso il fanciullo viene raffigurato come un dio, siamo sempre lontani dal modello di Beatrice o di Laura alle sorgenti del Sorga. L'apparizione e la celebrazione della bellezza della materia avviene non secondo la modalità dell'essere, della contemplazione, ma secondo una volontà dell'avere, del

posse, per cui la bellezza non viene colta nell'idea, ma nella materia.

Tra Penna e la natura corre un'attrazione sessuale che lascia esplodere la vita e la felicità: «Respiro accanto a te, ora che annotta, / purpureo fiore sconosciuto: assai / meglio mi parli che le loro voci. / Dormi fra le verdi immense foglie, / purpureo fiore sconosciuto, vivo / come il lieve fanciullo che ho lasciato / dormire, un giorno, abbandonato all'erbe» (*Il vegetale*, p. 57): «Vivere è per me amare qualche cosa» (p. 281).

4. Modalità di rappresentazioni

La critica appare concorde nella connotazione dell'oggetto unico della poesia di Penna: il fanciullo non rimanda ad alcun significato metafisico o simbolico o allusivo. Va da sé che nella "riduzione" e nella "fissazione sessuale" si compendi e si estrinsechi tutto il suo mondo interiore, in cui affiorano meccanismi di proiezione e compensazione: «vivi in un mio firmamento / remoto» (p. 26). Dalla bellezza dell'amato il poeta si lascia rapire con sentimenti di stupore e di gioia di carattere sensuale: «Le scale nere della mia taverna / tu discendi tutto intriso di vento. [...] // Nella fumosa taverna / ora è l'odore del porto e del vento. / Libero vento che modella i corpi / e muove il passo ai bianchi marinai» (p. 26). L'occasionale presenza dei fanciulli è fonte di felicità: «Esco dal mio lavoro tutto pieno / di aride parole. Ma al cancello / hanno posto gli dèi per la mia gioia / un fanciullo che giuoca con la noia» (p. 37), anche uno sputo può consolarlo: «Se sono vuoti gli alberi e il gennaio / comincia appena, a un puro sole brilla / sulla ghiaia del parco ora deserto / lo sputo del fanciullo ch'è passato / forse correndo mosso dall'aprile / lontano ...» (p. 40).

Solo una tale presenza attribuisce senso e vigore alla vita del poeta, altrimenti dominata dalla pena, dall'infelicità, dall'irrealizzazione: «È caduta ogni pena. Adesso piove / tranquillamente sull'eterna vita. / Là sotto la rimessa, al suo motore, / è – di lontano – un piccolo operaio. // Dal chiuso libro adesso approdo a quella / vita lontana. Ma qual è la vera / non so. \ E non lo dice il nuovo sole» (p. 38). Se piove sulla città, «piove sul campo / ove incontrai, nel sole, il lieto amico» (p. 35). È dolce «ritrovarsi / per contrada sconosciuta. / Un ragazzo con la tuta / ora passa accanto a te» (p. 48).

Il fanciullo occupa la totalità del suo mondo come un dio che «se ne va in bicicletta / o bagna il muro con disinvoltura» (p. 64). Non viene ricercato l'individuo, ma l'età, per cui il poeta non teme abbandoni: «Come il vento di aprile è il mio fanciullo / chiaro e leggero, mutevole un poco. / Ma è calda l'erba sui miei prati. Invano / invoca una carezza più costante» (p. 83). L'emblema di questa persistente precarietà può essere individuato nell'immagine del "treno" che porta lontano dalla vita consueta, compie una sosta momentanea, non cerca legami duraturi, chiama con il fischio: «Al primo soffio dell'autunno il treno / gaio alleato parola di lontano» (p. 329).

L'apparizione del fanciullo ha il potere di modificare la realtà interiore del poeta: «Qui brucio la mia vita. Fra le rare / luci del vicoletto adesso appare / un pastorello su di un mulo. Bruci / tranquilla la mia vita a queste luci» (p. 86); «Io nella rada seguivo un fanciullo incantato / solo di sé, fra rare luci. Io solo / tenevo il fanciullo sospeso nel mondo» (p. 89); «Se appare il mio ragazzo all'osteria / uomini a lui sorridono sorpresi / da una luce. Ma torna la partita / subito dopo. Incerto e solo resta / fra le sue grosse mani il mio fanciullo» (p. 96). Alla sua presenza tutto si trasforma: «Un bicchiere di latte ed una piazza / col monumento. Un bicchiere di latte / dalle tue dolci sporche nuove mani» (p. 94). Anche la natura splende, quando si realizza una corrispondenza di sensi: «Ride su me la primavera. Tornano / le rondini, si sa. Volano via / via le

parole degli amici stolti. / Ritornano, per me, ora le antiche / parole dell'amore. In te, fanciullo, / splendono. Giuocano nei tuoi passi / incerti. Ma certa in me cammina / solitaria e tranquilla la felicità» (p. 100). Anche gli odori diventano gradevoli: «Bacio nelle tue ascelle, umidi, fieri, / gli odori di un'estate che si guasta» (p. 102).

5. Bilancio provvisorio

L'opera di Penna si presenta, quindi, come un vero e proprio canzoniere d'amore, anzi direi di un diario di vita a cui mancano solo i riferimenti cronologici.

«Sempre affacciato ad una finestra io sono, / io della vita tanto innamorato. / Unir parole ad uomini fu il dono / breve e discreto che il cielo mi ha dato» (p. 373): osservare da "una" finestra e cantare in poesia paiono i due verbi che riassumono il mondo di Sandro Penna, quale traspare dalle sue composizioni.

Non c'è dubbio che il suo sguardo sul mondo possiede caratteristiche di autentico realismo, sia pure di un realismo *sui generis*, "ridotto" e "fissato". Il "sogno" comprende la parte di realtà che non entra nella sua *Weltanschauung*. Penna esplora la porzione di esistenza circoscritta dalla presenza dei suoi fanciulli colta unicamente sotto il profilo sessuale, che comporta l'esclusione delle dimensioni spazio-temporali. Le borgate, la campagna, il mare, il treno, le sale cinematografiche, le osterie, le fabbriche ecc. lo confermano, come pure i gesti, le ricerche, le frustrazioni: i fanciulli vivono poeticamente di presenze o di assenze.

In ogni caso, non si può definire Penna un poeta iscrivibile nella linea del realismo, perché eccessivamente unidimensionale, talmente unidimensionale da eliminare ogni contatto con la storia, perché fagocitato dalla prepotente esclusività di un rapporto sessuale che agisce da «droga». Tale riduzionismo impedisce anche l'estensione dell'esperienza al settore della morale, per cui ogni giudizio si attenua e viene stravolto: «Come beve alla fonte il bel fanciullo / così abbiamo peccato e non peccato» (p. 135), perché «Forse la giovinezza è solo questo / perenne amare i sensi e non pentirsi» (p. 239). La sessualità nella sua prospettiva di valori non può configurarsi come peccato per il fatto che si pone come l'unico ideale di vita, l'unica motivazione della sua poesia, l'unico strumento per costituirsi come persona, per trovare un rapporto con l'altro-da-sé e per raggiungere uno stato di benessere psicofisico.

Questa prospettiva, se da un lato impedisce al poeta di raggiungere un equilibrio interiore ed un gratificante rapporto sociale, sotto il profilo stilistico si pone come formidabile mezzo per la conquista di uno stile personale. Egli deve saltare a piè pari la tradizione, appoggiandosi a qualche elemento melico, e forgiarsi un tipo di espressione minimo, ma efficace, semplice, ma comunicativo e suggestivo.

Difficile in questa prospettiva diventa anche valutare l'influenza di Penna sulla poesia di fine Novecento. Non c'è dubbio che egli è stato ed è un poeta molto letto e non solo per la particolarità della tematica trattata, ma proprio per la novità stilistica e per la freschezza di immagini che i lettori hanno colto nelle sue pagine. Il suo contributo al problema del linguaggio poetico non è ancora valutabile, certo la sua presenza è visibile nel processo di chiarificazione stilistica e nell'accresciuto spazio concesso alla comunicabilità e all'uso poetico di parole trite e ritrite come «bello», «cielo», «mare», «nuvole», «vento» ecc., usurate dalla tradizione petrarchesca e arcadica. A questo proposito, però, nessun esempio sarebbe calzante, neppure quello di Umberto Fiori, perché troppa distanza si pone tra due modi di con-

templare il reale.

Forse è destino dell'uomo che solo il limite generi originalità: «La mia vita è monotona, se arde / un calmo sole alle persiane verdi. / Si fa docile sguardo caldo amore / anonimo, poesia di quattro versi» (p. 124).

La soluzione più semplice consisterebbe nell'applicare alle sue composizioni la categoria crociana di "poesia pura", refrattaria ad ogni inquadramento di evoluzione letteraria, ma tale posizione critica appare a fine secolo ormai tramontata.

Pertanto chi vorrà comprendere il Novecento "evenemenziale" o la storia della poesia novecentesca dovrà prescindere dal leggere le opere Penna, che rimarranno come testimonianza di uno dei molteplici modi di aver vissuto l'esperienza della vita.

NOTE

¹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1990, p. 734.

² CESARE GARBOLI, *Introduzione*, nel testo SANDRO PENNA, *Poesie*, Milano Garzanti, 1989, p. VII.

³ NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 113.

⁴ PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, *op. cit.*, p. 736.

⁵ *Ibidem*, pp. 736-737.

⁶ CESARE GARBOLI, *Introduzione*, *op. cit.*, p. VII.

⁷ *Ibidem*, p. XII.

⁸ NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, *op. cit.*, pp. 113-114.

⁹ Le indicazioni di pagina poste tra parentesi si riferiscono al testo SANDRO PENNA, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1989.

¹⁰ Come ho già specificato in altri lavori, osservazioni simili si riferiscono unicamente al mondo letterario e non all'esperienza di vita; infatti il rapporto tra le due componenti è talmente complesso ed strettamente individuale che non solo ogni caso andrebbe risolto singolarmente, ma occorrerebbe lavorare su elementi biografici, i quali a loro volta dovrebbero subire un vaglio critico in un processo all'infinito.

¹¹ CESARE GARBOLI, *Introduzione*, *op. cit.* p. VIII.

¹² Così pare dalla lettura delle sue liriche, anche se non ci stanchiamo mai di ripetere che l'immagine letteraria non coincide con la personalità storica di uno scrittore. La critica si deve occupare del "personaggio" quale ci è stato tramandato dai testi, perché la "persona" è soggetto al flusso del mutamento. D'altra parte, non tutta la realtà esperienziale sia esteriore sia interiore si sottopone ad un processo di "poetizzazione", ma soltanto elementi preventivamente selezionati.

¹³ GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1967, p. 143.

¹⁴ Cfr. ALFREDO GIULIANI, *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 56-61.

¹⁵ Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, pp. 388-407.

¹⁶ GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, *op. cit.*, p. 140.

Luigi Ferrara

Sandro Penna. Lo stile, l'illusione

Il Penna delle *Poesie* (1939) contempla la vita, gli uomini, la natura, le stagioni ed esprime insistentemente un'affettuosità che non di rado sfocia in incontenibili pronunciamenti d'amore: «Se la vita sapesse il mio amore!». E la vita ricambia con risposte altrettanto inequivocabili, nella gioia come nella sofferenza: «Mi guardavano muti / meravigliati / i nudi pioppi: soffrivano / della mia pena». L'amore di Sandro Penna, fin dal primo libro, privilegia gli adolescenti e i giovani, i marinai in divisa, operai, garzoni, pescatori, ma investe la luna e il vento, la pioggia e il sole

con un impeto francescano che nemmeno certe evidenti insinuazioni di panismo dannunziano arrivano a sminuire: «Piove sulla città. Piove sul campo / ove incontrai, nel sole, il lieto amico». È una natura viva e reattiva quella di Penna, palese proiezione di un soggetto che guarda ricco di stimoli e pulsioni vitali, ignaro di quell'inquietudine che il momento storico avrebbe potuto suggerire ed alimentare.

Non è solamente partecipe la natura, è anche trasparente, antiermetica, semplice nelle sue espressioni, estranea a sofisticati disagi: il sole splende sulla giovinezza, il vento accompagna i ragazzi che corrono, la pioggia bagna un uomo solo. Anche le stagioni ricevono amore e lo ricambiano con l'esibizione del meglio di sé: la primavera è annullamento del gelo invernale, incubatrice di nuova vita, ma anche l'inverno lascia intravedere la pienezza che verrà (di gennaio «a un puro sole brilla / lo sputo del fanciullo ch'è passato / forse correndo mosso dall'aprile / lontano»); l'estate è abbondanza vitale che sembra fuoriuscire dal fondo della terra, mentre l'autunno, dopo l'apoteosi estiva, offre manciate di un piacere più sottile: «un crisantemo, / un lago tremulo e una esigua fila / d'alberi gialloverdi sotto il sole». Ogni ora e ogni momento del giorno, inoltre, parallelamente al susseguirsi delle stagioni, offrono qualcosa di gradevole da rinvenire, da assaporare.

Tanta letizia, di tipo quasi francescano, come si è detto, non ha dei supporti spiritualistici (Penna trascura la metafisica) e trova una sua premessa nel tempo: una premessa in apparenza contraddittoria in quanto è tempo che passa, ma che per Penna è un elemento fraterno, ha un valore positivo, e ciò lo pone in antitesi quasi spavalda con la tradizione poetica italiana incline dal Petrarca ad Ungaretti a percepire il tempo come ragione ed epicentro dei più acuti smarrimenti esistenziali. L'intesa di Penna con il tempo scaturisce dal suo ripetersi ciclico, rassicurante nelle ore del giorno come nelle stagioni: «Le stelle sono immobili nel cielo. / L'ora d'estate è uguale a un'altra estate». Eppure basterebbe completare la quartina delle stelle immobili per notare che la sintonia penniana con il tempo ha qualcosa di illusorio e quanto sia esile lo strato di fiducia che copre le fonti del male di vivere: «Ma il fanciullo che avanti a te cammina / se non lo chiami non sarà più quello».

Ma è soprattutto il testo che apre le *Poesie* nonché l'intero romanzo poetico di Penna a rivelare la fondatezza di una rilettura della lode penniana al vivere:

La vita ... è ricordarsi di un risveglio
triste in un treno all'alba: aver veduto
fuori la luce incerta: aver sentito
nel corpo rotto la malinconia
vergine e aspra dell'aria pungente.

Ma ricordarsi la liberazione
improvvisa è più dolce: a me vicino
un marinaio giovane: l'azzurro
e il bianco della sua divisa, e fuori
un mare tutto fresco di colore.

Due strofe di cinque endecasillabi ciascuna, tutti legati da un *enjambement* piuttosto marcato, ma non al punto da violare la riuscita ritmica del testo. Nessuna parola preziosa, una sintassi diretta e pacatamente oggettiva, una lingua tra la genericità piccolo-borghese e un'ascetica povertà. (Penna, si sa, non ha rinnovato il linguaggio lirico italiano, semmai ha riscattato dall'abbandono quello della tradizione orientando il suo italiano quasi elementare verso un calibrato formulario petrarchescamente

impostato e dotandolo di una smagliante esattezza di ritmi e di visioni). L'andamento è dimessamente prosastico, uno dei registri tonali preferiti da Penna, anche se non manca nella sua poesia quello esclamativo e fulmineamente impressionista («Nel cuore è quasi un urlo / di gioia»). È il registro, in fondo, del sonetto proemiale del *Canzoniere* del Petrarca e non è solo l'affinità tonale a consentire la connessione tra *Voi ch'ascoltate* e l'*incipit* della poesia penniana. Diversamente dal Petrarca (autore temuto, lo ha confessato lui stesso, perché troppo amato), egli non ha costruito un canzoniere, eppure i suoi versi inaugurali valgono un proemio, contengono gli elementi alla luce dei quali leggere un intero discorso poetico e individuare quella metafora guida, quel mito ossessivo che «l'oscura trasparenza» (G. Raboni) di Penna tende a dilagare.

La vita ... è ricordarsi di un risveglio è un testo basato sulla tecnica del contrasto e propone uno dei temi tipici del suo autore: a un mondo opaco, depresso, sofferente si contrappone la luminosità, l'esuberanza, il godimento dell'inattesa, imprevedibile epifania della grazia sotto forma di giovinezza. È l'apparizione di questa che sostituisce «la luce incerta» con «l'azzurro / e il bianco», che fa subentrare al «corpo rotto» la fisicità presumibilmente perfetta del marinaio, che riscatta sensazioni spiacevoli («triste», «rotto», «aspra», «pungente») col sollievo sinestetico di «un mare tutto fresco di colore». A cambiare, oltre alla scena, è anche la musica, il suono delle parole: se la prima strofa è colma di allitterazioni (ricordarsi – risveglio, triste – treno, aspra – aria), che riproducono il torpore del sonno, il parlare quasi indistinto di chi non è sveglio del tutto così come nel citato testo petrarchesco e che definiscono la voce confusa per la vergogna ed il rimorso, la seconda è fonicamente netta, priva di sbavature e fatta di parole chiare, pulite, liberate da ogni risonanza guasta. L'epifania della grazia ha miracolato la non-poesia e tanta sapienza verbale ci dice che in Penna la poesia è in primo luogo acquisto di stile.

La vita ... è ricordarsi di un risveglio è una poesia clamorosamente affermativa, in anni montaliani e pirandelliani, segnati, quindi, dalla constatazione della negatività, dal vuoto metafisico e dallo scacco inflitto alla ragione e alla parola dall'inconoscibilità delle cose. Penna fin nella prima delle sue poesie dissigilla l'enigma dell'esistenza e dichiara, nel giro di dieci versi, che cos'è la vita: un'alternanza di gioia e dolore, malinconia ed euforia, salvezza e solitudine. E nella prima delle sue poesie, vero e proprio nucleo generatore di un organismo poetico destinato con gli anni a prolungare le sue origini, il poeta scopre la sua sublime decantazione della lirica, la sua sconcertante ed inviolabile monotematicità nonché le carte di partenza e di sempre: il dormiveglia, il giovane, il mare, l'alba, il treno. I primi interpreti della poesia penniana, a cominciare da Luciano Anceschi, disegnarono il profilo di un epigrammista delle sensazioni, profilo avallato dall'autore stesso nel distico che chiude il suo libro d'esordio: «Io vivere vorrei addormentato / nel dolce rumore della vita». La dedizione sensoriale consentirebbe l'accostamento al «fanciullino» pascoliano se, rispetto a questi, Penna non si arrestasse alla pura e semplice percezione, senza attivare alcuna associazione intuitivo-analogica. Ecco allora la rappresentazione di un io sensibile inesauribile ed insaziabile nel cogliere stimoli e nell'accumulare eventi percettivi con cui eccitare un vivere che, per sua natura, tenderebbe a cadere nell'insensibilità più totale.

Fin qui il più lieto dei poeti, per dirla con Pasolini, ma il testo che si sta esaminando ci dice (e in termini così macroscopici da riuscire inosservato) che la vita è

soprattutto, anzi è solo ricordo. Lo recita il primo verso ed è un'affermazione singolare per un poeta accreditato, grazie anche alle sue indicazioni, della portentosa capacità di neutralizzare le minacce e la crudeltà del Tempo. Ma il ricordo, da Petrarca a Caproni, non è forse il prodotto mentale, a volte farmaco, a volte ferita lancinante, di quel sentimento del tempo da cui Penna sembra straordinariamente non toccato? È indicativo che la sua poesia si svolga quasi tutta al presente, con rare sebbene significative intromissioni di imperfetti e passati (a giudizio di Pier Vincenzo Mengaldo espedienti per schiarire l'infrazione tematica attraverso il filtro memoriale). I primi versi di Penna rivelano il trucco escogitato per cancellare il tempo: nella prima strofa la dimensione cronologica esiste, pesante e vischiosa negli infiniti passati («aver veduto», «aver sentito»), ma l'epifania, oltre al miracolo fonetico a cui si è accennato, ne compie un altro, e di ben più vasta portata, allontanando le ombre del tempo ovvero i verbi, inghiottiti dalla clessidra senza sabbia di una sintassi interamente nominale, candidamente ignara del prima e del dopo, tutta e solamente attualità. Proprio questo illusionismo semplicissimo, combinato ad un inizio perentorio (la vita è ricordo) e modulato sulla reminiscenza stilistica del Petrarca, che sulla soglia del *Canzoniere* chiama gli intendenti d'amore a leggere le pagine di una storia passata definita dal sonetto proemiale un'esperienza fallimentare, è una sollecitazione forte a interpretare con maggiore disincanto quegli elementi che si diramano nel libro: sogno, desiderio, memoria di un presente più che presente in corso, catalogo petrarchesco tra ricordo e immaginazione di pasti vitali chissà quando e chissà se mai effettivamente consumati.

Di tutti i temi, le figure, le soluzioni formali anticipatrici del futuro poetare di Penna che il testo "primo" esibisce, c'è un altro dato fondamentale a far coppia con la propensione memoriale e a consolidarne quanto di dubbioso suggerisce circa la felicità apparentemente cantata nelle *Poesie*. L'epifania della grazia si verifica insieme ad un risveglio e quest'ultimo, con le varianti dell'assopirsi e del sogno, cioè di tutti gli stati intermedi tra la veglia e il sonno, è in Penna elemento quasi onnipresente in ogni soddisfazione dei sensi. Più che eloquenti i versi che seguono:

Nel sonno incerto sogno ancora un poco.
È forse giorno. Dalla strada il fischio
di un pescatore e la sua voce calda.
A lui risponde una voce assonnata.
Trasalire dei sensi con le vele,
fuori, nel vento? Io sogno ancora un poco.

Nella poesia penniana, però, non è solo chi dice *io* a privilegiare il dormiveglia e la vaga coscienza, in quanto anche i destinatari dell'amore sono spesso colti nella condizione che sembra l'unica in grado di provocare il cortocircuito dell'ineffabile prodigio. Si risveglia il nuotatore della poesia omonima, si addormenta il fanciullo all'osteria, prende sonno e si risveglia la natura nel susseguirsi di albe e tramonti che rinnovano ogni giorno l'illusione di un istante di luce leggera. Solamente la fluidità del passaggio dalla veglia al sonno o, viceversa, produce bellezza e desiderio in forme purissime: non il sonno dell'incoscienza né la vita ad occhi aperti caratterizzata da troppe fastidiose interferenze, ma una vita socchiusa e intenta a concentrare tutte le energie verso l'immaginazione dell'eros. Se allora la felicità non solo è ricordo, ma addirittura ricordo di narcotici mancamenti, risulta che tali accorgimenti per rimuovere la spiacevolezza della realtà non sono un viatico per il lieto vivere, ma un

palliativo assunto con l'estrema, leopardiana coscienza dell'inganno, a cui del resto Penna allude quando, nella poesia intitolata *Avete mai provato*, chiama «vuoto incanto» un'apparizione giovanile, cioè della felicità. Questa, in Penna, è qualcosa di molto simile all'esito di un illudersi ipnotizzante, spesso complicato, laborioso da attivare e da raggiungere e il lungo, disagiata itinerario alla conquista di una gioia per giunta poco più che fantasmatica chiarisce anche il contrasto profondo e destinato ad acuirsi col tempo, che nel primo libro di Penna c'è tra la ricerca, le dichiarazioni, la voglia d'amore e i pochi momenti di amore goduto o almeno sicuramente promesso: la scoperta dell'«angioletto» nel cinema di periferia, l'operaio con cui ci si intende dopo i primi equivoci, il marinaio che giunge a portare il vento profumato della giovinezza e pochi altri lacerti di felicità. Si tratta di una felicità sempre e solo quasi goduta, sfiorata più che afferrata, forse per prolungare gli attimi inebrianti dei preliminari d'amore, più verosimilmente perché in quel "quasi" sta tutta la gioia conoscibile in una condizione esistenziale gremita di promesse e di occasioni, ma avara di doni: così il fantasma si dilegua senza un perché, il nuotatore si tuffa, la solitudine irrompe. La sola, esile e realistica possibilità è raccogliere con lo sguardo, e conservarlo il più a lungo possibile, un fotogramma di una di quelle rare apparizioni di bellezza che, come i limoni di Montale, visitano saltuariamente la vita umana senza neanche dare il tempo di stabilire se si tratti di allucinazione o di occasione perduta: «Ma disperso / solo è il mio cuore cui rimane un lampo / vivido (oh giovinezza) delle loro / bianche camicie stampate sul verde».

Nel Penna delle raccolte successive le assenze diverranno più diffuse, sempre più ostinato e velleitario il desiderio e sempre più abile e scaltrito l'occhio, perfettamente addestrato ormai a colorare la vita anche quando tutto intorno è avvolto da un'oscurità che ha qualcosa di angosciante. Da *Croce e delizia* (1958):

Scende la sera. Se resiste il verde
sui prati e nel cielo l'azzurro
verrà pure il momento
in cui la sola luce
sarà negli occhi del fanciullo amico.

Il Penna ultimo e postumo, infine, non crede più ai minuscoli e salvifici virtuosismi dello sguardo, diventa e risulta un «viaggiatore insonne» incapace di dipingere come un tempo le sue vedute sulla letizia, condannato ad una veglia in cui non è più possibile, tramite la tecnica leopardiana dell'«io nel pensier mi fingo», beneficiare degli artificiosi incanti di una volta:

Il viaggiatore insonne
se il treno si è fermato
un attimo in attesa
di riprendere il fiato
ha sentito il sospiro
di quel buio paese
in un accordo breve...

Nell'*explicit* della poesia di Penna, scomparsi i marinai, la luna, i colori e il mare, soltanto il buio, la gelida fatalità di una sosta e l'annientante percezione di un luogo sempre in ombra, senza albe né risvegli né ricordi.

INTERVENTI

Giuliano Ladolfi

La contestualizzazione

Uno degli impedimenti che allontana il grande pubblico dalla poesia contemporanea è senza dubbio la difficoltà di percepire il testo. Questo problema è testimoniato chiaramente dal fatto che continuano ad essere lette quasi solo le opere in versi che giungono fino ai primi decenni del secolo.

Le pubblicazioni dei classici incontrano il favore del pubblico, non è diminuito l'amore per gli autori "scolastici" come Giacomo Leopardi o Giovanni Pascoli, di cui la maggior parte delle persone anziane sa recitare versi a memoria. A questo va aggiunta una seconda considerazione che con grande difficoltà gli insegnanti di una certa età si aprono alla lettura e alla trattazione degli autori del nostro secolo. Di solito ci si ferma ad Ungaretti di *Allegria di naufragi*, a Montale di *Ossi di seppia* con qualche eccezione per la famosa *Casa dei doganieri*; stesso discorso andrebbe ripetuto per Quasimodo e per Saba. All'inizio del ventunesimo secolo nessuno spazio è riservato a Vittorio Sereni, ad Andrea Zanzotto, a Mario Luzi o ad Attilio Bertolucci, se non in modo marginale ed episodico. Eppure nelle quattro raccolte di Sereni è dipinto il travaglio della storia italiana di metà secolo.

Uno dei motivi può essere individuato nel fatto che le poesie di questi autori, ad eccezione di Bertolucci, non sono "contestualizzate": al lettore non vengono fornite le necessarie informazioni per inserire la raccolta o la lirica all'interno di un quadro storico, culturale e personale capace di attribuire senso ai versi letti.

Prendiamo in considerazione la lirica *Altro posto di lavoro* (Vittorio Sereni, *Tutte le poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 253) del poeta di Luino, appartenente alla raccolta *Stella variabile*:

Non vorrai dirmi che tu
sei tu o che io sono io.
Siamo passati come passano gli anni.
Altro di noi non c'è qui che lo specimen
anzi l'imgo perpetuantesi
a vuoto –
e acque ci contemplano e vetrate,
ci pensano al futuro: capofitti nel poi,
postille sempre più fiocche
multipli vaghi di quel che saremo.

Autunno 1975

Franco Buffoni così contestualizza la poesia: all'inizio degli Anni Settanta la sede della Mondadori, dove lavorava Vittorio Sereni, era stata trasferita da Via Bianca di Savoia in Milano a Segrate in una costruzione di vetrocemento circondata da verde e da laghetti; il poeta si rivolge a Roberto Fertonani (il "tu") e interpreta la nuova residenza della Casa Editrice come emblema dello straniamento a cui si sente esposto la propria condizione umana. Queste annotazioni non aggiungono né tolgono nulla al valore letterario e poetico del testo, permettono solo al lettore di entrare nella straordinaria potenza fantastica dello "specimen" e dell'"imgo", rimasta dopo il trasloco. Come pure il riflesso delle acque e delle vetrate impediscono di elucubrare preventivamente, in mancanza di agganci biografici, su significati metafisici o simbolici gratuiti. D'altra parte una poesia, come quella di Sereni, giocata tutta sull'allusività e sul

“levare” risulta di difficile fruizione in mancanza di elementi contestualizzanti.

Si potrà obiettare che la poesia autentica è difficile. Nessuno si illude che due righe chiarificatrici possano svelare la profondità di un testo valido e neppure che siano in grado di esaurire la potenza esplosiva di un verso. Noi siamo in grado di gustare la più straordinaria costruzione poetica di tutti i tempi, la *Divina Commedia*, soltanto grazie ad un preventivo studio ermeneutico che chiarisce perché Paolo e Francesca sono stati posti nell’Inferno tra i lussuriosi e il legame tra il peccato e l’esperienza dantesca della poesia cortese. Non è possibile affrontare alcun capolavoro senza una contestualizzazione preventiva. A nessun lettore è richiesto uno sforzo interpretativo di carattere enigmistico, che, se può dilettere i critici, toglie all’appassionato ogni piacere della lettura.

Si obietterà che la poesia non deve comunicare significati, ma solo emozioni, come la musica. La poesia non è musica, perché le parole non sono solo suoni. La musicalità del testo, semmai, rappresenta quel “valore aggiunto” che i grandi poeti hanno saputo e sanno sfruttare al fine di creare una rappresentazione più completa e più suggestiva del contenuto dei loro versi. E, per apprezzare, per ricreare in sé situazioni, sentimenti e problematiche occorre capire. La “sottomissione” al testo costituisce la prima ed ineliminabile condizione per entrare in “empatia” con l’autore al fine di creare la gadameriana “fusione di orizzonti” che permette l’infinito dialogo ermeneutico. Per questo motivo considero proficuo sotto ogni aspetto il comportamento di quegli autori che, come Saba, come Bertolucci, e, recentemente, come Tiziano Rossi, hanno superato il pudore di velare ogni tipo di riferimento, aiutando i cultori di poesia ad entrare nel “sito” della loro opera.

Non dimentichiamo che si tratta unicamente di “contestualizzazione” e non di definizione, perché la comprensione di una produzione letteraria si configura come un compito senza fine, che richiede di mettere continuamente a prova i propri giudizi mediante l’apertura alla dimensione dell’alterità, la quale colma in parte la distanza che separa il lettore dall’autore. Secondo l’ermeneutica gadameriana, la composizione di un’opera non si presenta come un fatto accaduto una volta per tutte, ma come un’offerta di significato che spetta alla coscienza di ogni lettore far accadere in tutta la sua ricchezza. E quanto più profonda è la conoscenza dell’autore tanto più fecondo sarà il dialogo.

Come si diceva, valutiamo positivamente all’interno della recente raccolta di poesie di Tiziano Rossi, *Pare che il Paradiso*, l’aggiunta di brevissime indicazioni che aiutano il lettore ad entrare nell’arcano e meraviglioso mondo dei suoi versi: si tratta di note, che psicologicamente assumono la funzione di stabilire con il pubblico un rapporto sereno, aperto e franco, estraneo ad ogni involontario infingimento e ad ogni problematico intellettualistico tranello.

L’invito ai curatori e agli editori è chiaro: si tratta di non cadere nell’eccesso opposto di risolvere la constestualizzazione in un nozionismo ermeneutico, vero e proprio ostacolo ad ogni possibilità di approfondire in senso personale ed originale il rapporto con il poeta, perché si tratta di un legame con una persona storicamente vissuta o vivente e non con un asettico testo.

Non è un caso che i tanto bistrattati Meridiani sui poeti viventi vantino vendite di tutto rispetto. Non ci nascondiamo che questo risultato sia dovuto al prestigio della collana, al fatto che si possa disporre di un’intera produzione di un autore, altrimenti difficilmente reperibile; ma tale successo non sarà causato anche dal commento critico che aiuta a contestualizzare l’opera?

Adriano Napoli L'Angelo nell'oasi

La rubrica "Saggi" di questo numero è dedicata a due personalità diverse, una poetessa vivente e un romanziere scomparso tragicamente negli Anni Settanta. Adriano Napoli, partendo dall'analisi di una raccolta in corso di stampa, indaga sulle tematiche presenti nella produzione di Maria Luisa Spaziani. Mario Landolfi al fine di comprendere la vicenda umana e letteraria di Guido Morselli indaga sulla società italiana del Secondo Dopoguerra.

Hanno molto in comune il mare e la poesia di Maria Luisa Spaziani. Come le onde, ritraendosi, scoprono a volte sulla battima reliquie trattenute dai fondali, tesori sorgenti da un mondo vivente nel profondo, così la natura emblematica di questa poesia, con improvvisi scarti all'indietro, rivisita esponendoli ad una luce più vasta motivi già presenti nelle raccolte precedenti. Per questo è suggestivo confrontare le trentasei poesie della *Radice del mare*¹ con le precedenti liriche della *Traversata dell'oasi*² in cui tale elemento acquisiva già una gravidanza considerevole: «Onda lunga del mare tu mi prendi / in musiche e carezze che nessuno registra» (XXIX).

Con *La traversata dell'oasi* appare evidente che la poesia della Spaziani nel suo insieme è andata evolvendosi nel segno di elementi costanti, per concrezione di motivi essenziali. Non è un caso che nello spazio dei cinquantaquattro componimenti della raccolta ricorrono parole/emblemi quali «ortica» ed «ultrasuoni»³, capaci di fare emergere una parte consistente del paesaggio poetico della scrittrice. Inoltre la forma metrica breve delle poesie, prediletta nelle ultime prove, era già in voga in opere di qualche anno addietro, ad esempio *Il fuoco dipinto*⁴, nel *Gong* (1962). Il sistema di due strofe di quartine, maggioritario nelle liriche dell'*Oasi*, ci induce inoltre a rilevare alcune coincidenze tra quest'ultima raccolta e il *Viaggio Verona-Parigi*, che è una sezione dei *Fasti dell'ortica*.

In entrambi i casi la forma epigrammatica si snoda in un diario solo in apparenza frammentario, il cui centro è occupato dai ricordi di un io lirico che si rivolge ad un tu assente (nel *Viaggio* tuttavia questo "tu" è più defilato). Le due raccolte, inoltre, si inscrivono in una cornice temporale che il dettato diaristico però scandisce secondo un'ottica alquanto soggettiva.

Nel *Viaggio* l'io lirico rievoca i tanti soggiorni a Parigi di studio e lavoro, riassunti in alcune schegge impressionistiche di paesaggi e stati d'animo, illuminate da un'intuizione conclusiva e rivelatrice: «Sono tornata venti volte (ero / tuttavia la stessa persona?)». Nell'*Oasi* la cornice è il volgere delle stagioni, nell'arco di un anno, da un inverno all'altro, in cui si iscrive il discorso lirico percorso da fremiti e musiche interiori, rivolto a un tu assente. Detta la cornice e il destinatario, resta da chiarire il luogo in cui si svolge il discorso. Il luogo è l'oasi, «un punto infinitesimo nel vortice / che cieco si avviluppa», frontiera che si colloca tra infiniti deserti, in cui «ibernati, incoscienti, inesistenti» (detta il prologo) gli uomini vanno raminghi. Nell'oasi «le stagioni colorate ci avvolgono, le mani / amate ci accarezzano». In questo punto medio tra un deserto e l'altro, come in un luogo cardanico («ecco lo spazio magico» dice non a caso la Spaziani nel primo componimento), l'anima sottratta temporaneamente ai deserti rifiorisce. Nell'oasi «c'è la musica / (altrove sconosciuta), c'è il miracolo / della rosa che sboccia, e c'è il mio cuore».

Se volessimo costituire un lessico di frequenza ricavato da questa raccolta, ci sorprenderemmo nel constatare, nello spazio non esiguo ma neppure troppo vasto delle cinquantaquattro poesie, la ricorrenza frenetica di tre parole che assumono l'evidenza

di veri e propri archetipi. Le tre parole chiave sono: «sogno»⁵ (anche al plurale) che ricorre dodici volte, «memoria»⁶ di cui abbiamo verificato quattro occorrenze nei primi tredici epigrammi, «angelo»⁷ che ricorre sette volte, e in un caso sembra evocato da una bella perifrasi: «un vento verde / di Annunciazione che mi presta le ali» (XXII). Su questo triplice asse si muove una costellazione di emblemi, tra cui l'ortica e gli ultrasuoni, senza trascurare che la ricorrenza di parole quali «mago», «magia» e in particolare l'aggettivo «incantatore» attribuito al mare (*Massimo rischio è il mare incantatore*), che richiama alla memoria il sonetto dantesco *Guido i' vorrei* e gli artifici magici di Merlino, «il buono incantatore» (v. 11), rafforza nel contesto del discorso lirico un'aura di magica evocazione. Il “tu” assente («Tu soltanto / benché assente sei vivo», X) è identificato con una magia, anzi è la “Magia” per antonomasia («Ma tu sei la magia», XX). Detto per inciso, il “tu” lirico (ed è prerogativa “solo” della lirica) è tradizionalmente assente o lontano; solo in considerazione della sua assenza esso può fungere da microfono e transfert dell'io lirico. Così Petrarca parla a Laura morta, Leopardi alla luna. La magia del “tu” nell'*Oasi* consiste nella sua assenza.

Prestiamo adesso attenzione ai versi seguenti: «Non ti ho visto sui banchi della scuola / ma siamo là alle prese col latino. / Con sortilegi magici, nel sogno, m'insinuo nei tuoi sogni»(VIII). Notiamo che qui si verifica un'intersezione tra due archetipi: il sogno e la magia. A questi si potrebbe aggiungere un terzo, la memoria, poiché la memoria volontaria è “tecnicamente” il motore della magia, il sogno che si insinua nei sogni dell'amato. La memoria, dunque, è il perno su cui ruotano gli altri pianeti del sistema: «La memoria / di te ha lunghe ali e si proietta / avida, oltre le lande del passato» (IX). Essa innalza un edificio onirico, in cui tutto diventa possibile, anche che l'assente lontano sia vivo, presente. Come in una *Mille e una notte* alla rovescia, l'io-Sherehzade costruisce con il suo discorso lirico «il sogno di un sogno» per ripristinare la voce evocatrice del “tu” e tramite questa voce per rinsaldare una prigionia amorosa, non certo per eluderla. Perché ciò accada, la memoria si avvale di un ausilio indispensabile, un ingrediente senza il quale la magia non riuscirebbe. La musica, evocata dall'autrice nel proemio, è questo ingrediente. Ancora una volta il ricorso alle concordanze può aiutarci a capirne il funzionamento nel sistema. Leggiamo nell'incipit del componimento L: *Canto gregoriano, corale luterano*. Si potrebbe costruire uno stemma dalle molte diramazioni con il canto gregoriano, partendo dalle *Acque del Sabato*: «Fetido e allegro il Mouff scende fra ritmi / gregoriani e lamenti di moschea» (*Marzo in Rue Mouffetard*), attraversando *L'occhio del ciclone*: «La chiesa [...] manda / su dal buio cortile un gregoriano / tinto di nenie arabe» (*Via del Babuino*), fino ai *Fasti dell'ortica*: «La mia lingua italiana è una cupola di gelsomini / [...] sonetto, salmodia o canto gregoriano» (*Crusca e farina*). Si tratta, insomma, di un archetipo non indifferente, che attraversa tutta l'opera in versi della Spaziani, fino all'*Oasi*, dove, oltre all'occorrenza citata poco prima, ve n'è un'altra alquanto illuminante: «Mi risucchia un'eco di mare, e dalle grandi volte / scende un corale antico che è fuso alla mia voce» (VII).

Che cosa dedurre da questi indizi? Chi conosca minimamente la poesia di questa scrittrice sa che è impensabile un solo verso che non sia costruito dall'autrice con una minuziosa e sapiente cura del metro e soprattutto di quella tastiera particolare e misteriosa che è il ritmo.

Non è strano, dunque, che ella paragoni la sua lingua poetica a una musica (nascente da una commistione tra canto gregoriano e nenie arabe, quasi un “divano”

in musica d'oriente e d'occidente). Nell'*Oasi* la metafora della lingua-musica si intreccia a quella del mare - musica: «Onda lunga del mare tu mi prendi / in musiche e carezze che nessuno registra» (XXIX). Il mare, come si è visto, è anch'esso un incantatore, un mago Merlino. Perché tanta insistenza su queste metafore e qual è il loro legame con gli archetipi del sogno, della memoria e dell'angelo?

Con un'ultima osservazione forse sarà possibile chiarire. Anche nell'*Oasi* è rilevante il sentimento agonistico⁸ dell'autrice; lo si desume da poesie come *Nel sogno interpretavo* La Traviata (XXXVII), oltre che dal desiderio che *I nostri sogni si congiungono in alto*⁹ (I). C'è soprattutto l'esigenza di un abbandono ad un clima musicale in sé suggestivamente eloquente. A questo proposito citiamo interamente la poesia XVI:

Non chiedermi parole, oggi non bastano.
Stanno nei dizionari: sia pure imprevedibili
Nei loro incastri, sono voci consuete.
È sempre prevedibile *dejà vu*.

Vorrei parlare con te – è lo stesso con Dio –
Tramite segni umbratili di nervi,
elettrici messaggi che la psiche
trae dal cuore dell'universo.

Un fremere d'antenne, un disegno di danza,
un infinitesimo battere di ciglia,
la musica – ultrasuono che nemmeno
immaginava Bach.

Solo una poesia concentrata su pochi emblemi può restituire quel clima musicale, quei voli pindarici che partendo da dati realistici, biografici, isolano la parola in una vertigine verticale ed alta¹⁰, che giunge fino alle porte dell'inconoscibile, fino alla dimensione desiderata e postulata dall'autrice: «Ci vorrebbe altro spazio, un'altra dimensione» (XII). Questa è la meta a cui tende la “musica-ultrasuono”, e per questo l'io lirico chiede nel sogno al “tu”: «continua a parlare, di qualsiasi cosa, elenco del telefono, fogli di dizionario» (VI), mentre «lentamente scivolo nel sogno».

Il “tu” assente incarna un sentimento che definiremmo: “nostalgia dell'angelo”. Ci sembra una definizione pertinente, se attribuita ad una scrittrice che, dopo lunga incubazione, ha dato alle stampe pochi anni or sono un racconto in ottave, *La Giovanna D'Arco*¹¹. Giovanna evidentemente credeva nell'angelo, lo vedeva accanto a sé, ed anche la Spaziani mostra di crederci, giacché per far parlare l'angelo ha inventato addirittura un “esperanto” nuovo e inaudito¹²: una lingua solo in apparenza a-grammaticale, se in realtà, scavando nel tessuto di quell'armonia verbale, possiamo distinguere parole singolarmente significanti, mutuate da un caleidoscopio assortito di lingue e dialetti¹³. Quando queste parole, cucite insieme, si distanziano librandosi nel verso, come si distanzia dalla mano che lo regge un aquilone variopinto, l'attrito dei colori diversi si con-fonde in un unico spettro che è la sintesi di tutti gli altri. Nasce così un linguaggio arcano, proveniente da una voce remota, che quasi ipnoticamente reca con sé un senso arduo ma non inestricabile, se non soltanto Giovanna, ma persino noi, comuni mortali, “rischiamo” di comprenderlo. La lingua dell'Angelo nella *Giovanna D'Arco* ci permette di tornare alle liriche dell'*Oasi* rafforzando la tesi di una poesia segretamente e nostalgicamente incamminata sulle tracce dell'angelo, verso un'altra dimensione.

Alla luce di questa nostalgia, anche il passero sul terrazzo dell'amato è un messaggio eloquente: «Saprò riconoscerlo, il passero messaggero [...] In secoli remoti sarebbe stato un angelo, ma in tempi sconsciati mi va bene lo stesso» (II).

Il "tu" dell'*Oasi* con il suo amor di lontano è l'incarnazione di questa nostalgia, («Chi ti è accanto sente / il passaggio dell'angelo?»). La memoria volontaria dell'autrice, presentificando la voce di un tu amato ma assente, cullata dall'onda lunga di quella voce, («Mi avvolge la tua voce al telefono / come uno scialle di cachemire / Mi accarezza dalle orecchie alle caviglie / e lentamente scivolo nel sogno», VI) lievita nel sogno fino a raggiungere "un'altra dimensione", magica per l'appunto, vicina, se non corrispondente alla regione oltre la speranza e la ragione in cui ci si ricongiunge alla voce originaria, subliminale ed esaustiva, del proprio Angelo.

Nella *Radice del mare* ritornano puntualmente, oltre alla nostalgia dell'Angelo, l'immanenza del mare quale fonte di un dettato avvolgente e sensuale che coinvolge ogni fibra e rigenera («Esultano le cellule / dagli alluci al cervello»), ma che ha bisogno della mediazione del tu per esprimersi («Tu soltanto / tu, medium, taci e prestagli la mano»). Il dialogo amoroso, pertanto, si iscrive, fungendo da chiave di volta, nella dimensione più vasta dell'abbandono dell'io lirico a un mare, che accordandosi alla "pelle sonora" del poeta («Tu ti accordavi a me / rombi e sussurri / erano il nostro orgasmo») riesce ad amalgamarlo ai suoi slanci, ai suoi ritmi.

Nel mare, che «trasforma il nero in luce», si riflette la vitalità irriducibile e la volontà positiva, la leggerezza nemica della gravità dell'autrice che si aprendosi così a un ritmo arcano di fronte al quale è poca cosa il pensiero: «Cerca il senso del mare se ci riesci, stendi sopra i suoi ritmi il pentagramma / povero del pensiero».

Da questo colloquio intimo e musicale, da questo accordo, nasce «un insieme / sensato e necessario» ed è in questo insieme che è scritta la nostra preistoria: «Tuffandomi nel mare, questo smeraldo liquido / ritrovo padre e madre, la gioia mi obnubila i sensi. / C'ero, ero già viva prima di ogni respiro, e nel mistero partiva la suprema avventura».

Tutte le gradazioni del mare, i suoi colori, le sue metafore, i suoi strati profondi e nascosti si rispecchiano nella freschezza inventiva di un verso libero che come la "risacca" ritmica dei versi di Maria Krisynska, nume tutelare tra i più cari all'autrice¹⁴, in uno spumeggiare di ritmi discendenti ed ascendenti, suscita sulla pagina la dolce prepotenza di una tastiera che pare infinita ed è il vero incantesimo di questa poesia: «Mare, volavo sulla tua tastiera / con le mani / con gli occhi, col respiro / Bianche premevo note, grigi i diesis / sui riccioli effemeridi».

NOTE

¹ MARIA LUISA. SPAZIANI, *La radice del mare*, Napoli, Pironti (in corso di stampa)

² La raccolta è apparsa su «Poesia» n. 119, luglio/agosto 1998, pagg. 3-9.

³ L'ortica richiama alla mente *I fasti dell'ortica* pubblicato da Mondadori nel 1996; *Ultrasuoni* è il titolo di una raccolta della SPAZIANI uscita nel 1976 a Lugano, poi di seguito accorpata in *Transito con catene*, Milano, Mondadori, 1977.

⁴ Cfr. l'analisi di MAURIZIO CUCCHI, in CUCCHI-GIOVANARDI *Poeti italiani del secondo novecento*, Milano, Mondadori, 1996, pag. 252. Secondo CUCCHI nella poesia della SPAZIANI «non c'è interesse particolare per il frammento, c'è anzi la forte necessità di articolare il canto in serie di testi tra loro legati, concatenati, entro un disegno di più o meno breve poemetto». È questo il caso del *Fuoco dipin-*

- to ed anche di *Viaggio Verona-Parigi* e della *Traversata dell'oasi*.
- ⁵ «Ma i nostri sogni si congiungono in alto» (I); «e arditamente apre la porta molle del sogno» (III); «lentamente scivolo nel sogno» (VI); «con sortilegi magici, nel sogno /, m'insinuo nei tuoi sogni» (VIII); «purtroppo è ancora un sogno» (IX); «Ora potrei entrare nei tuoi sogni [...] Assistere a *quel* sogno» (XXVIII); «Nel sogno interpretavo *La Traviata*» (XXXVII); «come una nuvola bassa il sogno s'impiglia» (XL); «Non ti voglio incosciente, preso in altri sogni» (XLIV).
- ⁶ «I tuoi capelli grigi, i tuoi zigomi alti/splendono come una luna nella memoria vicina» (IV); «Se vuoi che non ti ami cancellami la memoria» (VIII); «La memoria / di te ha lunghe ali e si proietta / avida , oltre le lande del passato» (IX); «Chissà se il pesce rosso di questa famosa passione / non sfuggirà alla rete della memoria».
- ⁷ «In secoli remoti sarebbe stato un angelo» (II); «il padre, il figlio, l'angelo e il demonio» (VII); Chi ti è accanto sente / il passaggio dell'angelo?» (X); «mentre sorride l'Angelo [...] (la pronuncia / l'angelo, ma oltre una vetrata)» (XVIII); «da me negli anni, angeli-capitani» (XXVI); «però l'angelo muto di fermarmi» (XLV).
- ⁸ Al sentimento eroico e agonistico della SPAZIANI, vero *fil rouge* che attraversa e sostiene tutta l'opera della scrittrice, ha dedicato un ottimo saggio GERARDO VACANA, *Il sentimento epico ed eroico nella poesia di Maria Luisa Spaziani*, «Il Cristallo», anno XXXVIII , n 1, 1996.
- ⁹ Quello del «congiungersi in alto» è un vero e proprio stilema della SPAZIANI, usato, con varianti affini, correntemente anche nelle conversazioni, si veda ad es. l'intervista di DANIELE PICCINI; cfr. DANIELE PICCINI, *La sincerità della forma*, «clanDestino», 2/1997, pag. 14. «C'è il caso di Dante, uno dei pochi che chiuda la catena in alto». Lo stilema è probabilmente spia di un'esistenza agonisticamente protesa alla speranza, contraria ad ogni nichilismo.
- ¹⁰ Cfr. *Via del Babuino*, quale perfetto esempio di volo pindarico: «La chiesa (Sant'Atanasio, rito greco) manda / su dal buio cortile un gregoriano / tinto di nenie arabe, di suoni ilari e gutturali che il capraio / greco fa risuonare ancora oggi nelle valli d'Arcadia. Scoppia il sole / di Maratona e il sale dell'Eubea / dentro quei ritmi esotici. Ma quieto / li tempera l'incenso, e il suo cristiano / memento sale fino alle finestre / ed è un freddo d'ogiva, un ancestrale / limite che ci spenna, un fiotto nero / che fino all'alto pino ora s'innalza/e lo tinge di morte».
- ¹¹ Il racconto è stato pubblicato da Mondadori nel 1990 e più volte rappresentato in teatro.
- ¹² Cfr. *Egeo*: «Dal principio del mondo dura questa musica. / Nacque fra acque un sasso / chiacchieravano ondine in morbido esperanto / [...] Da sempre sale al cielo la tua musica/verde radice prima, mamma-mare / prima di tutti i prima», *I fasti dell'ortica*, pag. 77. L'archetipo di una musica e un esperanto cosmici è qui eloquentemente presagito.
- ¹³ Accanto a parole del latino, come «versorio», che significa «aratro» (è pure nel testo dell'*Indovinello veronese*), si possono infatti trovare idiotismi regionali italiani (ad es. «Soreta») espressioni del dialetto lorenese e scorie e spezzoni di altre lingue.
- ⁹ Cfr. l'intervista "parapsicologica" a MARIA KRYSINSKA, in MARIA LUISA SPAZIANI, *Donne in poesia*, Marsilio, Venezia, 1992.

Mario Landolfi

Guido Morselli nell'Italia del Secondo Dopoguerra

A oltre venticinque anni dalla morte, Guido Morselli (1903-1973) costituisce ancora uno dei "casi letterari" più inquietanti del Novecento italiano, forse perché il suo suicidio pesa ancora sulla coscienza, non solo di coloro che ebbero modo di leggere e di giudicare negativamente la sua ampia produzione saggistica e narrativa, ma anche sulla coscienza civile del nostro Paese. Bisogna però, aggiungere che l'insuccesso editoriale fu solo una delle cause che condusse lo scrittore a quella decisione estrema. Del resto, dal 1947, anno del suo secondo ed ultimo saggio critico edito, Morselli aveva in qualche modo imparato a convivere con l'insuccesso, tanto da accennare nel *Diario*¹ solo poche volte alla frustrazione di questa sua condizione. Inoltre, se consideriamo che il tema del suicidio è una costante della riflessione morselliana sin dall'inizio degli Anni Quaranta, non si può ipotizzare un gesto scaturito da un

momento di rabbia o da una improvvisa depressione.

Probabilmente, e questa ci sembra l'ipotesi più attendibile, l'ultimo drammatico atto della sua vita sintetizzò il suo profondo disagio umano ed intellettuale nei confronti del mondo editoriale italiano e dell'intera società nella quale lo scrittore si era trovato a vivere.

Autodefinitosi «outsider», in una corrispondenza con Italo Calvino nel 1963, fu messo da parte dal mondo dell'editoria e rifiutò ogni forma di contatto sia con il mondo accademico sia con l'intera società letteraria. Chiuso nel suo eremo di Santa Trinità, un luogo isolato, situato nella campagna varesina, egli interpretò nella sua vita un ideale di intellettuale puro, decisamente distante dalla *kermesse* e dai riflettori che contraddistinsero la carriera di numerosi e, talvolta, meno brillanti scrittori italiani. Emblematico, in tal senso, è ancora un frammento della corrispondenza intrattenuata con Calvino, il quale, in una lettera gli chiede di che cosa si occupasse. Morselli, senza esitazione gli risponde:

Non sono un filosofo. Sono agricoltore; vivo della campagna e in campagna (365 giorni l'anno, e tutt'al più mi spingo a Varese, a bordo della mia vecchia Ardea, una quattro-marce, si figuri, che però va ancora benissimo e con cui non corro il pericolo di "alienarmi"). Il vino di mia produzione ha riscosso gli elogi della scuola enologica di Alba [...] Caro Calvino: qui da me, a Santa Trinità non ho né aspirapolvere né frigorifero (d'estate ho un bosco vicino, metto le bottiglie al fresco nel bosco). Non ho nemmeno la TV! In cambio, ho un discreto cavallo da sella, col quale esploro la montagna che incombe subito dietro la mia casetta. Ho potato quest'autunno certe rossegianti pini di Scozia, i cui rami ricchi di materie resinose dall'aroma profumato, ho messo da parte (potato da me, si capisce) da bruciare sul caminetto nelle grandi occasioni. Lei mi venga a trovare e il pino di Scozia arderà in Suo onore².

Forse in queste poche righe è raccolta tutta la personalità di Morselli: il suo voler essere se stesso, la sua felicità infantile di comunicare il senso di una scoperta minima, ma importante, la priorità della sensazione, il rifiuto di ogni stigmatizzazione, di ogni immagine pre-costituita. Un «outsider», appunto, un personaggio estremo, molto simile ai protagonisti dei suoi romanzi e, proprio per questo, un personaggio perdente, in un'Italia, come quella del dopoguerra, in cui l'apparenza cominciava ad essere più importante della sostanza, in cui ogni intervento ne anticipava un altro, in cui l'industria editoriale, ma diremmo l'intera società, doveva seguire ritmi produttivi più serrati, che non gli permettevano di fermarsi e di riflettere.

In questa Italia un personaggio come Morselli era non solo una figura scomoda, ingombrante nel suo silenzio, ma ribadiva costantemente un disagio che la nazione, nella sua interezza, non voleva più avvertire dopo gli anni bui del fascismo e della guerra.

Del resto, non è, a nostro avviso, casuale, che egli abbia pubblicato i suoi due unici libri nel 1943 e nel 1947, cioè in due momenti in cui il Paese era lontano dal clima effervescente e ludico che avrebbe accompagnato la sua storia successiva. Ed è significativo che proprio negli Anni Cinquanta, cioè quando l'industria editoriale italiana si trovava a vivere un momento di massima espansione, lo scrittore non sia riuscito più a trovare uno spazio adeguato.

In effetti, a partire dal dopoguerra, la letteratura italiana si era arricchita di un numero ragguardevole di autori che si erano mossi essenzialmente lungo il filone realistico, nel cui ambito si erano sviluppate diverse correnti: da quella consolatoria, a quella memorialistica, a quella tendente a "fotografare" la realtà nella sua espressione più cruenta, a quella basata sull'impegno sociale in cui la rappresentazione realistica

divenne l'occasione per indicare uno stato di sofferenza e, quindi, di rivendicazione politica. Dopo il successo dell'idealismo crociano della prima metà del secolo, nel secondo dopoguerra si assistette ad un recupero di una cultura del vero, che trovava nel marxismo il suo referente più immediato e che coinvolgeva l'intellettuale in un impegno politico, oltre che sociale.

Morselli, contrario sotto il profilo ideologico sia all'idealismo sia al marxismo, non si riconosceva nelle correnti di pensiero che dominavano la vita culturale italiana né, a maggior ragione, aderiva allo sperimentalismo che si affermò verso la fine degli Anni Cinquanta.

Gli Anni Sessanta grazie ad uno straordinario sviluppo economico, di cui il Paese era stato artefice negli anni della Ricostruzione, determinarono un mutamento radicale dei valori e delle aspettative individuali. Cominciavano le grandi trasformazioni: industrializzazione, diffusione del capitalismo, benessere di massa, che idealizzavano, anche attraverso la pubblicità, un modello di vita più avanzato, determinando la nascita di una società in cui si costituivano nuovi rapporti tra gli uomini. L'incredibile spostamento umano muta anche la conformazione delle città. Sono gli anni del consumismo di massa, che trasforma i valori etici, mutando alle radici le aspettative collettive. Si afferma un "materialità" (su cui Morselli si soffermerà più volte) che diventerà l'asse portante dello sviluppo. Il Paese, liberato dalla miseria, vive una nuova, fantastica stagione, senza però aver assorbito con gradualità i modelli costruiti dall'imperante capitalismo.

L'Italia prodotta da questa tumultuosa rivoluzione sarebbe stata materialmente più ricca, ma risulterà defraudata in parte della sua spontanea spiritualità, della sua talvolta semplicistica capacità di riflessione, di analisi: la gerarchia dei valori porrà ai primi posti l'effimero, l'apparente, producendo quel fenomeno che si configurerà come un vero e proprio edonismo di massa.

È ovvio che la letteratura non poteva non risentire delle grandi trasformazioni sociali e non tentare sempre più di accontentare il gusto del pubblico. «Fra il 1958 e gli anni '60 anche in Italia – sostiene Gazzola Stacchini - la produzione punterà più sul consumo che sul tasso di profitto: ne nascerà un mercato di massa e monterà l'ideologia consumistica. Appare quindi un'editoria a buon mercato, su larga scala e capace di dirigersi e soddisfare i gusti più diversi e magari a suscitare di inespresi in strati molto più vasti di lettori che la scolarità obbligatoria sollecitava alla lettura»³. Sul versante opposto si collocano, invece, le neoavanguardie: neo-sperimentalismo, Gruppo 63, ecc.

Dall'altra parte, la cultura cosiddetta d'*élite* usciva dagli ambiti chiusi nei quali era stata relegata negli anni del fascismo e in parte sprovvincializzata, grazie al precedente impegno di Vittorini e Pavese e cercava di ritagliarsi spazi sempre più ampi nel tessuto sociale e produttivo secondo l'ideale gramsciano.

La cultura italiana era, quindi, sotto tutti i punti di vista, impreparata ad accogliere il messaggio di Morselli costruito sulla riflessione, sull'approfondimento di temi eterni, teologici, filosofici, esistenziale. Il *Diario*, sul quale appuntò i suoi progetti, ma anche le sue decise perplessità su quanto percepiva dalla realtà, è forse il documento più appropriato per comprendere il livello di disagio che l'autore visse nel corso di questi anni.

Certo, non mancavano autori che esprimevano con le loro opere istanze anti-conformistiche, di protesta; essi, però, si muovevano o nell'ambito di una cultura

di derivazione marxista o seguivano un filone di indagine psicoanalitica che privilegiava l'aspetto soggettivistico.

Le ragioni di questo insuccesso rimangono, malgrado queste ipotesi, ancora alquanto misteriose e gli stessi critici, ancora oggi, si interrogano sulla questione. Coletti individua una «sfasatura ideologica e culturale rispetto al proprio tempo»⁴, «che si traduce in una serie di scelte strutturali e stilistiche che esorbitano il canone narrativo fissato per gli anni '60»⁵. In altri termini tra il “codice dell'emittente” e quello dei “destinatari” (riceventi) ci sarebbe stato un vuoto incolmabile, che avrebbe condotto fino alla incomunicabilità⁶.

Eppure le tematiche della scrittura di Morselli erano e sono ancora particolarmente vive. Le sue argomentazioni, così varie e complesse, rivelano lucidità e profondità di analisi. L'autore affronta i temi scottanti della politica e della fede, dall'analisi del marxismo alla questione meridionale, al problema del male, della fede, del suicidio e della felicità, in un flusso continuo di considerazioni, spinte, come egli stesso afferma, da

una specie di istinto [...] che mi trascinava a cercare in ogni argomento o problema la riduzione ad unità, l'idea generatrice e generalissima⁷.

Di qui, i suoi poliedrici interessi, la sua insofferenza per i dogmi ideologici, le verità acquisite e la sua inquieta e onnivora curiosità che lo spinse a sviluppare la “dimensione dell'oltre”.

Questa estrema poliedricità umana e culturale rispecchia, in effetti, l'uomo del Novecento, ormai uomo decadente, che, smesse le vesti del patriottismo romantico-risorgimentale e quelle del positivismo scientifico, si apre al mondo del probabile, del possibile (in letteratura sono moltissimi gli esempi di questo *homo novus* novecentesco: dall'inetto di Svevo ai vuoti eroi di Joyce). Eppure, questa apparente vicinanza di Morselli non tarda a rivelarsi come totale straniamento.

Per cercare di comprendere meglio le ragioni dell'ostinato insuccesso che sembra colpirlo essenzialmente come narratore, bisogna seguire un doppio binario: da un lato la complessa personalità dell'uomo, introverso, incapace di instaurare un rapporto equilibrato con il mondo circostante, e dall'altro, il panorama culturale e sociale dell'Italia di quel periodo. In questo quadro politico-culturale si muove Guido Morselli, che non ha né solide radici culturali marxiste né interessi alle lusinghe di un facile e vuoto successo commerciale.

Geno Pampaloni, a proposito del suo insuccesso, ha affermato: «non è mai stato un abile amministratore di se stesso. È uno scrittore difficile e non faceva la corte ai potenti: questi due elementi erano sufficienti a escluderlo dall'*establishment*. Non solo: il suo “non comunismo” dava fastidio alla sinistra organizzata e il suo cattolicesimo conservatore dava sui nervi poiché non concedeva nulla alle mode»⁸.

Il giudizio di Pampaloni ci mostra una doppia motivazione presente dietro i ripetuti rifiuti editoriali. Se da una parte, infatti, conferma l'impressione, unanimamente condivisa da coloro che hanno conosciuto lo scrittore, relativa al suo carattere schivo ed eccessivamente riservato, dall'altra rivela un certo clima diffuso nei circoli intellettuali, spesso gravati da fardelli ideologici, che rendeva l'ambiente culturale dell'Italia degli anni Sessanta del tutto peculiare, anche per il nuovo rapporto instauratosi tra letteratura e società.

La complessa posizione ideologica e l'estrema indipendenza culturale da movimenti e generi letterari specifici rendono la produzione narrativa di questo narrato-

re distante dai canoni richiesti dall'industria editoriale italiana.

Prima ancora, però, della diversità rilevabile tra i suoi registri narrativi e quelli ricorrenti nei suoi contemporanei, c'è da parte in lui una contrapposizione netta tra la sua concezione del mondo e quella di coloro che lo circondano. Basta sfogliare il *Diario*, per accorgersi di quanto egli consideri incomprensibili i comportamenti che caratterizzavano l'esistenza altrui.

Morselli, tuttavia, riesce a trovare un adeguato spazio in diverse riviste che, come abbiamo accennato, valorizzano opportunamente le sue notevoli capacità. Si tratta di un ulteriore aspetto degno di un adeguato approfondimento. È probabile, ma è solo un'ipotesi tra le tante, che i suoi interventi sulla carta stampata, grazie al suo stile asciutto, che nulla rendeva alla retorica, incontrassero nel pubblico un maggior interesse, anche perchè racchiuso in uno spazio di fatto più contenuto, rispetto alla complessità e alla più difficile identificazione dei suoi personaggi romanzeschi.

Riteniamo, comunque, che il rifiuto per ogni forma di eccesso irrazionale e la certezza di vivere in un modo ormai incapace di accettare un modo di essere diverso, abbiano esercitato su Morselli un peso forse maggiore dei pur implacabili rifiuti editoriali fino al punto da determinare la sua estrema scelta finale.

NOTE

¹ GUIDO MORSELLI, *Diario*, Milano, Adelphi, 1988.

² VALENTINA FORTICHIARI, *Guido Morselli: l'identità impossibile* in *Le varie fila*, Milano, Principato, 1979, p. 310.

³ VANNA GAZZOLA STACCHINI, *Letteratura dell'età del presente*, Bari, Laterza, 1981, p. 4.

⁴ VITTORIO COLETTI, *Guido Morselli*, «Otto-Novecento», Settembre-Ottobre 1979, p.96.

⁵ *Ibidem*, p. 107.

⁶ *Ibidem*, p. 89.

⁷ GUIDO MORSELLI, *La felicità non è un lusso*, Milano, Adelphi, 1994, p. 42.

⁸ MICHELE SERRA, *Alla scoperta del Morselli erotico*, «L'Espresso» del 4/9/1997.

VOCI

Annelisa Alleva – Sogni

È sottile la barriera tra il sogno e la realtà, perché il sogno stesso è parte della vita, anzi talvolta è più reale dell'esistenza a occhi aperti: «Il sogno avvolgeva [...] / Però non eri tu [...]. Somigliavi a colui che il mio desiderio / ricreava a occhi aperti, nel distacco / e che solo gli incubi mi restituivano vero». La tematica, consueta nella letteratura spagnola e nella tradizione italiana novecentesca (ricordiamo solo Betocchi, Penna e Sereni) viene dalla poetessa rappresentata secondo due linee fondamentali: il realismo e l'ossessione.

Il primo carattere è riscontrabile nell'attenzione ai particolari («strette stanze d'albergo», «il letto», «il canterano», «la muffa»), dalla rievocazione del passato assai rara, per non dire originale, nella condizione onirica aderente quasi completamente al presente, e dall'assenza della persona amata con la conseguente solitudine. Il secondo è visibile nella ripetizione anaforica di determinazioni temporali («un tempo», «quando»), e dal grido finale «È morto, è morto». L'incubo, quindi, non trova espressione in un'atmosfera allucinatoria tanto che solo al termine della breve silloge il lettore percepisce l'equivoco in un'ambivalenza che rimane aperta ad una dimensione di un vero fondato sul sogno (G. L.).

Siamo sempre in strette stanze d'albergo.
Io ti guardo dal letto, tu ti specchi sul canterano.
Un casto abbraccio, o una carezza sul dorso.
Un giorno andavamo in macchina, e io sedevo dietro.
Un giorno mi telefonavi nella casa deserta
della nonna; ti dicevi sano come un pesce,
e prendevi a parlare di Shakespeare.
Un giorno entrava in camera una cameriera,
e catturava il tuo sguardo.
Un giorno eri preso dagli acquisti, a Venezia.
Un giorno avevi la muffa sul dorso,
e anche sul copriletto c'era la muffa.
Ed è sempre giorno quando ti vedo
attraverso il biancore maculato della luna.

* * *

La tua vendetta è impormi il perdono.
Quel tuo voler sempre avere l'ultima parola.
Il mio non poterti mettere al muro con gli uncini dei perché.
Io esclusa dal party dello sdegno.
Ormai non posso sbarrare il passo ai pellegrini
che sfilano a visitare la tua tomba.
Né posso serrare con un chiavistello
il cancello dei sogni.

* * *

Quando echeggia all'alba l'abbaiare dei cani,
quando i galli dalle corti, in bilico su una zampa sola,
si annunciano l'un l'altro l'avvento del mattino,
quando gli uccelli attorno alle grondaie
intrecciano corone di gorgheggi,
io rivolgo a te il mio pensiero,
come se nel dormiveglia potessi raggiungerti,
come se in coro con le altre creature
potessi più forte invocare al cielo il tuo ritorno,
come se in questo vago interstizio
fra la notte e il giorno io potessi destarti.

* * *

Una pagina intatta come l'alba.
E all'alba tu entri nei miei sogni.
Porti con te coperte impolverate,
che io scrollo. Un letto circondato
da altri letti. Traslochi per un'alba.
Poi con una folata, quando si fa giorno,
decolli sopra le onde del pensiero.
E lasci sul bianco rigato del diario
tutti i colli del tuo trovarobato.

* * *

Al risveglio una voce, la mia, ripete:
«È morto, è morto». Vengo dal mondo
dove s'ignora la legge della fine,
dove la memoria s'inceppa come a un vecchio.
Il sogno avvolgeva, ora il freddo mi scopre.
Però non eri tu, perché non ponevi barriere.
Somigliavi a colui che il mio desiderio
ricreava a occhi aperti, nel distacco,
e che solo gli incubi mi restituivano vero.

Paolo Artale – La terra e tu

Il tema del distacco dalla figura femminile e della solitudine da Paolo Artale viene percepito con accenni vagamente pascoliani, visibili nei termini «dimenticata» ed «aratro». La piena dei sentimenti trova in un dolore sommo, espresso in composizioni brevi e lunghe pause, un suo ritmo poetico ed una tensione stilistica di natura icastica («radice dell'acqua», «arco di vento», «vertice d'acqua e aria», «aratro senza senso»), con cui il poeta cerca di definire e di "concretare" elementi sentimentali non delimitabili né nei contorni né nelle forme. Un tale esito, per altro, è generato dall'assenza femminile, che produce fluidità ed evanescenza del reale. In precedenza la donna era «radice», «dura volontà della terra», elemento sicuro di stabilità emotiva, conoscitiva ed esistenziale (G. L.).

In questo lembo di terramorta
la radice dell'acqua è forse
dove sostano gru immobili
in attesa dell'arco di vento
teso e mai veramente liberato.
Hai stranamente regnato qui
vertice d'acqua e aria
obliqua sugli alberi
mai ferma e stabile
come l'astro più vivo.

* * *

Ogni notte
conosco la tua assenza
nel legno che regge la stanza:
corrode quasi tarla
fino alla radice che dolora.

* * *

A poco dalla sconfitta
il tempo è arido
come terra dimenticata
e l'aratro senza senso
è un legno che già non tolleravi
perché il tuo corpo rischiava
d'esser terra di qualcuno.

* * *

Vedevo un dolore
diverso nei diversi solchi
lasciati dal distacco
ma non era diversa la pena
come scempio di tempesta
su una terra mai oltrepassata.

* * *

La traccia della presenza
è ancora una radice
la ferita conosciuta
mai richiusa su se stessa
una luce scavata fra due notti
solcata solo perché terra
perché tu eri la terra.

* * *

La dura volontà della terra
la tua volontà dura
d'esservi radice e nervatura
grave e triste dopo la tempesta
dopo l'urlo dei giorni
dopo il sangue lasciato
cessavi d'essere estate
e sceglievi la stagione malata.

Andrea Inglese – Soste

Immaginifica («privo di lisca e spina / il pianeta») ed espressionista fino a rasentare il grottesco (pubi / d'amanti tappezzati di zecche») e l'iperbole («chilometrici banconi»), la raccolta poetica di Andrea Inglese affronta il tema dell'esistenza. La temperie emotiva sfugge a qualsiasi controllo razionale e rivela attraverso una profusione di aggettivi, di assonanze, di rime («di dementi / commenti, di capriole e vizi / tra noi conclusi, anellati e fusi / e trapezisti»), attraverso strutture ad accumulo una sensazione di angosciosa oppressione. Il poeta si sente "assediato" dalla folla, da esseri umani, che incalzano, premono fisicamente e moralmente, per cui egli avverte il dovere di «alloggiarli, dargli un nome, razza, provenienza, intreccio» e non riesce a liberarsi se non usando il flauto magico che, incantandoli, li conduce nel «buio dell'oblio». Ma il caos non è prerogativa della società umana, colpisce anche gli animali («le rondini»), i paesaggi, l'intera realtà, per cui non rimane che l'aspirazione a condurre «verso il nulla / migliaia di pensieri».

Emblemi di una dimensione interiore non riducibile a schemi sentimentali o verbali, le diverse raffigurazioni testimoniano un disagio personale, situazione diversa sia dall'intellettualistico "male di vivere" montaliano sia dal freudiano "disagio della civiltà": questo "male oscuro" colpisce l'uomo nelle radici individuali, collettive ed esistenziali dell'essere che non può aspirare ad altro che a "soste" (G. L.).

Che grotta di facezie, di dementi
commenti, di capriole e vizi
tra noi conclusi, anellati, fusi
e trapezisti anche, issati
ad altalena sul mondo
e scettici di lontananze
di fervore e fragore, di moti
e di luoghi, di spazi saturi.

*Il mare di fatti e delitti
si riduce a una pozza
increspata, a una tazza
semivuota, e il chiasso
delle vie s'assottiglia,
soffoca subito in soffio.*

Visto da qui, dal davanzale
del tuo ventre, meno aspro
e scaglioso e turbato sorge
come privo di lisca e spina
il pianeta, come lama tornata
alla guaina, una fragile scena
di cartapesta e spago, e così sostì
ancora per un poco intonso
finché non calò anche tra noi
il rovo, la ruggine, il filo spinato,
il dente aguzzo e avvelenato.

Come la sfami, la disseti, la vesti
questa folla in docile assedio?
È gente che ti conosce, esce
da ogni angolo ridendo,

ti s'impiglia nei passi, è sparsa
ovunque, ciondolante, vacua,
pencola da pareti e parapetti,
infila braccia tra le grate
dei tombini, passa la testa
dallo sfogatoio di grondaia,
accampa nel camino murato,
ti sfrega le mani sul petto,
ti s'appende alla cinta: tutti
li ritrovi, streghe dagli occhi
sporgenti d'insetto, dottori
di campagna tondi e ridanciani,
ladroni dall'occhio pesto, bimbi
che girano ululando per le stanze,
amici che ti porgono aghi, pubi
d'amanti tappezzati di zecche
e commercianti azzimati sporti
da chilometrici banconi: devi
alloggiarli, dargli nome, razza
provenienza, intreccio, in luce
porli sopra un piedistallo,
farli passeggiare in greggi
sotto porticati, con mano
dolce portarli sulla via maestra
a suon di flauto sull'argine
del pozzo, nel buio dell'oblio
uno ad uno, per sempre
rovesciarli.

Tumulto, caos, piramide
irregolare d'orbite aleatorie
di rondini, a centinaia, fino
al sottilissimo strato d'azzurro
dove si sfanno i voli, punti
soltanto, nube d'elettroni
e stridi sparsi, inaudibili.
Io cammino sotto questo moto
pazzo, con un passo regolare,
cauto d'ibernato, animale
immerso nel siero denso
del suo pensiero, giù
a sfiorare il suolo corre
un ragno minuscolo:
è un fabbro funambolo
febricitante nei lunghi
ponti di saliva che vomita
e risale. Tutto vive fitto
e precipitoso, nessun

arto posa, dentro e fuori
si predano a vicenda,
solo qui – su due piedi –
l'animale si spezza e raccoglie,
si modifica e inventa
esitante a ogni passo.

Paesaggi scomponibili
ad esemplare unico: l'albero
a cavolfiore, la loggia, il sasso,
l'inclinato viandante.
Li dispongo di giorno
e li ripongo di sera
nella scatola quadra.
Vario quel tanto che basta
a suggerire il moto
del mondo, un intreccio,
una didattica favola
di rana e lupo.
Ma sparecchiato il presepio,
pulita la scena della storia,
è l'incontenibile fondo
che albeggia, lampo
d'insaturabili spazi
che nessuna cornice
finale felice o truce
obbliga nella forma chiusa,
nell'orma finita.

se riesco a diminuire,
(animale riverso sull'erba,
l'occhio alle nuvole, la mano
anfibia nella fonte vicina)
a incanalare verso il nulla
migliaia di pensieri,
se non credo alle immagini,
(l'uva alta che pende
la folla che applaude)
se l'allegria dei morti
profuma l'aria e l'attimo
è rapinato con cautela,
fluisce lento come sangue
da una ferita indolore,
null'altro: esistere,
(quest'ultimo sogno...)

Giselda Pontesilli – *La nostra epoca è mite*

La scrittura di Giselda Pontesilli inclina decisamente verso la prosa e sono solo per una perseguita dissimulazione del ritmo, ma soprattutto per l'adozione di un lessico colloquiale in perfetta sintonia con le tematiche all'interno di uno stile incisivo e sempre attentamente sorvegliato. La scelta può trovare spiegazione forse non in una volontà di immediata comunicazione, quanto piuttosto nell'approfondimento di temi di carattere universale, comuni a tutti gli uomini, quali la morte delle persone care, la ricerca di unità psicofisica e il rapporto con la propria epoca.

I tre componimenti trovano unità nella tematica del contrasto: nel primo tra l'amore paterno e la scomparsa del figlio, nel secondo tra apparenza e realtà e nel terzo tra la "mitezza" del periodo storico e l'incapacità da parte della poetessa di amarlo, di immergersi totalmente in esso, di trovarne l'unità («Membra sparse vede, mai un volto che dia l'anima»). Conseguenza di tale atteggiamento sofferentemente dialettico è l'amara constatazione che «nessuno sembra aver bisogno di quello sguardo, del nostro parlare» ed aggiunge: «a me sembra di essere senz'epoca, o d'essere, in virtù d'un'epoca, che ancora poco non appare». La Pontesilli avverte la lancinante solitudine del pioniere che esplora regioni intatte e vede paesaggi mai prima scorti da altro occhio umano: e anche questa fatica è fede nella poesia (G. L.).

I

Amo Andrea come non credo d'aver ancora amato alcuno. Anzi: io non ho amato mai alcun essere umano all'infuori di Lui. Eppure è mio dovere riconoscere e permettere che l'onorevole incarico – affidatomi dalla città di Roma – di celebrarlo con una conferenza, suscitò in me, dapprima, una reazione di perplessità. Che cosa dire mai del Giovane, che tante notti mi ha rubato il sonno? Che cosa poter riferire della Figura, che sempre mi fu inafferrabile e oscura? È un vecchio studioso, signori, che vi parla: voi stupirete nel sentirlo parlare in un modo tanto poco erudito. Che dirvi? Egli provocò sempre in me una specie di straziante struggimento, una malinconia così inattesa e senza fine, che me ne difendevo occultando la Sua stessa esistenza, dimenticando la Sua incredibile sorte. Che dirvi? Forse mi concedo alla fine degli anni queste esaltate confessioni, perché l'intera mia vita, consacrata alla scienza e al rigore, mi è testimone. Forse ho vissuto soltanto per poter arrivare a permettermi questo sfogo dell'animo. Io vorrei che questo mio elogio rimanesse invincibile, eterno: come un faro, sì, è quest'Uomo; ricordate il Suo volto? Io Lo vidi per caso e mi appare, tuttora, il più giusto destino: la città di Dinan, in Bretagna, è a me cara, ed è bella; passeggiare di notte sul porto vi è di rigore. Lui passò sorridendo a me proprio; io non volli seguirLo. E ché, miei signori, proprio voi vorreste – proprio voi – rimproverarmi? Non è forse innegabile che migliaia di giovani inerti ci sorridono, e ci vessano, e pretendono estorcerci appoggi che non meritano? Lui era solo il più bello che avessi mai visto; e con questo?

Oh! Andrea, Figlio mio. Fossi morto invece di Te, Figlio mio. Il mio corpo, tra poco di terra, non m'angoscia; da quando sei morto, è il Tuo corpo, che ho sempre dinanzi. È la morte di Te, che mi appare inaudita. Tu la meta, la vita.

II

Vieni: guarda, che cielo magnifico.

Sono qui da tre giorni, e domani ritorno a Milano;

ma se vuoi che rimanga, a insegnarti ad andare a cavallo, perché no? posso farlo senz'altro.

Vuoi una mela? Te la colgo: è più buona.

Vuoi entrare a scaldarti?

Se mi aiuti a portare altra legna, accendiamo il camino.

Sono bello, lo vedi; ma ti giuro, mi sembra impossibile:

se il mio corpo dovesse specchiare l'interno, lo vedresti vecchissimo.

Cosa fai in giro per queste campagne?

E perché hai fermato la macchina e hai voluto parlarmi?

Certo, è vero, lo ammetto: tutto quello cui alludi, con le frasi e i sorrisi, è importante; e m'invita, di nuovo, a sperare.

Cosa mai si può dire, che il tuo viso adesso non dica?

Poi chissà anche tu, come me, come tanti, quanto inerte e debole sei.

Questa casa è bellissima; vuoi vedere le stanze?

Anni fa ci abitava il mezzadro, poi mio padre ha deciso di occuparsi lui stesso di tutto, e la terra rende molto di più.

Sono forte, m'hai visto mentre andavo a cavallo.

Sono io i cavalli che mio nonno allevava.

Sono io pesci che suo padre pescava.

Questa strana potenza che ho dentro, se mi esce, fa rinascere il mondo.

Se rimani, si può fare qualcosa di bello, domani.

III

La nostra epoca è mite se consente al mio essere qui, senza aver niente; mentr'io non acconsento mai a lei, sebbene l'ami, e per lei creda, spero.

Pur non acconsentendo a avere e dare, io sono, qui, nella mia stanza; lei dunque accoglie l'essere che è in dono, che ci sostiene intrepido, fedele; mentr'io abbandono mille volte la fede, vagheggio altre epoche, altre mete, miti con me diversamente, e consenzienti, lievi.

Ma è fede in ogni epoca l'epoca in cui si è nati, il giorno, l'ora; in loro conosciamo sempre e ancora forma, lavoro per il bene. E fede sono, nel tramandato ordine, le cose; non strane, abbandonate, cieche, ma sempre ancora fede, e consenzienti, lievi.

So, dunque, di dover credere che l'epoca sia mite, e io lo credo, lo deduco dal fatto che ci sono; ma forse il cuore non la sente mite, non sente di volerle bene.

Anzi, dopo il mio lungo andare in lei, in lei venire, non riesce a capire neppure se veramente esiste, se ha un suo carattere, una meta; membra sparse vede, mai un volto che dia loro l'anima

Eppure nella mia stanza non mi manca di che vivere; ho sempre gli abiti, e il giusto necessario.

Ho libri, di poeti non più amati, che un mio amico col suo talento trova, e poi mi dona.

Ho tempo, e faccio lunghe passeggiate nella pineta qui vicino casa, parlando col mio amico, o non parlando; mentre lo sguardo sempre si riposa sull'acquedotto antico, fino al tramonto.

Nessuno sembra avere mai bisogno di quello sguardo, del nostro parlare; e a me sembra di essere senz'epoca, o d'essere, in virtù d'un'epoca, che ancora per un poco non appare.

Oreste Tolone – Anomala

La breve silloge di Oreste Tolone affronta la tematica della condizione umana, una condizione «anomala» (etimologicamente senza legge), come recita il titolo, scissa in profondità tra il desiderio di integrazione sociale ed un “feroce” bisogno di solitudine. All’aspirazione di un riconoscimento che gli permetta di «raccolgere le frequenze che [gli] spettano» si oppone il timore di «essere un punto solo / intorno a un tavolo di legno / [...] e sedie vuote quattro», a cui è collegata una sensazione di profonda scontentezza «e l’uomo certe cose non le fa» che produce acuta sofferenza. Non basta la fuga dal reale «in tutto ciò che non possiede / occhi per soffrire» a placare l’animo, la colpa, che si sconta con la solitudine, è iscritta nel corpo, nelle viscere, preme angosciosa come una maledizione («mi getto con la collo un gatto in mare») che non lascia via di soluzione o di scampo.

La condizione descritta supera la dimensione individuale per diventare paradigma più vasto, in cui vanno ascritti coloro che vivono segnati dall’irrealizzazione, dimenticati dalla fortuna, incapaci di aggredire la vita, di sfruttarne le occasioni, profondamente remissivi, non adatti ad inserirsi nella civiltà della competizione, del libero mercato, estranei ad ogni logica di potere e di successo, “vinti” dalla civiltà dell’efficienza.

L’autore, nonostante i pericoli, sa dominare con grande perizia una materia così drammatica: senza indulgere ad espressioni patetiche, riesce a mescolare in modo armonico allusioni letterarie con un lessico colloquiale. La poeticità del testo viene affidata a situazioni di per se stesse tragiche, segno di una situazione difficilmente redimibile (G. L.).

Le antenne del tetto sono più alte di me
nonostante porti il cappello invernale
che pure è abbastanza,
non meno d’un palmo.
Ma un giorno ci riesco, forse con scarpe di suola,
forse con vento radicale,
forse con una mela in testa che voi
m’invidierete dopo che l’avrò mangiata.
E sarò bello, terrazzo illuminato e scarpe grosse,
cappello o mela che sia,
a raccogliere le frequenze che mi spettano.

* * *

Velocità delle nuvole mi sposta
voltando pagine d’un libro che
non scrivo.
Mi basta il tatto femminile ad esser
uomo, per quanto,
guardando dalla luna
che stamattina sorvolava il mio terrazzo,
io ero un punto solo
intorno a un tavolo di legno
immerso dentro un caldo solitario
e sedie vuote quattro.

* * *

Io sono anche un uomo
non lo dimenticare
e l'uomo certe cose non le fa,
piuttosto mi dileguo tra le foglie
e mi ritiro nei boschi della solitudine
mortale,
piuttosto mi trasformo nella lince,
nella gabbianella,
nella cava dismessa quand'è sera,
nella pietra illuminata,
in tutto ciò che non possiede
occhi per soffrire,
che tutt'al più, sta attento,
vive la pioggia e poi
la lascia andare.

COLPA D'ORESTE

Se mi suicido
scrivo sul corpo mio
colpa d'Oreste.
E chi mi trova saprà
dove cercare,
così starai più attento
ad ascoltarmi
quando nelle perdute ore
perso ho l'amore.
Solitario, seduto su una mela
all'angolo di casa guardo i gatti,
tre gatti sulla strada
e nella sera.
E se mi stanco, e se la sera
un giorno tarda o non arriva
mi getto con al collo un gatto in mare
e affogo nei suoi blu
occhi ferini
e mentre affogo
scrivo sul corpo mio
colpa d'oreste.

NOI SIAMO QUELLI

Noi siamo quelli che gli mancano
due carte,
che si risvegliano con il mal di gola,
che non avranno mai due figli
e un cane,
che aspettano davanti ad una porta
e hanno sbagliato,
che attendono
e lui già se n'è andato.
Noi siamo quelli che vivono stanchi
perché se gli altri dormono
sorvegliano.
Noi siamo fuori
quando il traghetto parte,
siamo sul ponte
e lo lasciamo andare.
Noi siamo uno spergiuro,
siamo un danno,
noi siamo quelli che s'incazzano
una volta l'anno.

Guido Conti La piena

Capacità di rappresentazione visiva, realismo di definizione spazio-temporale, sapienza nella costruzione delle sequenze narrative caratterizzano il racconto di un narratore già consacrato. L'elemento tragico è giocato sul contrasto tra la cieca furia del fiume e l'ostinato amore del protagonista per la propria casa, la propria famiglia, i propri animali: si tratta di una maniera artisticamente emotiva per rappresentare il "senso delle radici", che contraddistingue la nostra millenaria cultura contadina (G. L.).

La novella, pubblicata da Guaraldi (Rimini, 1998) in edizione fuori commercio è ora disponibile anche on line sul sito www.guaraldi.it. Si ringrazia l'editore per la gentile concessione.

Pioveva che Dio la mandava!

– Ci vuole una barca per mia madre, ci vuole una barca per mia madre, Perdio! Sta male! – gridava disperato Pietro Lusardi dalla finestra del primo piano, mentre gli pioveva in faccia e il cortile s'inondava d'acqua limacciosa. Sull'argine un uomo dentro la Cerata, all'imbrunire, faceva segnali con la pila ma le sue urla e quelle di Pietro, così lontano, si sentivano poco o niente. La pioggia e il muggito del fiume che arrivava lontano coprivano ogni voce e la lingua d'acqua e di fango arrivava sempre più impetuosa. Poi l'uomo sull'argine fece un segno, come per dire di aspettare, che sarebbe arrivato con i pompieri, gli aiuti e la barca, ma Pietro Lusardi aspettò invano tutta notte. E l'acqua ormai era già all'altezza del primo piano.

Il tempo s'era guastato da settimane e il cielo era sempre più scuro, le nuvole cariche di pioggia coprivano la pianura come un pensiero di morte. Il Po si era gonfiato, velocemente, senza pietà, e la terra nei campi e dentro gli argini era imbevuta d'acqua come una spugna. Pioveva con insistenza e i campi diventavano acquitrini, i fossi tracimavano a formare specchi d'acqua sempre più ampi che si aprivano sulla terra già seminata e affogavano l'erba e il frumento. Il sole faceva timide apparizioni dietro i nuvoloni neri e bianchi che sembravano gonfiarsi all'orizzonte a causa di giganteschi roghi. Per qualche ora soffiava un vento gelido di novembre, come se il cielo riprendesse fiato, e poi tornava scuro, le nubi si ammassavano grigie all'orizzonte, tuonava e ricominciava a piovere, con insistenza. Inesorabilmente.

– Se continua così il Po sbraga tutto – disse un contadino anche lui con la cerata addosso, che si prendeva la pioggia in faccia con gli occhi semichiusi. Di fianco un altro contadino guardava muto sotto l'ombrello di fronte al fiume. Stavano sull'argine maestro e guardavano il Po gonfiarsi velocemente, inondando il catino pianeggiante tra il letto e l'argine. L'acqua non correva verso il mare e nemmeno cadeva dal cielo, sembrava invece affiorare lentamente dalla terra e ristagnare. L'onda di fango cominciò a riempire i fossi e poi i canali, fino a quando ricoprì tutti i campi e si avvicinò paurosamente all'argine. L'acqua sembrava sgorgare da sotto, come un magma spaventoso che inghiottiva le case, gli alberi e i campi. Già vicino al greto i pioppeti più vecchi e più alti erano andati sott'acqua. Si vedevano lontano solo le punte. La pianura dentro l'argine sembrava sprofondare sotto il peso dell'acqua.

I contadini sugli argini non avevano mai visto il fiume gonfiarsi così velocemente, nemmeno da bambini, quand'era venuta l'alluvione negli anni Cinquanta. Lungo gli argini giravano le macchine della polizia e dei pompieri, con i lampeggianti blu e gialli che illuminavano in maniera sinistra il paesaggio grigio di un imbrunire arrivato precocemente per il maltempo e le nubi gonfie. Alla luce dei lampeggianti si vedeva cadere la pioggia fitta, a folate sempre più forti, come se qualcuno buttasse secchiate

d'acqua. Aiutavano a far sgomberare con le barche le famiglie dei contadini che erano rimasti fino all'ultimo attaccati alla casa, con le bestie in cortile e le vacche nella stalla. Invece c'era da sgombrare alla svelta, portare via tutto, bestie mobili seggiole televisori armadi e trattori. Non s'aspettavano un'onda di piena così rapida. Erano pochi giorni che pioveva ma veniva giù con insistenza, senza pause. Una pioggia grassa e violenta, che ristagnava sui campi come un pensiero ossessivo.

Il povero Pietro Lusardi era rimasto là, dentro la sua casa, mentre sua madre stava male per un dolore al fianco. I soccorsi e i volontari non trovarono né una barca né un mezzo anfibia disponibile nelle vicinanze. Stavano attenti al fiume perché non rompesse gli argini, allagando tutto il paese appena dietro l'argine maestro. Era l'imbrunire, e presto l'onda nera del fiume si sarebbe confusa con il buio del cielo, le urla del vento e della pioggia con la notte. Così dimenticarono Pietro Lusardi nella casa dentro l'argine che si riempiva velocemente come un catino, mentre sua madre piangeva per il dolore al fianco e il fiume continuava a salire e l'acqua arrivava ben oltre il primo piano. Pietro guardava fuori dalle finestre con le mani a paraocchi sui vetri, nel buio più profondo, nell'attesa di qualche segnale luminoso. Non chiuse nemmeno gli scuri, anche se l'acqua e il freddo filtravano dalle fessure. Aveva portato nella camera della madre anche le galline che stavano appollaiate nel buio, sopra i mobili e la poltrona vecchia di sua nonna. Tutto il resto era rimasto al piano di sotto e adesso galleggiava dentro casa, sommerso dall'acqua e dal fango. Pietro si fregava forte le mani preoccupato, si passava una mano sui capelli umidi e guardava la madre che sudava e soffriva al lume della lucerna a petrolio, tornata utile dopo tanti anni di luce elettrica. – Vedrai che adesso qualcuno arriva, vedrai! – disse a sua madre.

Di notte, in Piemonte, il fiume straripato aveva portato via case e strade. C'erano stati dei morti, molti dispersi. Il fiume gonfio strappava via tutto, si portava all'inferno macchine asfalto case ponti blocchi di cemento autobotti cassonetti piante pali della luce rodendo argini e campi. La furia del fiume sembrava di ora in ora crescere a dismisura, senza nessun accenno di quiete e di tregua. E continuava a piovere che Dio la mandava.

Sull'argine maestro, lontano, avevano già messo molti uomini di guardia, per controllare se il fiume rodeva gli argini dove i topi facevano le tane. Lungo gli argini che proteggevano Zibello, Ragazzola, Mezzani, Roccabianca e Colorno i contadini giravano con le torce e i badili per chiudere le minuscole falle delle ponghe e delle nutrie. I volontari riempivano sacchetti di terra melmosa e di sabbia e li portavano a rafforzare gli argini. Costruivano muretti e rafforzavano dove forse la corrente del fiume era più forte e poteva rompere l'argine. La furia dell'acqua aumentava di ora in ora e nessuno poteva prevedere cosa avrebbe fatto il Po. Dopo la piena del Cinquantuno avevano alzato gli argini di quindici centimetri ma cominciarono ad arrivare le prime notizie confuse, che il fiume aveva già rotto in alcune parti della Bassa reggiana e verso Modena. Fu proprio durante la notte che gli argini cominciarono a tremare leggermente per la pressione dell'acqua.

Avevano già fatto sgomberare le case di chi viveva dentro l'alveo e nei pressi dell'argine maestro, meno il povero Lusardi e sua madre che vivevano in una casa isolata, in mezzo al pioppeto. La corrente del fiume lì non arrivava impetuosa, ma l'acqua, fin dalla sera, aveva cominciato a riempire i fossi ed allagare il cortile. L'acqua saliva inesorabile. La marea di fango allagò prima il cortile, poi si alzò

limacciosa fino al davanzale della finestra, sommergendo le finestre che scomparvero sotto l'onda limacciosa e poi salì ancora, ben oltre il primo piano. Prima dell'imbrunire aveva già raggiunto due metri e mezzo di altezza e Pietro aveva cominciato a portare le seggiole e le galline al piano di sopra, nelle camere, dove sua madre si era coricata perché non stava bene. Era spaventoso sentire piovere con violenza, le folate di vento che aumentavano nel silenzio contro i vetri, mentre alla luce della lanterna a petrolio le ombre giganti tremavano appena sui muri. Così Pietro guardava dalla finestra, verso l'argine, le galline che dormivano appollaiate sul comò o sulla spalliera delle seggiole. Stava in silenzio, seduto vicino alla madre che sudava con un fazzoletto in testa. – Per questa notte non verrà nessuno – disse lei tremando e sudando, stringendo una mano al figlio ad ogni fitta più forte, mentre l'acqua già saliva a raggiungere il davanzale delle finestre del secondo piano. Era un lago nero d'acqua e di fango. Passarono così tutta notte, senza dormire, con l'orecchio teso al buio, al ticchettare continuo, alle folate contro il vetro e la pioggia che picchiava come se buttassero secchiate di piombo fuso contro i vetri. E sua madre che dolorava, sudando. Fu una notte d'inferno, mentre il lago nero inghiottiva la terra, come la notte.

La mattina, quando il cielo cominciò a schiarire, nel cielo grigio, pioveva ancora che Dio la mandava! Pietro guardò fuori dalla finestra l'immenso lago formatosi dove una volta c'erano i campi. Lontano erano sparite anche le punte dei pioppi e il fiume era cresciuto ancora, dopo la notte di pioggia. Quel lago di fango grigio sembrava un sogno minaccioso, come se qualcosa all'improvviso potesse succedere, qualcosa d'irreparabile e mostruoso. Il fiume mugulava lontano e all'improvviso, se avesse rotto, poteva liberare un urlo potente. Era davvero pericoloso stare lì. Se l'argine avesse ceduto nelle vicinanze, una corrente paurosa avrebbe risucchiato piante case mobili pioppi e terra verso la pianura, trascinando tutto fuori dall'alveo a chilometri di distanza nei campi della Bassa. Il fiume rompendo sarebbe esploso in tutta la sua violenza, scavando gli argini che continuavano a tenere malgrado la pressione e la corrente dell'acqua che saliva. Quelle mura di terra si sarebbero sciolte come fango molle.

A causa della pressione i fontanoni cominciarono a formarsi sulle strade e nei campi vicino, oltre gli argini maestri, e davano sfogo all'acqua che faceva saltare tappi di terra oltre l'argine, dove avevano parcheggiato le macchine e dove si preparavano i soccorsi. Gli uomini mettevano sacchi di sabbia attorno ai fontanoni che si formavano nei campi. Un fontanone saltò anche in casa del povero Giuseppe Ravanetti che si vide l'acqua all'improvviso comparire da sotto il pavimento. E aveva cominciato a bestemmiare contro i topi che facevano i buchi negli argini e contro le talpe. L'acqua dopo una timida presenza, cominciò a schiumare e a bollire fangosa da sotto il pavimento, sempre più forte, proprio in mezzo alla cucina, facendo saltare sassi e mattonelle. La casa fu inondata d'acqua e dal fango e dovettero buttare tutto, cercando di salvare il possibile, mentre usciva l'acqua dalle porte come se dentro ci fosse scoppiata la sorgente di un fiume.

Pietro non staccava il volto dalla finestra. Teneva le mani a paraocchi sui vetri, alla ricerca di un segno, di una luce, di qualche presenza. Aspettava di vedere se qualcuno comparisse sull'argine. Sua madre aveva perso i sensi e lui si sentiva impotente. Non poteva lasciarla lì, sola, in mezzo al fiume che sembrava un lago ormai senza confini, profondo più di cinque, sei metri, col rischio di tornare e di non

trovare più nemmeno la casa. Così si fregava nervoso le mani con forza, e si voltava verso la madre che sudava. – La casa è solida e tiene. Vedrai che arrivano, vedrai che arrivano – diceva Pietro mentre le asciugava la fronte col fazzoletto, le galline immobili che sembravano vegliare anche loro sull’ammalata. Pietro stringeva i denti, non sapeva cosa fare, e la sua rabbia cresceva nel sangue. All’improvviso una luce azzurra, intermittente, cominciò a riflettersi sui vetri. Pietro corse e aprì la finestra urlando mentre il freddo e la pioggia gli cadevano in faccia, gelide. Si sbracciò urlando e la sua felicità esplose improvvisa nelle urla. Sull’argine, con le macchine e la barca, gli uomini del soccorso non sentivano niente, vedevano Pietro alla finestra, con l’acqua a pochi centimetri dal davanzale tanto che sembrava immerso nell’acqua fino alla pancia. Avvicinarono la barca all’argine. Era davvero pericoloso stare lì. Salirono velocemente in tre, accesero il motore e si avvicinarono alla casa, mentre la macchina della polizia se ne andava velocemente dall’argine che tremava alla spinta del fiume. – Sono arrivati, sono arrivati! – diceva Pietro quasi piangendo. – Adesso vai all’ospedale, vedrai che starai meglio – ma sua madre non ripose nemmeno quando le alzò la testa con fatica.

Bisognava portarla a peso morto fino alla finestra, mentre il vento del nord scaricava gelide folate dentro la stanza da letto. – Ma siete impazziti a stare qui – disse il carabiniere quando con la barca si avvicinò alla finestra. Alla vista del carabiniere senza berretto, il cane sbucò fuori da sotto il letto e cominciò ad abbaiare con violenza.

– C’è mia madre che sta male. È tutta notte ch’è qui. Non si può muovere. Portate via lei – gridò Pietro tra la gioia e la disperazione. Con la radio chiamarono al più presto un’ambulanza. Due di loro saltarono dentro la camera da letto, appoggiandosi coi piedi sul davanzale, avvolsero la donna che sudava in un panno pesante e la sollevarono di peso. Il cane continuava ad abbaiare insistente. – E fallo star zitto quel cane! - urlò di rabbia uno dei soccorritori cercando di dare un calcio a quella bestia. Pietro fece un gesto con la mano, come per colpirlo con un bastone, e il cane tornò impaurito sotto il letto.

Alzarono la donna a peso morto per farla uscire dalla finestra mentre pioveva e la pioggia arrivava a folate. La deposero non senza difficoltà sulla barca che dondolò paurosamente, col rischio di rovesciarsi, mentre Pietro stava sul davanzale e premuroso continuava a dire di stare attenti, di portarla presto sull’ambulanza. Il carabiniere era in bilico con un piede sul davanzale e un altro dentro la barca. La donna venne distesa piano e fu subito ricoperta con un telo impermeabile. Arrivò l’ambulanza sull’argine mentre la barca a motore portava via sua madre. Il motore sollevava una schiuma scura di fango e la barca affondava, lasciando una scia profonda come un solco nella terra, mentre la pioggia continuava a cadere insistente. – Ma non potevate chiamare aiuto? – disse innervosito il carabiniere in piedi sul davanzale accanto a Pietro. – Ma siete deficienti? – urlò Pietro innervosito. – Ci hanno lasciato qui tutta notte. C’era un uomo con la pila, ieri sera, che faceva segni, che sarebbero arrivati i soccorsi e siete arrivati solo adesso, merda. Mia madre sta male davvero – disse con stizza quasi piangendo, scaricando il suo senso d’impotenza e la tensione dell’attesa notturna.

Intanto con la barca erano già arrivati all’argine. A fatica, sotto la pioggia insistente e gelida, sollevarono la donna dal fondo della barca che dondolava paurosamente fin dentro l’ambulanza, rischiando di finire ancora nell’acqua più volte. Uno

dei soccorritori, per tenere ferma la barca, scivolò giù dall'argine, in mezzo all'acqua, fino alla pancia. Sollevarono la donna e la stesero sulla barella, infilandola dentro l'ambulanza che partì a tutta velocità, con le sirene che per il vento, la pioggia e il brontolio del fiume, si sentivano appena.

– Adesso tornano a prenderci – disse il carabiniere.

– Io non vengo!

– Come non vieni?!

– Io non vengo, hai capito bene. Non vengo. Non lascio la mia casa.

– Ma tu sei pazzo. E tua madre?

– Siete pazzi voi a lasciare qui mia madre tutta notte.

– Non ti lasciamo qui, non ti vogliamo sulla coscienza.

– Se mia madre muore avrete lei sulla coscienza, non me, idioti!

Il carabiniere fissò Pietro negli occhi. La barca, leggera, si avvicinava velocemente sull'acqua color cioccolato. Il Carabiniere in piedi sul davanzale tirò fuori la pistola mentre il vento gli scompigliava i capelli e gli pioveva in faccia, da stringere gli occhi. – Adesso vieni con noi – disse. – Non ti lasciamo qui.

Pietro saltò giù dal davanzale e tornò dentro la stanza. Le galline a quel salto si spaventarono e cominciarono a cocchiare sui letti e sopra l'armadio. – Io non lascio le mie bestie senza mangiare. E nemmeno il mio cane. Capito?

– Vuoi bene più alle tue bestie che a tua madre!

– Mia madre ha chi la cura ormai. Io non posso aiutarla, ma le mie bestie sono sole, capito!?

– Il fiume porterà via te e la tua casa idiota! – disse. Il carabiniere lo fissò e con una mano lo mandò a quel paese mentre scendeva faticosamente sulla barca. Si allontanarono verso l'argine e non si rividero più.

Pietro si sentiva come risollevato. Il cane uscì da sotto il letto e lui lo prese in braccio. Aveva chiuso le finestre per non far entrare il freddo e la pioggia, e guardava l'acqua del fiume che non saliva più ma diventava sempre più limacciosa e scura. Lasciò il cane per terra e con le mani aperte si appoggiò ai vetri. Forse l'onda di piena doveva ancora arrivare e lui rimase lì, come intontito, incredulo nel vedere tanta acqua dove lui, per una vita, aveva lavorato la terra e i campi. Era un sogno terribile e mostruoso insieme, che nascondeva un senso di minaccia imminente. Per l'altezza del fiume non riusciva più a vedere nemmeno i pioppi del cremonese, dall'altra parte degli argini, e la pioggia sembrava aver sommerso tutta la pianura.

All'improvviso si sentì un gran tonfo che spaventò le galline. Pietro andò dall'altra parte della stanza, verso l'altra finestra, e vide la rimessa sprofondata, il tetto crollato affondare lentamente nell'onda, come se quella terra liquida inghiottisse ormai ogni cosa come una sabbia mobile. Pietro cominciò ad avere paura. Poi all'improvviso sentì scricchiolare il tetto. Fece un paio di rampe e si trovò di sopra. Vide che filtrava acqua. Allora corse giù, verso il fienile non ancora inondato, prese un grosso trave, non molto lungo. Se lo buttò sulla spalla e cominciò a salire, facendo le scale due alla volta. Appoggiò il trave a terra con grande fatica, mentre si sentiva la pioggia crepitare più forte sulle tegole e c'era tanto freddo, nel sottotetto, che si vedeva perfino il fiato. Allora prese il filo di zinco e cominciò a legarlo attorno al trave portante, poi, con forza, prese di nuovo il grosso trave e lo spinse contro il muro. Niente avrebbe potuto buttar giù quella parete, nemmeno la corrente e la forza del fiume. Allora Pietro, stanco e affaticato, si sedette buttandosi con la schiena contro

il muro, poi cercò di dare un calcio al trave di sostegno che non si mosse, ma si vedeva che teneva, che avrebbe tenuto anche in mezzo alla corrente, quel canchero. Avrebbe tenuto con forza, e lui non avrebbe più avuto paura. Fu in quel momento di pausa che la pioggia sembrò ticchettare di meno, le folate diminuire lentamente, gli scrosci di pioggia diventare pian piano un crepitio leggero anche se il vento soffiava impetuoso.

Pietro tornò in camera da letto e il cane quando lo vide entrare abbaiò. Le galline si spaventarono ma poi continuarono a beccare per terra. Guardò dalla finestra. L'aria sgocciolava. Il cielo era grigio, l'immenso lago d'acqua e di fango era senza confini, piatto e senza corrente, ma non pioveva più. L'aria era grigia e umida e sembrava che il fiume corresse lontano. Solo allora, dopo il silenzio della pioggia, Pietro sentì il muggito sordo del fiume che correva gonfio verso il mare. Era un mugolio sordo, terribile e sembrava che tutto tremasse al correre di una mandria di bufali. Se avesse continuato così avrebbe sfasciato tutto e si sarebbe portato al mare pioppi case argini e morti, come rovina una rete a strascico, strisciando le sue unghie sul fondo. Così mentre il fiume correva lontano nella sua disperazione cieca, Pietro Lusardi se ne stava lì, ad accudire le sue galline e il suo cane, nel silenzio della casa affondata nell'acqua e nel fango. Non pioveva più e nell'aria quel mugolio di fondo del fiume era un rantolo sordo, dava al silenzio un'aria irreale, come in un sogno.

Il fiume faceva paura davvero. Se non fosse calato o non avesse smesso di piovere, bisognava prendere una decisione e decidere di rompere in uno o più punti l'argine maestro e lasciar sfogare il fiume nei campi aperti, lontano dai paesi. Perché il fiume poteva tracimare come una pentola stracolma d'acqua, oppure poteva rompere gli argini vicino ad un paese, con conseguenze da catastrofe. A Boretto l'argine pieno d'acqua arrivava all'altezza del campanile. Se il fiume avesse rotto proprio lì, si sarebbe portato via tutto il paese, e anche la chiesa. E così poteva capitare a Sissa, a Roccabianca. L'alta marea, nel delta, faceva da tappo allo sfogo in mare dell'onda di piena. Solo Pietro Lusardi era incosciente del pericolo di stare lì, dentro la sua casa. Se avessero rotto l'argine nelle vicinanze, l'acqua e la corrente l'avrebbero risucchiato nella pianura fino all'inferno, lui le galline e la casa. Ma la pioggia cessò e la corrente del Po continuava a correre lontano, mostruosa, vomitando i rottami della pianura nel ventre del grande mare.

Dopo la bufera sulla pianura ritornò la calma. L'acqua dentro gli argini stagnava, come quella di un lago maleodorante, e il silenzio intorno era davvero irreale come in un sogno.

Pietro aveva fame. Guardava le sue galline beccare il pavimento e non aveva niente da bere né da mangiare. La cantina era allagata. Allora Pietro scese le scale che sprofondavano nell'acqua. Galleggiavano cassette rotte e legni, carte e un coniglio gonfio. Ritornò in camera e aprì una credenza che aveva salvato prima della piena. C'erano ancora due pezzi di pane e molte briciole. Aprì i cassetti e li rovesciò per la festa delle galline che cominciarono a beccare picchiando sul legno come se cadessero sassi. Il cane rosicchiò un crostino. Non avendo acqua, prese una pentola e legò il manico ad una corda. Aprì la finestra e buttò la pentola nel fiume. L'acqua era fangosa e la lasciò decantare, vicino all'armadio, sopra un comò. Poi si sedette sul letto di sua madre e stanco per la notte passata in bianco si lasciò andare sfinito.

Dormì male e sognò pioggia e vento, e l'incubo di trovarsi di notte, solo, in mezzo all'oceano buio, senza stelle, coricato in una barchetta, con solo il legno dello scafo che lo proteggeva dall'infinita profondità del mare. Aveva freddo e sudava, poi una voce lo chiamava per nome, lontana, una voce familiare a cui voleva rispondere e provava angoscia perché non riusciva a svegliarsi. Pietro voleva gridare ma non ci riusciva, voleva chiamare aiuto ma si trovò la bocca piena di fango. Alla fine qualcuno bussò dai vetri, galleggiando sull'acqua con una barca. Pietro si svegliò all'improvviso, preso dal terrore che la sua casa stesse crollando, e invece vide un suo amico che rideva dietro la finestra.

– Pietro, Pietro – urlava picchiando i vetri. Il cane uscì da sotto il letto e cominciò ad abbaiare impazzito per lo spavento. Pietro si alzò sconvolto per aprire la finestra, senza capire niente. Il suo amico rideva. – Tzi propria mat, Pietro. Ma come fai a stare qui, da solo? – disse.

– Devo pensare alle galline e al mio cane – rispose.

– Ha smesso di piovere, l'acqua non sale più. Mi hanno detto che tua madre sta bene – disse il suo amico remando appena su quella barchetta che usavano in Po per andare a cavedani. Poi con una mano si attaccò al davanzale della finestra. – Guarda – disse e sollevò una gallina morta, tutta bagnata fradicia, con le penne che aderivano al corpo magro.

– L'ho recuperata qui. E tua? – disse.

Pietro alzò le spalle, la prese e la spennò velocemente. – È ancora buona da mangiare – rispose. Poi mentre il suo amico stava contro il muro e lo guardava galleggiando fuori dalla finestra, Pietro sventrò dalle interiora quella gallina, si avvicinò alla finestra e la buttò in acqua, per lavarla, poi prese un pezzo di lenzuolo vecchio e l'asciugò. – La mangerò stasera – disse, mentre il suo amico scuoteva la testa. – Mi hanno detto che non sei voluto andar via. Hai bisogno di qualcosa?

– No, voglio stare solo. Devo guardare le mie bestie. Salutami solo mia madre e dille di non preoccuparsi, che alla casa ci penso io.

– Ma ce l'hai da mangiare? – disse di nuovo il suo amico.

– Ho tutto. Ma non vengo via.

– È un disastro Pietro, un gran disastro – disse scuotendo appena la testa, e cominciò a remare su quel lago immenso. Poi si fermò.

– Pietro... – urlò.

Pietro fece segno come per dire “cosa c'è?”. L'amico attese un attimo, fece segno con la testa, perché avrebbe detto un'altra volta, salutò con la mano e ricominciò a remare piano, stando vicino all'argine, sfiorando la corrente che portava verso il centro del fiume. Se solo la corrente l'avesse inghiottita quella piccola barchetta, il Po l'avrebbe travolta. Era pericoloso remare lì, stare in mezzo a quell'acqua morta, dove il fiume portava i suoi resti, ma poi anche la barca sparì lontano.

Pietro chiuse le finestre e accese il fornello attaccato alla bombola che aveva portato dal piano di sotto, mise a bollire l'acqua che aveva tolto dal fango e ci buttò la gallina per farsi il brodo.

Il cielo restava grigio e l'aria immobile, come l'acqua del fiume che non saliva né scorreva, stava lì, come un pensiero ossessivo. A volte si formavano dei mulinelli alla superficie, dei gorgi che mostravano che sotto la corrente lavorava, e avrebbe risucchiato chiunque, sputandolo poi a centinaia di metri più a valle.

Pietro si sedette sul letto, era stanco, senza pensieri, poi tornò a guardare dalla finestra quando all'improvviso vide galleggiare una vacca gonfia sull'acqua e poi ancora un'altra vacca proprio davanti alla finestra della camera a qualche decina di metri. In quell'ansa, lontano dalla corrente, il fiume portava alla deriva foglie tronchi e animali morti, vide anche un maiale gonfio come un otre e più lontano un uomo che galleggiava a faccia in giù, con un giubbotto rosso della protezione civile. Il Po portava giù verso il mare il suo carico di morte.

Pietro guardava impotente dalla finestra e aveva voglia di gridare, di chiamare aiuto. Aprì la finestra e cominciò a gridare, ma in quel silenzio la sua voce si perdeva nel nulla. Sull'argine lontano non c'era nessuno. Le bestie morte galleggiavano leggere su quell'acqua color fango, sporca di benzina e di petrolio, ammassandosi contro le punte più alte dei pioppi che frenavano la corrente, creando così una stanca del fiume. Pietro urlava che c'erano animali morti e un uomo vicino alle punte dei pioppi, ma urlava nel silenzio. Tutt'intorno non c'era nessuno. Poi quando non ebbe più fiato restò lì a guardare quel cimitero galleggiante nel fango. Gli venne voglia di piangere e strinse i pugni, come per sfogare la sua impotenza di fronte alla forza malata del fiume. E lontano il Po lamentava come un mugugno a bocca chiusa, continuo e ossessivo, come un pensiero di morte. Allora decise di andare sul tetto, per fare segnali, per vedere meglio e cercare qualcuno. Salì le scale e poi alzò il lucernario. Prese la scala e salì sui tetti. Fu in quel momento che capì la situazione mostruosa della sua casa su quell'immenso lago. Era circondato dall'acqua e il tetto sembrava una piccola zattera persa in un grande mare, mentre la corrente, più lontano, alzava gobbe e rodeva portandosi via tutto verso il mare con una forza spaventosa e impressionante. Vide una macchina bianca che galleggiava sulla cresta della corrente. E proprio in quel momento Pietro capì la paura della sua casa se fosse stata risucchiata dalla corrente lontana, dall'acqua del fiume alta, in quei punti, più di cinque o sei metri.

Si mise le mani nei capelli e quando guardò di nuovo lontano per vedere la forza del fiume spingere verso il mare, e se qualcuno arrivava sull'argine, ebbe paura davvero e cominciò a gridare aiuto come un ossesso, con tutto il fiato che aveva in gola, mentre l'abbaiare del suo cane, in casa, arrivava sul tetto soffocato. Vide anche i campi allagati oltre l'argine e capì anche di essere immerso, con la sua casa, in un grande catino d'acqua più alta di cinque o sei metri. Pietro urlava e si sbracciava, ma in giro, sugli argini, non c'era nessuno a vigilare. La guardia stava più a monte, dove se decidevano, potevano rompere l'argine e far scoppiare la foga compressa della corrente e dell'acqua ormai sul punto di tracimare. Anche gli elicotteri non giravano più sul fiume. Pietro camminò sul tetto e andò dove aveva visto le vacche e l'uomo riverso, ma gli animali morti non c'erano più, erano come spariti, come se quello che aveva visto fosse solo un incubo svanito all'improvviso, quando invece l'acqua, che sembrava immobile, correva con le sue correnti nascoste verso il mare.

Galleggiavano tronchi e alberi, e poi ancora rottami e sterpi, foglie marce e alberi, tronchi e bottiglie di plastiche e casse di legno, tutto andava lentamente verso il mare con la corrente, le punte degli alberi affogate nell'acqua color fango, mentre lui stava lì ad osservare il volto mostruoso, violento e feroce del fiume, sui tetti della sua casa che sembrava galleggiasse, ancorata, in mezzo all'acqua. Così il fiume sfogava la sua fame malata. Allora Pietro, preso dallo sconforto, ricominciò a urlare nel silenzio di quel deserto di acqua e di morte, con le braccia alzate e una

rabbia sorda nel cuore che gli faceva stringere gli occhi e lo faceva piangere.

Solo dopo una settimana l'acqua cominciò a calare e dopo quasi dieci giorni il fiume ritornò nel suo letto, sgonfiando la sua rabbia e la sua violenza. Pietro aveva resistito alla furia del fiume, aveva dormito in mezzo al lago nero come la pece, di notte, mentre il fiume brontolava lontano. Allora, quando la mattina si svegliò che l'acqua aveva abbandonato il cortile e i campi, scese giù dalle scale, lasciò libere le galline e il cane che abbaiava e si ritrovò a camminare in mezzo ad una gamba di fango molle come panna. Trovò mobili tavole e seggiole ricoperte da una fanghiglia appiccicosa, rovesciati in mezzo al cortile, dentro la stanza. Era tutto da buttare, i mobili come se fosse passata la furia della morte. Il cielo era perlaceo e il sole comparve freddo e bianco in mezzo al cielo, come una luna malata. Cominciò a camminare sulla strada e in mezzo alla malta grigia che aveva lasciato il Po, e quando si voltò vide il segno dell'acqua contro la casa, sotto il davanzale del secondo piano. C'erano stati quattro metri d'acqua e adesso non c'era più nulla. Gli sembrava di camminare in una piscina vuota. Il fiume aveva portato via tutto, come il risveglio da un incubo, lasciando quella patina grigia sulla pianura e sui campi. Anche il brontolio sordo del fiume era svanito nell'aria come l'acqua, lasciando quell'atmosfera irreale di sogno e di morte.

Si guardò intorno ed era solo. Solo una voce lontana fece capire che c'era qualcuno, una voce lontana e limpida, che si perdeva nell'aria. Camminò vicino ad una carraia e poi trovò la prima casa. Fu lì che vide un frigorifero aperto arenato sopra al tetto. Poi, avvicinandosi alla casa, vide una gomma da camion appesa ad un palo di vite che aveva resistito alla furia del fiume. Quando si avvicinò alla casa non vide nessuno, pensò anche d'aver sognato quella voce. Gridò di nuovo ma non c'era nessuno. Vide solo la carogna di una vacca con gli occhi mangiati dall'acqua, con la bocca aperta e gonfia, la lingua di fuori, viola e carnosa. Era lì, immersa nella fanghiglia e con quei denti di fuori sembrava che ridesse, col riso della morte. Pietro stringeva i denti e si guardò intorno, immerso anche lui in quel paesaggio lunare, grigio, in mezzo a quel silenzio e a quella luce metallica e fangosa. Non aveva più la forza di camminare. Trovò un'assa più asciutta, si mise vicino al caseggiato e come intontito, l'appoggiò sopra una cassetta e si sedette. Guardava i campi lontano e pensò all'acqua, alle case che avevano resistito alla forza della corrente, alla carcassa di una macchina rovesciata in un fosso, nel silenzio della morte. Si ritrovò solo in quel cimitero grigio del fiume senza pensieri, guardò la sua casa lontano e cominciò a muovere nervosamente le dita delle mani, mentre il sole che compariva dietro le nuvole era opaco e freddo, senza luce.

Lucianna Argentino, *Mutamento*, Roma, Fermenti, 1999

«Profana l'attimo fuggente / inchiodalo, costringilo / alla fedeltà al presente ...» recita in esergo la raccolta di poesie di Lucianna Argentino, dedicata alla descrizione di un cambiamento avvenuto nella propria esistenza. L'autrice in esergo al testo, per chiarire il senso dell'azione poetica, si serve della parola «profanare» intesa in senso etimologico piuttosto che letterale: esce, cioè, da tempio e si pone esistenzialmente “davanti al tempio” (*pro fano*), il luogo in cui si compiono i riti, la trasformazione dalla materia al sacro, dall'effimero all'eterno, dall'accidente alla sostanza, dal momentaneo al persistente. La «manciata di parole / non seminate» che stringe nel pugno sono il *limes* «dove cerc[a] le tracce / della [sua] antica certezza / ma seducente e schivo è il dubbio».

La tentazione di rimanere nella condizione passata si insinua nel suo animo, ma «inespugnato rimane l'ignoto rivale della [sua] buona fede», per cui la poetessa si lancia arditamente verso «nuovi confini».

Il tragitto non segue un sentiero lineare, ma, in consonanza con il tormento interiore e le esitazioni e i dubbi, avanza, arretra, ritorna su se stesso, sintomo di sofferenza, sforzo e complessità di sensazioni. L'autrice, perciò, avverte la necessità di schierarsi per scrutarsi, comprendere, per chiarificare il magma interiore inserendo anche testi in prosa poetica.

Il primo mutamento avviene in seguito alla lotta interiore combattuta per superare una condizione di sudditanza. L'Argentino sa che la libertà completa non è raggiungibile: «né crediamo che la verità / ci possa liberare se non per renderci, poi, / suoi schiavi», eppure non può più rimanere nella minore età psicologica. La maturità è conseguenza della distruzione dell'immagine dei genitori colti nei loro limiti umani, nei «corpi nudi di mia madre e di mio padre / sorpresi ormai quieti, assopiti». Il secondo attacco riguarda le certezze religiose, i concetti di verità, di bene e di male, di Dio buono e provvidente in contrasto con il male e la disarmonia del mondo.

La crisi genera critica, disorientamento, dubbio («Dubitare è l'unica scelta per noi cui non basta un'esistenza perché mille ce ne premono dentro e dall'abisso della nostra riluttanza ritroviamo l'innocenza vivendo l'amore e dunque perdendola perché l'amore non è innocente

mai, ma da sé chiede la sua pena e la sconta fino in fondo»), per fatto che non subentrano altre convinzioni altrettanto persuasive; le parole, infatti, «inducono nella tentazione di chieder[e] se sia il conoscere o l'ignorare a generare la menzogna e se per poter dire la verità sia necessario saper mentire...». Il processo di acquisizione di una personalità autonoma produce sensi di colpa: la scrittrice si sente simile «al taglialegna del Nord / che prima di abatterlo chiede perdono all'albero». Comprende, però, che questo strana situazione è iscritta nel ritmo naturale della crescita umana: «Porto il germe di uno stare nel perdono prima della colpa».

Nonostante tutto, si apre uno spiraglio, che si presenta contemporaneamente come causa e mezzo: «comunicare è il limite quando le parole non dissetano e il pensiero madre in fondo alla mente è un lumicino tremante che pure continua ad illuminare la mia segreta impazienza». Il *limes*, quindi, è la parola colta sia come mezzo di comunicazione con un “tu” che ha sconvolto i precedenti equilibri («sono colei che sconosciuta hai chiamato per nome») sia come linguaggio poetico: «e consento alla parola di trascinare in una voce affine all'idioma dell'acqua perché inondi l'anima e ci depositi un fertile limo per i giorni di carestia». Il passaggio, pertanto, avviene solo mediante il colloquio, perché «anche il silenzio tra noi è ferita».

Eppure, nonostante la sofferenza dello strappo e il senso di colpa di aver oltrepassato il *limes*, è vivo nell'animo della scrittrice la convinzione di aver seguito un impulso morale in sintonia con una misteriosa legge divina: «Da questa trasparenza non traspare / la sana follia caglio della coscienza / rinata ad acqua e Spirito / non curante del bene obbligato e di noi / obbligati al bene. Devota alla disobbedienza e alla colpa / finge all'ordine e al castigo / ma la differenza è solo nel nome / e nel nome insorge a convertire la parola / a una benevolenza capace di ridare / sapore al nostro sale».

«Schivo è il silenzio del poeta quando s'avvia verso la parola»: anche il tono della raccolta si attesta sul confidenziale, inseribile nella tradizione lirica italiana. Lo strappo con il passato, i dubbi, le domande, i colloqui, la necessità di scrivere vengono filtrati attraverso sensazioni interiori di una scrittrice che riesce a costruirsi uno stile personale, parco di metafore, sorvegliato nel lessico, dolce nel ritmo anche nei brani in prosa.

La raccolta di Lucianna Argentino può anche

essere interpretata come la descrizione di un travaglio sofferto da molte donne per raggiungere un'indipendenza personale e morale nel presente momento storico. In lei non troviamo rivendicazioni rivoluzionarie, ma la lucida consapevolezza che tale obiettivo è richiesto dalla propria dignità umana, anche se «sa che per l'inchiostro colato sulla pagina c'è lo schianto di prima, c'è la parola incarnita, c'è la secchezza delle labbra e la lingua lecca le dita stanche che ancora non sanno qual è il potere di ciò che vanno tracciando e ignorano la risposta alla domanda se sia più grande la cosa o la parola che la dice».

Giuliano Ladolfi

John Ashbery, *Flow Chart*, Lugo, Ed. Del Bradipo, 1997

Parlare di un lavoro come questo, dare indicazioni critiche e di lettura su un testo così articolato e stratificato, non è certo cosa facile e pacifica, innanzitutto perché *Flow Chart* di Ashbery, tradotto in Italia da Paolo Prezzavento nella preziosa collana "I dardi del poeta" curata da Marco Fazzini, è volutamente e artificiosamente costruito per rendere praticamente impossibile la decifrazione o, meglio, la codificazione del testo, la sua riduzione ad un senso chiaro e preciso. Infatti, se a prima vista questa sorta di scrittura poetica ad ampio respiro, che prosegue per più di duecento pagine, sembra ricalcare i moduli surrealisti della scrittura automatica, in realtà non è proprio così. Ashbery dissemina tracce e le cancella, crea storie che non si concludono o che non combaciano o le interrompe per poi riprenderle a pagine e pagine di distanza, riservando il medesimo trattamento all'"io" protagonista (John Ashbery stesso) spezzettato e moltiplicato in mille personaggi veri o fittizi: mescolando passato e presente, storia e *fiction*, facendo esplodere ogni idea di linearità temporale e di causalità, come se in questo perenne flusso il poeta verificasse di nascosto la validità delle ultime teorie della fisica quantistica e atomica. Allora, forse più che di critica occorrerebbe parlare di investigazione: in queste pagine si è continuamente alla ricerca di qualcosa, è come una corsa nel traffico di una megalopoli americana o come il vedere troppo da vicino un'immagine televisiva o, meglio, come entrare in un ipertesto al computer, dove continue finestre si aprono senza più richiuder-

si. Si ha sempre la sensazione di essere arrivati troppo tardi, dopo che qualcuno, manomesso il tutto, si sia dato alla fuga: resta qualcosa di inafferrabile eppure vicino, come se la forza del significato non affiorasse mai. A voler ben guardare, sembra addirittura che il poeta sia ossessionato dalle figure del lettore e del critico, dal terrore di trovarsi in balia del giudizio altrui: allora la sua scrittura diviene sfida esplicita, fuga, infinito sipario fruscante dove nascondersi e sussistere, seppur in maniera effimera e fasulla, quasi come vivere in un fumetto o in una *telenovela*. Senza voler tentare un'indagine che porti a colpevoli e a moventi certi, sarà allora forse più utile azzardare alcune ipotesi, alcuni angoli di visuale, convinti che solo in questo modo si possa entrare veramente in questo libro, abbandonando ogni punto saldo, anche e soprattutto quello del critico.

L'intero flusso potrebbe allora essere il respiro stesso di Ashbery ed il suo continuo prostrarlo, allungandolo con incisi e digressioni, il volerne dilazionare la fine, distanziarne il momento, che potrebbe coincidere con la morte stessa, con la fine del racconto, come nelle *Mille e una notte*. Oppure, si potrebbe parlare di un respiro più grande, il respiro del tutto, ottenuto paradossalmente con un massimo di finzione, manieristicamente: allora l'opera non sarebbe altro che una struttura sottilissima e incolore, quasi trasparente, che lascia scorrere su di sé il «traffico del mondo» e, da questo punto di vista, l'immagine ricorrente del ponte è più che un segnale. O, ancora, questo lavoro non sarebbe altro che John Ashbery stesso, le sue molteplici facce, il suo continuo (s)formarsi e rincorrersi, il suo nascondersi e sfuggirsi(c), il suo dimenticarsi nella parola e ritrovarsi sempre altrove, in qualche altro posto, procedimento che per certi aspetti potrebbe avvicinarlo all'idea di poesia di Carmelo Bene. Oppure, tale tecnica potrebbe anche realizzare l'utopia nascosta di ogni poeta: la possibilità di riuscire a trasformare qualsiasi cosa in poesia, nascondendo e superando le secche del vuoto creativo, coprendole con il fluire di una voce in sordina, ma continua. O, per finire, ma le interpretazioni potrebbero continuare nella loro incoerenza all'infinito, l'abbandonarsi al fascino e allo stordimento della superficie, al puro intrecciarsi di frasi e figure, mantenendo l'equilibrio e il fiato

necessari per non cadere.

Solo qualche brevissima considerazione sul piano formale potrà confermare queste osservazioni: l'uso massiccio di citazioni errate o fuori contesto, lo slittamento dei pronomi, la tecnica del *collage* o del *pastiche*, l'utilizzo di alcuni schemi metrici tradizionali come la doppia sestina quale ingranaggio automatico per raggiungere spazi inesplorati, o, ancora, il verso lungo e quasi atonale che prolunga il ritmo del respiro in un'apnea sempre sul punto di finire e sempre rimandata: queste e altre spie stilistiche fanno pensare, come è già stato notato da più parti, allo stretto rapporto con un tipo di arte *pop*, che trova i suoi modelli nelle arti figurative e nelle costruzioni decontestualizzanti e stranianti di un Duchamp o di certa musica contemporanea (e, va anche detto che Ashbery è, oltre che poeta, un apprezzato critico d'arte e che i suoi testi sono stati usati da alcuni fra i più importanti musicisti contemporanei). Per finire, si può allora pensare a *Flow Chart* o come al fallimento ontologico del fare poetico e al suo irrimediabile non essere all'altezza, alla sua inguaribile incoerenza e difformità oppure, come al meccanismo, alla rete che, gettata, ha svolto pienamente il suo compito, registrando il flusso energetico, l'energia pura e la sua intensità: un flusso sentito più che visto nel suo scorrere senza schemi o interpretazioni sovrapposte. Infatti, ogni elemento che può dare figura e stabilità (e, quindi, leggibilità, decifrabilità) a tale campo di forze, risulterebbe un intervento coercitivo e quindi poco corrispondente all'intento dell'opera. E la sfida di questo libro è proprio quella di abbandonare ogni appiglio, anche la seria pretesa di profondità. Ashbery, come Nietzsche, ci insegna una difficile facilità, una profonda leggerezza e l'abbandono di ogni peso. L'approdo di tale rischioso abbandono non è la sfrenata fantasia o l'assoluto *divertissement* linguistico, ma un materiale che sposa il flusso della materia e degli atomi, le regole della mente e della fisica.

Allora, più che leggere, verrebbe da dire che si può ascoltare *Flow Chart* come si ascoltano i più sofisticati esperimenti di musica elettronica e contemporanea, e penso a Berio o addirittura ai prodotti *ambient* di Brian Eno o Aphex Twin o, ancora, al rumore metropolitano dei Sonic Youth. *Music for airports* si intitolava un famoso album di Eno: una musica da sala d'attesa, che diventa sala d'attesa, attesa; un

suono che, in ogni caso, fa i conti con il silenzio e non cerca di imporsi all'attenzione, neutralizzando il nostro bisogno di incasellare e categorizzare, permettendoci così, magari per poco e in maniera fittizia, quasi come fossimo catapultati in un simulatore virtuale o in un acceleratore di particelle, di sentire il suono del mondo e della materia.

Andrea Ponso

Franca Bacchiega, *Vivaio*, Passigli, Firenze, 1998

Da circa un ventennio Franca Bacchiega, americanista e autrice di originali saggi e traduzioni (Jeffers, Dickey, i poeti cichani, ecc.), ha pubblicato alcuni volumetti di poesia che segnalano una voce decisamente personale quanto appartata dal quadro più canonico dell'attuale poesia italiana. Ricordo nel primo libro (*Nella musica delle fontane*, 1984) la varia apostrofe alla "mente", ai suoi limiti e ai suoi schematismi secondo il sapere occidentale: colpiva in quella diatriba la frontalità di un dettato che nessuno avrebbe pronunciato volentieri temendo di essere fuori dal discorso letterario. Orbene, questo a Franca Bacchiega non ha mai importato molto (e ne ha anche pagato lo scotto), proseguendo di volume in volume un suo vario ragionare in versi che si configura come un percorso coerente e personalissimo e che ora con il recente *Vivaio* trova forse il suo risultato più intenso.

Certo per un lettore di poesia (quei pochi) abituato ad un andamento introflesso della lirica contemporanea, a una tendenza al gergo e a un movimento per linee interne, l'immediatezza del dire della Bacchiega, la sua estroversione risulta spiazzante e forse incomprensibile, aliena com'è da un *milieu* letterario. Ma non si può non riconoscere fascino al libro proprio grazie al suo porsi fuori della più abituale sintonia.

Vivaio, per quanto sia un libro di liriche, una raccolta (in questo senso tradizionale) presenta una serie di motivi ricorrenti ed ossessivi, che ruotano attorno alla cangiante presenza di due essenziali elementi come la luce e il verde, il verde prativo ed erboso, il cui contrappunto percorre tutto il volume: «quando siamo nel verde» (*Dei minimi sistemi*), «l'un l'altro ci osserviamo / in quella rana luce verde» (*Foibe*), «luce di limone / in un gioco di spumante verdolino» (*Luce d'alba*) «ma sono ancora un sogno / le file di spighe smeraldine» (*In questo lungo giorno*), «Viola i sogni verdi

delle praterie / il fumo sacro delle pipe» (*Il filo che dice cose*).

Qual è il significato di questi motivi? È il riconoscimento della centralità dei fondamenti, quale la sinergia dell'accordo tra la luce e il primario colore della terra: luce e verde è un po' come dire terra e cielo, ma in una accezione più visiva e concreta, meno astratta. Il richiamo a queste primalità si frastaglia in vario modo, dalle epifanie trionfali all'irreperibilità della traccia per via del vario disturbo e della varia inadeguatezza dell'elemento umano che le catalizza. E a questo punto, secondo me, scatta l'elemento da un lato più peculiare dall'altro più scomodo di questa poesia: un tratto severo e duro, pieno di un forte risentimento civile che stigmatizza un'insufficienza umana e chiama ad una netta assunzione di responsabilità un comune e omologato comportamento di chi è sempre più sotto "l'orizzonte"; a tutto questo fa da contrappunto un dettato che tende ad un continuo travalicamento, ad un perpetuo sconfinamento e a un mutuo colloquio di luce e verde, di terra e cielo. Perentoriamente si legge: «Senza un orizzonte / non c'è terra / per cui meriti spartire amore» (*È aprile*).

Il tono non consente dubbio o appello ed è espansione aperta di quel tratto di severità e frontalità di questa poesia, pronta a inchiodare il "tu" che legge, il consueto ipocrita lettore simile dell'autore, nel suo impacciato e manchevole contatto con il richiamo dei segni della natura, ovvero della vita stessa; così nello stesso testo si legge: «un vento impegna la sua vita / a lustrare le tue strade / e non l'aiuti?». Il contraccollo tra l'"impegno" dell'elemento naturale e la distrazione umana è a fuoco e brucia nella domanda così nuda. Quando la Bacchiega scolpisce la sua sintassi in pose molto ferme raggiunge, secondo me, i suoi risultati più maturi e in certo modo unici, donandoci una poesia di risentimento etico che davvero non ha riscontri oggi. Questo risentimento si può anche connotare di una misura storica, come nella bellissima *Foibe*: qui l'attacco è davvero memorabile per la capacità che ha di sovrapporre l'immagine di budello e cunicolo delle concrete foibe carsiche con una meditazione su un'introvabilità anche di Dio: «Dal fondo dell'abisso / lungo una spirale di Vertigine / risponde solo un'aria rauca / gelida d'umidità / soffio di un Dio dimenticato nei crepuscoli delle sue eternità».

La Bacchiega e anglista e qui sembra maneg-

giare benissimo quel "sensual thought" della poesia anglosassone che ha avuto in Eliot il più acuto teoreta. Di respiro eliotiano e anche il resto: «Noi», il collettivo umano, «ci muoviamo a nostro agio / nell'acqua della distrazione / che distinguiamo appena / la differenza / fra necessità e mancanza» e proprio per questo la conclusione non può essere che un monito di tipo etico, ma non gestito in chiave predicatoria, perché la similitudine finale iscrive il testo in una sobria e classica misura lirica: «Devono affiorare certe note / devono salire alla coscienza / secche come certe verità / chiare, cadenzate / come i passi di un cavallo / che rimonti, nella notte, / un sentiero di montagna».

C'è un peculiare agonismo in *Vivaio*, che spasima verso l'assolutezza, ma è obbligato (con se stessa) a dirci la sismografia di quella difficile partita di luce e verde con le rispettive privazioni («inchiomata di parole luminose / ma prigioniere / nel groviglio delle umane idee», *Dei minimi sistemi*) e il rovello metapoetico trapela in più punti a dirci l'impossibilità di un canto di beatitudine o di evasione mistica. In *Scrivere* è molto dichiarata la propria renitenza ad ogni addomesticamento nella temporalità, fino alla geniale immagine di una obsolescenza del divino, che sviluppa il tema già affiorato in *Foibe*: «Una lotta / contro un tempo / avaro d'ascoltare confidenze / corrugato in ragionevoli obiezioni / contro l'arte contro la "cultura" / contro un dio... / che d'altra parte, sembra stia là sopra / a prendere solo umidità».

Uno dei moventi di questa poesia guardando è dato dal «volo insensato di parole» che inquinano i messaggi dell'odierno e sempre più impongono un codice di sconfortata abdicazione dell'umano avvolto dai fili mediatici e mosso da quella invasiva segnaletica: «E tu a correre / senza alcun indugio / - Pronto? sì è sì e no, non so. / È tutto qui? / Analizzi le notizie, le risposte / hai dato retta a una manfrina / a una arroganza / a una parola di conforto. / Con giudizio. Ci ripensi. / Fili. / Non è un ordito prezioso, / scattante lino naturale. / Sono parole-gala. / Parole-falpalà» (*Fili*).

Al proposito sempre più cresce il contrasto tra la superfetazione dei prodotti della mente occidentale e la maestà della terra, che per quanto vecchia è ancora leopardianamente verde e assiste al fulminante tragitto del progresso: ne è felice esempio *Il filo che dice cose*, che sul margine di un paesaggio statunitense,

assortisce fili telefonici e la «vecchia terra nàvajo»: «S'emoziona nel suo color cannella / l'antica terra / in contratture di sospetto e di vecchiaia / al ronzio straniero / di sillabe stipate dentro i pali / sospinte dentro il filo / da un soffio asmatico / come di vento dentro un canyon».

Ormai non sembra ci sia più nulla da aspettarsi dalla storia, dove lo scacco è radicale e la remissione al male copre tutto l'orizzonte se anche la possibilità della pace dipende da un deliberato demoniaco: «Ascolta... / ... è inutile annunciare pace / se ferve la battaglia / sommergere di fiori / armi ancora calde / d'assassinio. // La pace verrà dopo / quando... se... / il demonio – sublime – avrà capito / l'utilità – la sua – della disfatta» (*Gerusalemme*).

Ma non c'è solo demolizione nelle poesie della Bacchiega, anzi la vena demolitoria, su cui abbiamo insistito, sgorga tanto duramente quanto più è avvertita come iniquità rispetto alla ricerca di quell'accordo di luce e verde che è l'anelito centrale del libro e si modella in molte interrogazioni al paesaggio sia su una scala di riconoscibilità geografia sia nel microcosmo dell'osservazione e della richiesta di comprensione dell'enigma di quanto comunemente è visibile, anche nelle più consuete corolle dei fiori: «Erano bene aperte le corolle, / ma l'hai notato quel colore / che dai petali si ritraeva / come a forza risucchiato dal suo centro / e quell'intenso fremito che le pervadeva / come nell'attesa di un'angoscia» (*Senza ali*).

Se è possibile avvertire un'epifania celeste («in un oriente di silenzi / volano / tappeti inesplicabili / dentro quella cupola / di un viola straordinario», *Volano tappeti*), è perché ad una continua pratica di trasfigurazione, per la Bacchiega, occorre chiamare la propria esistenza, liberata dai suoi «fili» e sempre pronta a porre «più in là» l'obiettivo del suo vivere come si legge in *Coraggio, continua!*: «Soffiare / sopra le labbra delle ferite / soffiare / finché quelle diventano petali / rossi di rosa / no, meglio / fiori vermigli di melograno / aspetta / corimbi cremisi di... // Coraggio, continua!».

Stefano Verdino

Pier Luigi Bacchini, *Scritture vegetali*, Milano, Mondadori, 1999

«Bisogna inginocchiarsi nell'erba alta / quando tira il vento, così che l'erba superi la nostra testa, / e le vipere e gli orbettini scivoli-

no / tra i nostri piedi, e allora / nell'energia contorta dei tuoi spaventevoli rami, / si ascolta la voce della scienza, / che ha il volto rupestre di Dio». Non so se questi pochi versi possono proporre la complessità e l'intensità poetica dell'ultima pubblicazione di Pier Luigi Bacchini che affronta il tema nodale della cultura contemporanea: l'unità di concezione del reale.

L'interpretazione dicotomica cartesiana tra *res cogitans* e *res extensa* ha scavato il solco del pensiero contemporaneo. Neppure la *Critica del Giudizio* di Kant è riuscita a ricomporre il dissidio tra il mondo della natura, della scienza, dell'accadere e il mondo della libertà, del finalismo, del senso. All'inizio del Novecento Ludwing Wittgstein sanzionava tale divisione: «Il senso del mondo dev'essere fuori di esso. Nel mondo tutto è, e avviene come avviene, non v'è in esso alcun valore – né, se vi fosse, avrebbe un valore. Se un valore che ha valore v'è, dev'essere fuori d'ogni avvenire ed essere-così. Infatti ogni avvenire ed essere-così è accidentale. Ciò che lo rende non-accidentale non può essere nel mondo, ché altrimenti sarebbe, a sua volta, accidentale. Dev'essere fuori dal mondo».

Ebbene Pier Luigi Bacchini in *Scritture vegetali* poeticamente tenta di superare il contrasto per proporre una visione unitaria dell'esistente. In primo luogo oltrepassa sia la concezione meccanicistica e biologica della vita cogliendo nel vegetale una situazione "storica" sia la concezione evuzionistica dotata di un carattere intrinsecamente teleologico per vedere nella natura la vita, la vita stessa che percorre l'atomo, la molecola, la pietra, la pianta, l'animale, l'uomo per giungere fino alle creature angeliche e a Dio: «E lo spirito / tocca lo spirito / dell'antichità vegetale – perché se rimani a lungo / tra le piante, nella solitudine, / tra le magiche serpi, le incrostazioni secoli / sulla pietra / questo che dico pare vero. C'è un'impalpabile / partecipazione. La pietra / porta sulle spalle un alone. Ma io ascolto soltanto / un vento vuoto sopra la Terra».

La natura, quindi, perde ogni carattere moderno: non è né la "madre benigna" che protegge i figli dall'«arido vero» né «madre di parto e di voler matrigna», non è neppure la baudelairiana «foresta di simboli», né lo scenario da cui estrarre brandelli di mistero, la natura per Bacchini è l'esistente, in cui si compiono i riti della vita, le metamorfosi atomiche

che trasformano la materia in modalità ontologiche diverse: «E quando io cirondo il collo di ghirlande / e bacio per consolarli i fiori degli oleandri / bagnati di pioggia, amo me stesso». Ogni scoria di panismo dannunziano viene bruciata dalla stretta aderenza alla fisicità del rapporto con il reale: le margherite e il pesce *Platax*, come pure l'*Astraliium rugosum* partecipano di uguale essere: *pánta reî* (tutto scorre) in forme diverse che cantano la potenza sempre giovane della vita.

Lo stile partecipa a questa trasformazione di pensiero, per cui il termine tecnico, il nome scientifico, il vocabolo fisico costituiscono l'originale amalgama attraverso il quale il linguaggio muta la costanza del rapporto con il mondo. La natura non rappresenta il correlativo oggettivo di una dualistica divisione tra mondo interno e ed esterno e neppure viene semplicemente nominalizzata o rappresentata. La parola è *res* come realtà-linguaggio, capace di denotare una presenza, di cui l'autore è parte e testimone certo: una presenza che dichiara, non classifica né cataloga. Secondo quest'ottica la «forma» delle cose non può essere interpretata aristotelicamente come l'elemento che attribuisce l'essenza al reale, ma come situazione provvisoria dell'essere all'interno di un divenire materico: «Sul globo della Terra / gli uomini e gli animali poi verdeggiano», perché «c'è un Iddio selvaggio e unico». Il ciclo biologico non viene visto con l'angoscia leopardiana di perdita del senso, ma con l'ottimismo di chi vi scorre la perennità della vita in un «Desidero avviluppante» di uomini e cose. Dopo la desacralizzazione della natura operata dalla scienza, la poesia degli ultimi tre secoli aveva espresso l'angoscia della mancanza di senso e l'uomo contemporaneo si è trovato nella condizione del pastore leopardiano «che è solo in faccia ad una natura onnipotente: natura senza Dio, senza cause finali, senza privilegi per l'uomo» (Bruno Biral). La natura è diventata un ciclo di perenne trasformazione «e involve / tutte cose l'oblio nella sua notte» (U. Foscolo). Per Bacchini, invece, la morte è «feconda», perché ungarettianamente si sente «docile fibra dell'universo». E tale armonia è il risultato di un diverso atteggiamento nei confronti del reale: Leopardi e Foscolo vogliono possedere la conoscenza, Bacchini attraverso uno «stupore» esistenziale si scopre *res*, elemento dinamico della perenne esplosione della vita. Perciò si

pone alla ricerca delle ascendenze vegetali, la *quercus akakia*, i narcisi in una «discesa per le fessure abissali», alla ricerca degli «agglomerati lombrichi [che] ingurgitano / la sotterranea morte, / e defecano la vita». E proprio in questo «fermentante Ade autunnale» (anche il classicismo che si intravede nella terza sezione è una stagione della storia dell'umanità) «i colori profumano con lunghezze d'onda»: qui la sinestesia si giova delle conoscenze scientifiche a significare l'unità delle percezioni, anche se «nel piacere e bellezza femminile» non «si percepisce più la complicata struttura del macchinario».

Il paragone con la ricerca di Montale può chiarire che ormai la poesia italiana si trova al di fuori del Novecento. Bacchini non si propone «di scoprire uno sbaglio di Natura, / il punto morto del mondo, l'anello che non tiene, / un filo da disbrigliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità», ma di contemplare «un tessuto di suoni / e lucenti e brevi, e modulazioni / e velluti, e gracchi nascosti e lontani fischi / [che] fanno una partitura d'inafferrabili e molteplici ritmi».

La stretta aderenza all'atomicità del reale potrebbe indurre il poeta a ripercorrere le vie riduzionistiche della *Weltanschauung* atea degli ultimi secoli della nostra cultura. Invece, per il poeta, che avverte la profonda unità del reale, non esiste divisione tra spirito e materia e neppure la materia idealisticamente viene ridotta a Pensiero: «La forza della luce e le dimensioni marine / nel tuo ondeggiamento, / e le configurazioni galattiche che ti trapassano / nelle serenità delle notti, come quelle spaziali dei divisibili atomi / col loro violento intrecciarsi: / e io tirerò fuori Dio». La presenza di un Essere Superiore con la conseguente scoperta del finalismo (parafrasando Wittgenstein: il senso del mondo è dentro di esso) determina la presenza della vita nella Terra, nella Luna e nel Sole così pure come nell'arte: «Verità provvisorie, e altre vere. E Pisanello / è come lui, a guardarlo / tremiamo dentro di noi, / come dinanzi alle rupi e ai boschi».

«Mi piace la terra nel suo volo di 30 km al secondo / [...] È il riso di Dio?». Bacchini non è un mistico che vede il mondo come teofania, *quasi digitus Dei*, allegoria dell'vera realtà, neppure come «rappresentazione»; per lui la vita sta nelle cose, la divinità nella natura, nella fecondità della vita, perché Dio stesso è vita, vita incessante, vita eterna che è materia, anche se mai cade in concezioni panteistiche. Per

questo motivo i bellissimi squarci paesaggistici non si esauriscono in saggi di bravura o in proiezioni sentimentali, ma diventano la rappresentazione dell'unità della sensazione interna ed esterna: *esse est percipi et percipere* nell'esperienzialità del dato.

La novità del percorso tematico viene indicata da cellule semantiche (sostantivo più aggettivo oppure sostantivo più complemento in funzione aggettivale) di chiara ascendenza letteraria: «nubi sagittate», «impeti di luce», «trombe dai suoni lacerati», «fessura divina» a significare un innalzamento di registro: il poeta deve ricercare quell'unità del reale che Dante intravide in Dio. La luce attraverso cui Bacchini percorre il raggio della contemplazione è la «meraviglia»: i bronchi sono «omeotermi» all'«aria di resina», «stilemi eterni» di leggi fisiche che negli esseri viventi si storicizzano nel «tempo verde», il quale s'innerva in «un'edera che s'intrica». «Quand'ero albero, c'è una parte di me che avverte / con tale tenerezza l'umida acerbità delle cortecce / e il legno autunnale infracidirsi sotto il musco / da sentirsi fatta di verde. Così è nata la metamorfosi in pietra / e quella delle ragazze in rami / e le incantevoli storia. Tutta la fratellanza chimica ci chiama, / le cose con le cose, e non solo la vita / ma la morte, secondo il procedimento / delle contorsioni dei lombrichi, e dei maleodoranti / microrganismi». Neppure la morte, dunque, interrompe questo flusso divino di Vita: «E i superni / hanno inventato persino la morte. E poi la vita / che è la sua continuazione. E l'ingranaggio / ingegnossissimo del dolore».

Il testo di Bacchini si sprofonda nell'insondabilità dei quesiti umani e lancia segnali radar in abissi vertiginosi al fine di esplorare un'ipotesi di senso che supera le aporie dualistiche della cultura contemporanea. E questo risultato viene conseguito con gli strumenti più genuini della poesia: quella forza pneumatica che sa trovare il misterioso legame che avvolge il mistero dell'universo, per cui come Dante potrebbe esclamare: «Nel suo profondo vidi che s'interna, / legato come amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna». E non c'è compito più alto che la poesia possa assumersi.

Giuliano Ladolfi

Rino Cerminara, *mentre il giorno va via*, Roma, Ragno Edizioni, 1997

«Era il maggio odoroso», «Godi, fanciullo

mio, stato soave»: non possiamo non cogliere i leopardiani rimandi letterari presenti nella lirica di Attilio Bertolucci inserita come elemento chiarificatore della raccolta di versi di Rino Cerminara: «Godi di maggio che consuma in fretta / i giorni delle rose alla luce / spettrale della sera, la giovinezza / non aspetta [...] mentre il giorno / va via».

La stessa temperie spirituale, quindi, pervade l'animo di questi tre poeti, uniti dall'angoscia dell'inesorabile fluire del tempo, che nel testo esaminato viene percepito nella «città insondabile» fra le «flessuose [...] colonne e i capitelli / gli archi nitidi di trionfi / barocche le chiese non solo di facciata / come barocco è il mondo». L'*horror vacui* secentesco determina l'istanza di ricerca, gli «anelli d'ancoraggio», del poeta che in «un motorino lasciato da poco» soffre, come Giovanni Pascoli nel «campo mezzo arato», la vanità del mondo reale e delle azioni umani. Anche la nebbia si pone come emblema di una sottrazione di esistente così come i clamori «smussati», gli odori che «sciamano», le stelle «che mancano ogni sera», la persona amata che spinge il poeta «ogni mattina [ad] aspettare / d'incontrare i [suoi] occhi». Il mondo viene colto nell'assenza, nella «pianura al tramonto \ silenziosa», nel paese dalle «case senza nomi sulle porte», nell'«ansia incolore» dei giorni.

Ma il «mondo barocco» è anche celebrazione della fatuità delle ragazze di «grandi occhi frolati \ e labbra coralline / da un giugno mattutino di ciliege», nell'impetita giovinezza «portata a spalla \ dai commessi in livrea / nei bauli ricolmi», che causerà il vuoto del domani.

Il senso della fine trascorre come linfa sotterranea tutta la raccolta e spesso sfocia in riflessioni ricche di umana sapienza: «Necessario sbarazzarsi del superfluo / e persuadersi alla cose più lievi». Cadute le illusioni di «una precettata eternità / sorretta da impeti di gloria», non rimane che «guardare lontano / verso un orizzonte da tutti dimenticato». Il poeta si sente estraneo al mondo contemporaneo, dove sono «gli amori consumati / nella macchina».

Una pluralità di tematiche, non sempre facilmente rintracciabili, caratterizzano la raccolta, come il poeta stesso testimonia: «Troppi mutamenti d'umore / in quel numero sfarinato di ore / che non abbiamo nemmeno contate / sempre disperatamente inadeguate» e come si può riscontrare ad un'analisi stilistica. Accanto ad

uno sflogorio di colori e di sapori si pongono invenzioni immaginifiche («Nomenclatura eruttiva \ di verruche scagliose / in successione di drenaggio», vocaboli aulici, «nembi», scorci descrittivi realistici, sentenze gnomiche, metafore ardite, pure e semplici definizioni per giungere al gioco verbale «Arrossa / il bosso sui dossi dei fossi / fisso refusi confusi dall'uso / con naso camuso annuso / su cuscini di raso in disuso. Rose rosse che paiono di bisso / in abisso inabisso abissi no / bisso o lana silana / Sila si la nota in fa / mi ancora nota Si».

Non c'è dubbio che nel testo, come recita la quarta di copertina «c'è un costante flusso coscienziale nel procedimento costruttivo con l'incaratura da verso a verso, sicché si dispiega la variazione di una poesia infinita, nonostante le diverse scansioni, di cui la lingua è condizione amorosa dello stesso linguaggio», il poeta, però, fatica a costruirsi una personale voce e finisce per testimoniare senza intima adesione la molteplicità delle tendenze poetiche che hanno contraddistinto la nostra tradizione letteraria.

Giuliano Ladolfi

Angelo Lorenzo Crespi, *Dall'esilio*, Oleggio (No), EOS, 1998

Nella prefazione Mario Luzi sottolinea la relazione tra «contegno umano e il correlativo stile del poeta Angelo Lorenzo Crespi: questo passeggero svolto, quasi frettoloso, che osserva il mondo nei suoi particolari ravvicinati e passa oltre “senza tante storie” avendo però percepito il senso e il destino scritto nelle cose». L'autore si sente in «esilio», per il fatto non riesce a vivere in modo soddisfacente, si sente estraneo all'esistente, per cui non gli rimane altro che la contemplazione: «Così passiamo, attori / per immaginari spettatori». E gli emblemi a cui affida questa insoddisfazione interiore sono «il volo della farfalla / la cui scia traccia [...] il confine / tra l'essere e il nulla» e il canto della cicala, simbolo di un ineshausto amore per la poesia come unico mezzo per delineare la condizione baudelairiana di sradicato. Conformemente a Platone le cicale «Sono uomini [...] / per amore delle Muse / a cantare costretti».

Il poeta osserva la vita, descrive luoghi di villeggiatura (Lérins, Rapallo), scorci di paesaggi («l'odore del glicine oltre il cavalcavia», vicende minime («le prede del ragno»); resta, tuttavia, perenne l'enigma dell'esistere con la domanda se

«basterà il simulacro / a sciogliere della sera il dolore / che arriva. Basterà di Persefone il ritorno / per stringere di nuovo il cerchio / della necessità il bacio?». Come Montale, neppure la memoria può annodare lo strappo con la realtà e permettere all'autore di abbattere «la muraglia»: «Ti ricordi di Sigurtà / e le rane verde smeraldo / tra le foglie solo più scure \ dell'anemone? // Nella notte di Milano / anche un rumore / *gre gre greve* / può far mele ricordare. // Oltre le collina / scorreva lento il Mincio». Il pascoliano passaggio allitterativo dalla citazione pregrammaticale all'aggettivo testimonia una volontà di apertura che la lapidaria indicazione paesaggistica finale disillude. Né le formiche né la «forsythia gialla» né la rosa né la «magnolia macrophylla», che sboccia il 25 dicembre, riescono a diventare “varchi” verso la vita.

Tale condizione d'esilio viene da Crespi percepita come nostalgia nel senso etimologico di “dolore per il ritorno», come si può intuire dalla citazione tratta da F. Hölderlin posta in esergo alla sezione *Dall'esilio*, a cui si aggiunge l'amara constatazione che «*lontano dalla patria la lingua abbiam quasi scordata*». E l'esilio è la vita comune, quella vita che si «costruisce [...] / ogni giorno con compromessi / mediando l'avuto con il voluto», per cui il poeta si vede vivere «qui / Sondrio, via Donegani / Istituto Magistrale Statale / Lena Perpentì, seduto su un banco / al primo piano della scala dentro / come un cerbero troppo stanco / a controllare il via vai di nessuno». Il vuoto interiore diventa anche vuoto linguistico che egli trasforma in poesia mediante l'indicazione volutamente prosastica di fatti marginali, privi di significato e di valore.

Questo *spleen* perenne produce anche l'effetto di spingere l'autore sul crinale della riflessione sul destino umano, per cui, accanto al registro colloquiale, troviamo momenti di pensosa sentenziosità, ricca di malinconico fascino: «Abitare non passare / è il destino che ci sfugge / per noi che senza sosta camminiamo – agli estremi confini del mondo – tra le rovine di questa terra ghiacciata». Qui la parola si fa secca, non rimangono che giunture di ossa, prive di ogni ulteriore indicazioni sul modello di un altro poeta conterraneo, Achille Abramo Saporiti.

E la patria da cui Crespi si sente esiliato «è una lingua [...] // La lingua del sempre presente / mai corrotto, eterno, sempre assente / che tentato di svelare / con la stessa eppure nuova /

parola». L'esigenza di ritrovare la parola costituisce il tormento di generazioni di poeti che avvertono la consunzione di un'espressione lirica, stemperata in un sentimentalismo privo di impatto sul reale e che, d'altra parte, non accettano la soluzione del lavoro sul linguaggio fine a se stesso, ma scavano nel sottosuolo del problema alla ricerca di una vena d'acqua. E il poeta inizia, come Adamo, a nominare i paesi: «Triangia, Ponchiera, Montagna»; «la parola tarda a venire», ma è chiara nel suo bisogno di risuonare nel mondo, anche se non riuscirà a recuperare come Proust il «tempo perduto»: «Non rimarrà nulla di questi anni / che scorrono veloci per guardarli / nessuna *madeleine* o frolla ci salverà». Nemmeno l'arte «catalogata e valutata / solo per il prezzo» né i «dolci moti del cuore» saranno in grado di infondere fiducia in chi teme «i calcoli della ragione», per cui montalianamente cerca «il filo da disbrogliare», perché «le casualità talvolta sono troppo precise / perché non venga da pensare / c'è un disegno che ci torce / un destino che ci prende e ci gira / un filo che – marionette – ci tira / sul palco consunto della vita». «Un canto, un canto, ci vorrebbe un canto / per cantare questi monti dell'inferno», ma «sarà questo il nostro di tempo?».

Eppure, nonostante tutto, il poeta, «come gli spalloni» della sua terra, capisce che per lui «pur senza motivo di fuggire / il passo sostenuto per gli esiliati / è solo un'abitudine».

La raccolta va inquadrata all'interno di quel processo di ripensamento della lingua che sta avvenendo in questi anni da parte degli autori più giovani (Crespi è nato nel 1968): essi sentono la necessità di una riflessione critica e contemporaneamente costruttiva, che si impegni sul terreno del «dire» e del «comunicare». È, pur soffrendo le catene del carcere in cui il linguaggio poetico sembra rinchiuso, producono lavori che manifestano non solo profonda onestà intellettuale, ma anche la consapevolezza dell'inizio del mutamento. E questa raccolta ne è un segno eloquente.

Giuliano Ladolfi

Giovanni Cristini, *Lettera ai figli e altri scritti familiari*, Milano, San Paolo 1998

Non sappiamo con precisione quando questa *Lettera ai figli* di Giovanni Cristini sia stata scritta. Di sicuro in prossimità di un Natale, perché doveva essere posta sotto all'albero, insieme a un pacchetto contenente due aringhe:

le aringhe di Charlot. Non sappiamo nemmeno se avesse uno scopo testamentario, in vista di un «viaggio» al quale ormai si sentiva chiamato e che non poteva rimandare. Certamente avvertiva la necessità di mettere un punto fermo nella sua vita, di guardarsi intorno e chiedersi il perché di certe incomprensioni, di malcelati distacchi, di asserite volontà di autonomia. Se lo chiedeva con calore e con dolore, avvertendo in modo quasi passionale il limite della sua «missione» di genitore. Il suo scopo non era (non è) di insegnare, per quanto egli abbia dovuto o voluto calarsi nella veste didattica, perché non aveva certezze da offrire, ma solo domande e una fede smisurata nell'uomo, nella sua capacità di «capire e capirsi», e quindi «interrogandosi» chiedere e chiedersi dove sta l'errore, dove il punto di frizione che allontana invece di avvicinare, che tende a renderci estranei più che simili, non uguali. Cristini non ha mai fatto suo il concetto dell'uguaglianza, bensì della «similitudine» avendo come modello il Cristo, al quale si era rivolto spesso nel corso della sua vita con poesie che erano interrogativi, richieste di aiuto e anche ribellioni, accettazioni mai passive, ma come Giobbe vigilate dall'intelligenza dell'uomo che non si annulla, ma chiede di «capire» per «accettare» per poter essere «simile» a Lui.

Cristini (ne fa cenno anche in questa sua *Lettera ai figli*), all'inizio della sua «carriera» giornalistica aveva diretto, su una rivista rivolta agli studenti, uno spazio riservato proprio ai lettori. Con cuore di padre seppa capire, interrogare, consigliare, ponendosi anch'egli delle domande e chiedendo a noi le risposte. Se fosse possibile, basterebbe andare a rispolverarsi gli atti (ma non esistono purtroppo) dei congressi tenuti annualmente dalla rivista o cercare tra le «firme» dei nomi (e questo è possibile), e allora potremmo constatare come molti di quei ragazzi di allora abbiano raggiunto la notorietà. Io, che fui uno di quelli, riesco ancora a ricordarmi Emanuele Pirella o Michele Luciano Straniero, ma la lista sarebbe indubbiamente più lunga. Non so se ciascuno di noi avrebbe potuto essere, come uomo intendo, quello che poi è diventato senza l'incontro con questo fratello maggiore.

Questa sua vocazione alla «disponibilità» deve averlo messo in crisi quando si è accorto che le creature che aveva generato si erano in qualche modo allontanate da lui o lui si era allontanato da loro. Infatti Cristini non dice mai

dove sta l'errore, non lo sa, se lo chiede e si rivolge ai figli perché anche loro cerchino di capirlo, con l'ausilio magari di parabole profane o sacre (le aringhe di Charlot o la moltiplicazione dei pani e dei pesci), affinché in qualche modo possa ricostituirsi quella corrente sotterranea che fa di una famiglia (anche quando per necessità biologica tende alla diaspora) un nucleo di felicità possibile.

Quale sia questa felicità possibile Cristini lo enuncia alla fine dello scritto *I pesci di Genezaret*, che segue la *Lettera ai figli*: «Le aringhe affumicate di Charlot sono il paradosso di una difficile felicità inventata dall'uomo. I pesci di Genezaret, ancora freschi e vivi, sono la promessa di una felicità inventata da Dio»: inventata da Dio ma che l'uomo deve saper trovare e rendere viva con la forza di una fede che nasce dalla consapevolezza che l'uomo da solo non potrà mai farcela. Così forse non potranno mai farcela i figli se nella foga di correre incontro alla vita non si accorgono di quanto importante sia quel "nucleo" di felicità che è la famiglia consacrata nell'amore dal vincolo del matrimonio.

Luigi Santucci nella prefazione definisce questa lettera «un trattato di psicologia, di pedagogia e di etica giovanile», ma non credo che questo sia lo scopo dell'autore, quanto cercare le ragioni di una crisi e gli strumenti (della fede, se la fede può essere uno strumento, dell'amore e dell'intelligenza) per risolverla. Capire la necessità della sosta, e nella sosta l'urgenza della riflessione, più che l'impellenza della fuga è un ritrovare (riscoprire) le ragioni delle nostre radici, che non possono essere vendute per quattro soldi al piccolo Gorgia che condiziona le nostre giornate. Dice ancora Santucci: «Nell'immaginario ascolto della sua voce intorno a quel "grande cammino con il fuoco acceso" che lui chiama "il fuoco di Eraclito" accade allora (così almeno a me è accaduto), quale che sia la nostra età, il nostro mestiere, la nostra fede; accade, dicevo, per un emotivo traslato, di riconoscerci non appena amici, colleghi, estimatori di Giovanni, ma suoi "figli" noi stessi. Aperti e grati a beneficiare del suo illuminato provocarci».

Walter Nesti

Eugenio De Andrade, *Il sale della lingua*, Lugo, Ed. del Bradipo, 1998

Si può dire che in quest'ultimo libro pubbli-

cato in Italia di Eugenio De Andrade la costante, la traccia continuamente seguita nel percorso da verso a verso, sia la musica; una musica in genere sottile, lieve e a volte impercettibile, a volte un brusio, uno scuotersi di foglie o il sottofondo del mare, una sorta di armonia continua e indistinta, che riesce a inglobare e a rendere luminoso e cristallino anche lo stesso silenzio.

Tale musica, però, rimane sempre in De Andrade qualcosa di pienamente e umanamente fisico, legata ai sensi e a un mondo percepito e indagato tramite i sensi, sebbene non più come nei passati lavori legati a un desiderio e a una sensualità forte e solare; ora, biografia e consapevolezza hanno rotto l'incanto di un corpo eternamente giovane e non soggetto al tempo, ora al desiderio si sostituisce la tenerezza e alla immutabilità del corpo fisico subentra quella del corpo della scrittura, più mosso e sottile, meno bruciante forse, ma non meno vivo e ricco di "spessore".

È così naturale che in questo libro (e nel precedente *Ufficio di pazienza* sempre uscito in Italia per le Ed. del Bradipo) la riflessione sulla poesia sia uno dei temi dominanti, proprio perché inestricabilmente intrecciato con le ragioni della vita stessa del poeta che cerca in essa, più che rifugio, un modo (un ritmo?) per resistere, tanto che, finché la parola "morte" non si scriverà fra i versi, essa non potrà aver gioco sul canto.

Punto di accesso privilegiato di questo libro, potrebbe essere testo come "arca dell'alleanza", sia per una ricognizione stilistica sia per una messa a fuoco tematica. La poesia inizia e prosegue con l'elencazione di elementi naturalistici (la «luce dei tigli», il «canto mattutino dei galli», il «grido dei falchi») e il primo verbo compare solo al verso 10, poi, fino alla fine, solo altri due verbi: in tutto, dunque, solo tre verbi e per lo più estremamente generici, due dei quali sono identici: «era», «era», «partiva», quasi a significare, come il titolo denuncia, che l'arco che unisce i vari elementi è la poesia stessa, la sua melodia, il suo ritmo; e questa musica non scorre solo nel verso, ma è la stessa identica che unisce il tutto e nella quale De Andrade cerca il suo posto, la sua nota.

Il poeta sembra dirci che il suo peso fisico è ora quello dei versi e che ogni cosa e, quindi, anche la caducità e la morte, gli elementi naturali e quelli artificiali, le opere umane, sono uniti da una continua onda sonora, e che com-

pito del poeta e di ogni uomo è quello di riuscire a sentire tale melodia e ciò corrisponde al riconoscersi, al guardarsi in faccia. Tali premesse e testi come quello citato fanno ricordare l'affinità di questa poesia con certa poesia orientale alla quale De Andrade si è infatti avvicinato con interesse, in particolare a Basho e all'haiku giapponese.

Un'ultima parola si potrebbe dire sul titolo: *Il sale della lingua* è forse in fondo, quello che rimane del mare-desiderio, è il sapore che rimane sulla pelle e sulla lingua dopo una spiaggia, dopo una giornata di sole accecante, come se lo scrittore, ritiratosi all'ombra del suo *Ufficio di pazienza* assaporasse il gusto e il colore (bianco, come il bianco del foglio) di un desiderio ormai lontano dal magmatico ed erotico rapporto con l'altro, ma non meno "intonato", non meno inserito nel coro tutto umano di una sinfonia sempre più semplice, ridotta e limata di ogni inessenzialità, nuda e per questo luminosa, «timida», sottilissima, ma proprio per questo inarginabile e percepibile in ogni elemento che questo libro pieno di stupore incontra.

Andrea Ponso

Giuliano Gramigna, *L'annata dei poeti morti*, Venezia, Marsilio, 1998

La fine del secolo è determinato da un sistema di calcolo e non da elementi intrinseci al divenire storico, eppure nella psicologia umana il bisogno di punti di riferimento produce la necessità di separazioni e di divisioni piuttosto che di continuità. Con questa realtà tutti ci scontriamo quotidianamente sia quando numeriamo il passato sia quanto vogliamo riassumere in una parola una serie di manifestazioni letterarie: il Trecento, il Seicento, l'Ottocento raggruppano senza forzature una moltitudine di fenomeni complessi comuni a chi scrive e a chi legge. Per questo motivo avvicinandoci allo scadere del Novecento si avverte il senso della fine attraverso una contrattura del tempo, il cui sbocco è ignoto. E, siccome lo sviluppo storico e culturale si innesta su precedenti situazioni, il bisogno di chiarire il passato costituisce il presupposto per prefigurare il futuro.

La conclusione del secolo, perciò, si presenta come tempo di bilanci e Giuliano Gramigna, nato negli Anni Venti e, quindi testimone di buona parte del Novecento, ne riassume in

prima persona le attese, le esaltazioni e le delusioni di vidende collettive.

La raccolta è divisa in cinque sezioni precedute da una lirica proemiale in cui viene riassunta la parabola della figura del poeta: «due amici gentili e attenti seduti / [...] chiedono di essere poeta come loro» non per «cangiare in inno l'elegia», ma per «sgovigliare quel nodo muto o / troppo loquace». Ma «qui non si sente / più nulla. Non si deve sentire! / Lo sparisce faticoso / della Cosa quale? ». Di fronte a tanto sconquasso non si prospetta «fuoco né microapocalissi / per il finale d'epoca», ma «fondali neutri un po' freddi».

La prima sezione *Annales* riprende la movenze di *The waste land* di Eliot, rintracciabili non solo nel titolo della prima lirica, *Le sentenze di Sibilla*, ma anche nelle allusioni, che uniscono al poeta inglese Dante e Platone dello *Ione*. D'altra parte l'andamento generale stesso conserva il sapore eliotiano attraverso un dettato poetico che fluisce attraverso metafore, rimandi letterari, citazioni, che conferiscono un senso recondito e dotto a tutto il testo. L'unione di descrizioni realistiche («il vassoio di famiglia / marrone con un angolo scheggiato») viene "mescolato" con uno stile metaforico («la tazza del tempo»); un registro discorsivo si rende cornice di aforismi dal sapore universale. Predomina un senso di desolazione, in cui è venuto meno il senso dell'identità («Certo è cosa è cosa scrivere / senza persona grammaticale»), della possibilità di agire (aprassia) («ad essere castrato nel non-desiderio / rosolato sulla gratella del "si farà" "è impossibile..."»). E magrellianamente Gramigna si pone di fronte al problema della scrittura poetica, il problema che ha assillato l'intero Novecento: «Ma era così lucido / quel sogno di sognare la scrittura / che ne resta una traccia / un vapore rappreso di jet o luna».

I tradizionali elementi culturali vengono sottoposti ad uno stravolgimento (più che ad uno straniamento) e non nella consueta forma ironica, ma come pietre angolari di una nuova costruzione all'interno della quale anche la psicoanalisi (ne è esempio lo strumento conoscitivo del sogno) viene impiegata come interpretazione e come creazione del reale. Le varie sezioni della cultura occidentale vengono accostate come in un solaio, pronte ad essere cedute al rigattiere: «un altro senso dissesta il senso». La parabola dell'Occidente ha rag-

giunto il suo punto di non-ritorno.

Nella seconda sezione, che denomina l'intera raccolta, sfilano le presenze che hanno contraddistinto la cultura del secolo ritratte con un atteggiamento giustamente risentito che, tuttavia, si riserva di non *insaervire in mortuos*: i cantori delle glorie patrie, i «revenants», gli esaltatori del Comunismo (i «divoratori di loto / divoratori della gentile Achmatova / di Blok instancabile su peste e vreste»), per cui l'autore conclude: «Secolo impervio ma fu il nostro secolo; / Brucato da cimici dimenticato / sempre a bucare la memoria dolente. / Dice l'insistente nel suo cuore: / se tutto ciò non esiste come / non esisti tu che scrivi? ».

E, nonostante tutto, questa suprema volontà di poesia sopravvive alla distruzione e dà voce alla terza sezione *Due lettere*, in cui il poeta riconosce la difficoltà del momento, perché «è bello avere avuto una casa / da secoli – una casa di famiglia / e una famiglia che iscrive / il suo esser-*li* in vecchi rogiti / inappellabile linguisteria», purtroppo oggi non c'è «una iota [...] da identificarsi». La seconda è indirizzata ad Andrea Zanzotto per il *Galateo in bosco*, la cui conclusione è altrettanto amara: la strenua lotta tra poesia e linguaggio coinvolge il lettore stesso non nel dialogo ermeneutico, ma nell'incomprensione, «annaspando in barbe di funghi in falso in vero». Il problema del linguaggio viene ripreso nelle liriche seguenti con un'angoscia esistenziale che pare riprendere le problematiche di Serra che nell'*Esame di coscienza di un letterato* a causa degli orrori della Prima Guerra Mondiale esprimeva l'insoddisfazione della «religione delle lettere». Gramigna di fronte all'afatico gioco della poesia si domanda: «Perché parlarci / dello scrivere non del vivere?», tematica che scuote la coscienza di molti letterati di fine secolo che si trovano nel terribile problema di cercare l'aggancio con il reale e di restare impigliati nella gabbia del linguaggio.

Nella quarta sezione *Colui che sta seduto e ascolta* si assiste ad un primo ricupero del reale sia pure solo in forma di ascolto. Compagno situazioni e luoghi: il métro, le acque del Nord, la colonna Morris, la strumentazione della poesia («Senza la macchina da scrivere / non si fanno versi. / Qualcosa di meccanico salva / la poesia che non sopporta / il troppo umano dell'umana grafia»). Il testo deve essere breve «per arrivare alla fine /

prima che la Cosa che corre via si rimbuchi / in fondo al foglio»: si apre uno spiraglio su un magma indistinto, piccoli barlumi («c'è solo il re / ggalze che brilla sulla carne») indistinti di un glorioso passato, una parola «priva di aureole», ma fortemente sensuale, carnale, «forte» («oltre le calze (frungendo) il reggise- no di voile / la pelle il pelo la carne ri eri e / rfrugando») in un crescendo che da un inizio di composizione chiara si diffonde in spirali e in volute espressive dove le allusioni letterarie si mescolano a linguaggi specialistici al fine di testimoniare la tragedia di una realtà che fatalmente si sottrae all'indagine umana.

Alla periferia del secolo, l'ultima parte della raccolta, traccia un bilancio conclusivo degli ultimi cento anni che iniziati con la grande promessa «delle Illuminazioni» terminano con il riconoscimento della fine della «Grande Illusione»: «Fu un secolo grande nelle speranze e nei versi immaginati». Amaramente il poeta deve ammettere che non è più possibile azzeccare «le mot juste», «sdilinguato nella lingua / come l'Uomo-di-neve». Anche la celebrazione del 1989 non presenta toni di serenità: «Non fanno strato tornano invisibili / sotto il macadam del passato». Il presente pare vivere la stessa atmosfera dittatoriale degli Anni Trenta presaga degli orrori dell'ultima guerra mondiale (l'ultima composizione si intitola appunto *Negli anni Trenta*): «Giorni in cui chi scrive / probabilmente non era / vivo; o vivo / come un cane, una scimmia, un lemure / attivo su e giù per i rami».

Ci troviamo di fronte ad un testo veramente impegnativo, in cui la poetica dell'afasia, della consunzione della parola poetica, dell'angoscia della separazione del significante dal significato si attua in una serie di scelte stilistiche sempre consapevoli e sempre sorrette da un acuto senso del verso, della tradizione e del dettato. Raramente nell'ultimo decennio la nostra poesia ha osato gettare uno sguardo su un'intera epoca. La parola «debole» o ha cantato la disperazione della propria impotenza o ha tentato barlumi di senso, Gramigna, invece, è riuscito nell'ardua impresa di far parlare la debolezza dei «poeti morti», come testimonianza di quel periodo, che è stato denominato «secolo breve», per aver bruciato nel fuoco di tragiche sperimentazioni belliche, ideologiche e scientifiche la parabola discendente della cultura occidentale.

Giuliano Ladolfi

Claudio Magris, *Utopia e Disincanto*, Milano, Garzanti 1999

Il titolo dell'ultimo volume di Claudio Magris *Utopia e disincanto* richiama per facile analogia quello della tesi di laurea di Carlo Michelstaedter *La persuasione e la retorica*. Ma, mentre per lo scrittore goriziano la persuasione consiste nella accettazione senza incertezze del dolore, in netta antinomia con la retorica, che maschera la consapevolezza dell'essere per la morte con la falsità delle istituzioni, per Magris invece l'utopia, cioè la capacità di «non arrendersi alle cose così come sono e lottare per le cose così come dovrebbero essere», va integrata con il disincanto, cioè la coscienza che «la parusia non ci sarà, che i nostri occhi non vedranno il Messia [...] che gli dei sono in esilio». Utopia e disincanto, anziché contrapporsi, devono sorreggersi e correggersi a vicenda.

I loro emblemi sono don Chisciotte, che «si ostina a credere, contro l'evidenza, che la bacinella da barbiere sia l'elmo di Mambrino e che la rozza Aldonza sia l'incantevole Dulcinea» e Sancho Panza, «il quale vede che l'elmo di Mambrino è una bacinella e sente l'odore di stalla di Aldonza, ma capisce che il mondo non è completo né vero, se non si cerca quell'elmo fatato e quella beltà luminosa. «Don Chisciotte, da solo, sarebbe forse più povero di lui, perché alle sue gesta cavalleresche verrebbero a mancare i colori, i sapori, i cibi, il sangue, il sudore e il piacere sensuale dell'esistenza, senza i quali l'idea eroica, che infonde ad essi significato, sarebbe un'asfittica prigione». Il disincanto è pervaso dalla malinconia delle cose finite, ma in esso coesiste la speranza della caduta di ogni barriera.

È difficile definire il volume, che raccoglie un'ampia scelta della produzione saggistica di Claudio Magris già apparsa su un noto quotidiano. Se da una parte l'indicazione è *saggi 1974 - 1998*, dall'altra il sottotitolo recita *Storie speranze illusioni del moderno*. Quest'ultima dicitura può costituire una traccia per leggere l'opera secondo il nuovo stile narrativo di indagare la cultura, collegando autori della letteratura ad avvenimenti di attualità e di costume, considerazioni filosofiche e motivi autobiografici, temi della storia e motivi della cronaca. Magris prende un oggetto a spunto, non per divagare, ma per parlare di qualcos'altro. Frequentando il macrocosmo e

il microcosmo, non si preclude nessuno spazio di interesse. Ma l'argomento principale della sua scrittura a tutto campo è quello dell'uomo, in una felice convivenza di *pietas* cosmica e di passione civile.

Il rapporto fra il momento riflessivo e quello poetico si manifesta nei molti articoli sugli scrittori. Fra di essi appaiono privilegiati, oltre a Omero e Hugo, fulcri della letteratura tedesca come Goethe e Mann, mitteleuropea come Kafka e Broch, russa come Tolstoj e Dostoevskij.

A proposito di Dostoevskij, molto interessante è il parallelo fra il suo uomo del sottosuolo e il superuomo di Nietzsche. Nei racconti del "guardiano del faro" di Stevenson «c'è la felicità indicibile del mare ma anche la sua indicibile malinconia», in accordo con l'inclinazione marinara dell'autore che trova consonanza pure in Conrad. Nella *Dissimulazione onesta* Torquato Accetto anticipa il concetto di disincanto, suggerendo di «non credere di essere continuamente chiamato ad annunciare un nuovo verbo e a dubitare di essere nel vero, a scorgere ironicamente la propria vanità».

Fra le molte sollecitazioni alcune vengono dalla stilistica, per esempio la difesa della parodia, la quale «ha ben poco a che vedere con la dissacrazione o l'irriverenza; è una forma di omaggio, non di offesa». Un acuto suggerimento è quello di non identificare nell'intellettuale «un rappresentante dei valori, della verità e della libertà, della morale senza compromessi». Se con i buoni sentimenti, come diceva Gide, non si fa letteratura, è anche vero che la letteratura non sempre deriva da buoni sentimenti.

La presenza del mare è fondamentale nelle struggenti pagine *Dall'altra parte - Considerazioni di frontiera*, ambientate nella nativa Trieste, della quale vengono esplorate la complessità storica e la varietà delle componenti etniche. È l'occasione per distinguere il percorso dell'Odissea «come viaggio circolare, ossia quale cammino dell'individuo che parte, attraversa il mondo e alla fine ritorna a Itaca», secondo il modello tradizionale che va da Omero a Joyce, e dell'odissea rettilinea, raccontata per esempio da Musil, «nella quale l'individuo non torna a casa, ma procede in linea retta verso l'infinito o verso il nulla».

Il confine, non accettato nella sua realtà geografica e umana, è però imposto dalla situazione politica e dalle pressioni del potere, per cui

«è sempre più difficile, nella presente irrealtà del mondo, rispondere alla domanda di Nietzsche: “Dove posso sentirmi a casa?”». È questo uno dei tanti inquietanti interrogativi, ma insieme sapienti insegnamenti, di consapevolezza e di responsabilità, in fusione di utopia e disincanto, che ci dà Claudio Magris in quest’opera completa di cultura e di umanità.

Liana De Luca

Giancarlo Majorino, *Autoantologia*, Milano, Garzanti, 1999

Majorino con *Autoantologia* non ci propone soltanto una selezione, comunque ricca e completa in sé, della sua vasta produzione poetica; pur non esercitando alcuna variazione o accorgimento sui testi (con l’eccezione di alcune intitolazioni e disposizioni), egli, direi, tenta il romanzo. Sì, *Autoantologia* è l’esito proficuo di una narrazione: una narrazione ininterrotta, sebbene verticale, scheggiata, spasmodica, atomicamente lirica, deittica; è il “chip” di un romanzo anagrammatico, d’un poema forse.

Non a caso questo maestro spesso taciuto, ma sottocutaneo, efficiente-influente, esordisce nel ’59 con un’opera riconosciuta – accanto a *La ragazza Carla* di Pagliarani – come il romanzo in versi *par excellence* del nostro novecento, *La capitale del nord*, non a caso una costante dei suoi non rari contributi critici nonché di molti suoi testi poetici è la viva ed esplicita attenzione, una quasi-invidia, per le prose inquiete e sismografiche di Kafka piuttosto che Dostoevskij; grandi “tessitori”, come suole chiamarli, che tentano per la loro orizzontalità, la planimetria cui sottopongono la realtà percepita e la possibilità, sempre attuabile, del vibrato poetico.

Autoantologia è anche un autorevole documento in grado di scansare, postillare a dovere certa critica incalcaritasi su ormai facili ed inflazionati approcci che suonano come titoloni del tipo «Majorino poeta impegnato, sperimentalista irriducibile, voce critica del sessantotto, poeta della coerenza etc...»; epiteti certo fondati, ma che ingombrano, a scapito di uno specifico poetico più profondo e variegato come: l’esplicita poetica dello spazio, per esempio, la strutturante fenomenologia della solitudine, l’esperienza del tempo, non inteso ontologicamente, ma come «oscillazione» (A. Prete) «scoscesa del trascorrere», per citare solo alcu-

ne delle possibili chiavi interpretative.

Lo spazio. Dall’incipit della *Capitale del Nord* «O mia città vedo le porte gli archi / che un tempo limitavano il tuo cauto / intrecciarsi di case strade parchi / oggi spezzarti come una frontiera / o come una catena di pontili / congiungere le tue zone più vili / ai box del centro...» alla breve chiusa della *Solitudine e gli altri* (1986-1990) «Ora la mia esistenza è presso la finestra sbatte / sono nel perimetro dell’albero guardato / voci bollono / il nereggiare ha tracciato l’ingenuità di un presente» Majorino sviluppa quella che Matisse definirebbe una vera e propria “prospettiva del sentimento”. L’intuizione dello spazio da parte del poeta è un’inclinazione rispetto alla cosiddetta prospettiva scientifica o rinascimentale, uno scarto che consente all’occhio del lettore le perlustrazioni di una profondità abitata. Qui ha inizio, se vogliamo, la comprensione da parte di Majorino del trucco meccanico della modernità e il rifiuto di sottostare ad esso, anche in termini di percezione spaziale. Dai due passi citati emergono chiaramente i maestri di cui è tributaria questa duplice poetica dello spazio: Baudelaire e Kafka. Del francese è sufficiente ricordare le immersioni in una Parigi «più sottomarina che sotterranea», l’esperienza dello *choc* a contatto della folla, il solco prospettico della Senna come corridoio meditativo, l’atmosfera da *boudoir* che dà la merce, la chincaglieria esposta. Dell’attività ambulante del *flâneur*, Majorino sembra aver fatto tesoro: lo vediamo aggirarsi in una Milano *in fieri*, apoteosi delle forme esatte, cubiche e cicliche, fondersi con gli incroci, le piazze, i semafori, ispezionare la tragedia domestica delle vetrine dei negozi, agrimensore del sopra e del sotto fisico, biologico e sociale; di un bus – in *Circonvallazione* – ci riproduce lo spazio scenico «Pare un teatrino sto 29: / in un suo ciuco desiderio / di star bene, di star solo, / sopravvivere, un vecchio / roncola coi gomiti passando; / una quarantacinquenne, ginocchia polari, / forse risponde nel cervello a un giovane / che mira fisso dentro la sottana: / se trovi qualcosa di bello / sono contenta anch’io...» (*Lotte secondarie* 1963-1966). Ancora più sorprendente, forse, è l’originale assimilazione della lezione kafkiana. Il componimento sopracitato dalla *Solitudine e gli altri* ci rivela una sorta di escatologia kafkiana rovesciata, un’*extrema visio*, cioè, privata della dimensione metafisica, ieratica, quasi platonica

propria invece del passo della *Metamorfosi* in cui vediamo Gregor spirare innanzi alla finestra: «Rimase in questo stato di meditazione vuota e tranquilla sinché l'orologio della torre non scoccò le tre di notte. Visse ancora tutto il tempo che il cielo mise a rischiararsi fuori della finestra, poi il suo capo senza volere si chinò, e debolmente gli sfuggì dalle narici il suo ultimo respiro». La finestra è sia per Kafka sia per Majorino la soglia per eccellenza, il luogo del disvelamento, la dimora dell'attimo; tuttavia, se per il primo ciò che sta oltre prospetta un'alba, uno slancio verso l'archetipo e verso l'uno, una *coincidentia oppositorum*, per il secondo è la negazione del totalmente altro, è la conferma di una identità ininterrotta, di una connessione corporea, di un'osmosi dell'osservatore con gli oggetti perimetrali, il riscatto della superficie.

Qui troviamo, a mio avviso, la grande intuizione della poesia di Majorino, la scoperta della funzione vicaria della superficie rispetto alla profondità: «la superficie / che non è l'opposto della profondità, ma la sua vice» (*Provvisorio* 1970-1981); qui constatiamo la facoltà del poeta di sconfessare verità scientifiche come l'incolmabile infinità della tridimensionalità rispetto al piano bidimensionale, come dire, l'apparire (superficie) non è la negazione dell'essere (profondità), ma è radicato nell'essere; non ha la funzione di un platonico simulacro, non rinvia a realtà superiori, ma è già tutto in se stesso, identità di rappresentazione ed esistenza. Questa che può sembrare davvero una vana elucubrazione è invece ciò che legittima il poeta ad operare sulla realtà intesa come rappresentazione spaziale: «lo spazio può tagliarsi / e ricomporsi quale assente mare»; qui si gioca l'efficacia, l'onestà della poesia. Majorino ne è consapevole e sviluppa anche la sua fenomenologia della solitudine attraverso immagini e concetti spaziali.

Nella *Solitudine come vuoto* con il linguaggio cifrato, pulviscolare, sintagmatico di *Provvisorio* Majorino recupera «la vastità dell'esperienza indiretta», l'esperienza, possiamo dire, delle connessioni tra i corpi, tra gli oggetti al di là della relazione col soggetto: un'operazione antilirica in quanto esclusione dell'Io-lirico ed esclusiva dell'oggetto; se vogliamo, una radicalizzazione della poetica fenomenologica di Sereni ed una alternativa all'antisoggettivismo di Porta. Tuttavia, in que-

sto caso, più che inquadrare Majorino in quella "comune poetica" che Anceschi definì "linea lombarda" o "lombardità", preferirei accostarlo ad un curioso personaggio del Seicento, Robert Boyle, uno scienziato innamorato del mondo, dei corpi, dei fenomeni, che lontano da ogni speculazione metafisica intuì un passaggio fondamentale per l'allora nascente fisica moderna ovvero la necessità di studiare gli effetti reciproci dei corpi nella loro particolarità e non relativamente agli organi di senso umani. Scrive lo scienziato nei suoi *Nuovi esperimenti e osservazioni sul freddo* (1665): «Poiché si sa bene che il freddo nella sua nozione primaria e più ovvia sia una cosa relativa ai nostri organi di senso, tuttavia poiché esso compie anche notevoli operazioni su diversi altri corpi [...] sarebbe conveniente prendere in considerazione gli effetti del freddo sopra altri corpi nella stima che facciamo dei suoi gradi».

Questo approccio oggettuale alla realtà è, a mio avviso, ciò che contraddistingue il discorso di Majorino sulla solitudine, solitudine intesa come assenza di corpi, come vuoto di una stanza, di una casa, non relativa ad una nostalgia o ad una nevrosi particolare: «Come sono le case vuote scure o chiare con i fremiti / alianti o nell'immoto gorgo vuoto qui e là depositanti / le vuotate camere e se vi fosse sabbia circolari o sfatte / appena un po' smangiate tracce o tracce di tracce / strati di mani abbracci frasi o risa in coaguli / in mollemente a gomito strisce di verde acqua / appartamenti chiusi a chiave appartenenti / al gran corpo slacciato fff dell'aria» (*Provvisorio*). Una solitudine strutturale, incolmabile, che appartiene agli stessi oggetti, atomicamente radicata. Tutto ciò, inevitabilmente, conduce il poeta ad un atto d'amore verso il mondo; la poesia accade, emerge nello strenuo tentativo di connettere corpi con altri corpi, oggetti con altrettanti oggetti: «Stanno qui, per molte anse, in isole / minime, note o ignote, frammezzo a nuvole, / le opere, i velieri carbonizzati, da vegetazione coperti, entro la quale / puoi scorgere la punta del maestro / albero, antenne quasi / quasi d'una remota televisione...» (*Testi sparsi* 1981-1987). Percepriamo il poeta intento a congiungere, ricucire, rinsaldare gli infiniti brandelli della realtà. Non si tratta di un barocco *horror vacui*, di una corsa, cioè, al riempimento, ma di una ricostruzione; è la ria-

bilizzazione di un'identità frantumata. L'alterità si fa somiglianza e la somiglianza annichilisce il vuoto; la solitudine è risolta nella comprensione della profonda, paradossale somiglianza dell'altro, nell'accettazione dell'ossimoro «il diverso è simile». Questa convinzione, pregna di una forza vibrante, quasi utopica, appartiene in modo definitivo alla silloge *La solitudine e gli altri*, forse il capolavoro di Majorino, cui appartiene il seguente testo: «Ma chi sei tu? persona somigliante, / estranea insieme, chiedo un po' pedante / mentre furiosi conversiamo in tanti. / Fisso lo sconosciuto rovistando / architetture e macerie, balzi e stralci / di un comparabile volto sgrumato. / I suoi occhi mi tengono lontano; / preferirebbe ci legassimo a un gioco: / ci sto e continuo a misurare quel poco // che nega e torna, dentro e fuori, già, la superficie e la profondità. / Metropolitane / e viali colle ali».

Il tempo, testo innanzi citato, è un chiaro preannuncio di *Tetrallegro* (1990-1995); quel duetto di avvicinamento, di scoperta dell'altro, si traduce qui, nell'opera più dantesca e mandelstamiana di Majorino, in un concerto dalla frenesia fonica di un Luigi Nono; un concerto in cui innumerevoli voci, delle più disparate estrazioni, letteraria, documentaristica, pubblicitaria, gergale, massmediatica nell'accezione più ampia del termine, concorrono in una sorta di recensione della storia. In queste colluttazioni di *io-* vocianti, onomatopeici, s'intuisce la sostanza del vero tesoro nascosto, ciò di cui i plurimi protagonisti di questi gironi sono alla ricerca: la «memoria»: «memoria cercasi / nella tenebra della foresta / tronchi cadenti legni non più / incisi pozze rasate emergono / lenta mente, si sa, quella dell'anziano / quella dell'adulto frastornato oggi / e le tirate dalle più parti infantili...»: una memoria non proustiana che nulla ha che fare con la tuttora quotatissima *rêverie*, staccata dalla linea agostiniano-petrarchesca di tanta poesia del nostro Novecento; una memoria, invece, dantesca, indagatrice di un presente che è esito calcolabile del passato; una memoria geologica, di sedimentazioni ripercorribili, «armata per percepire il futuro», che esige «un commento in *Futurum*». E si capisce come per Majorino il tempo divenga, dunque, il contenuto stesso della storia, concepita come «atto sincronico», il tempo inteso come «scoscesa del trascorrere», la «prigione dell'attimo» in cui passato e futuro si riversano continuamente, creando una

sorta di moto oscillatorio: il tempo ovvero il presente, l'attimo. La conoscenza – comunque parziale, inevitabilmente parziale – di questo presente, attraverso la convessa lente storia di cui la poesia si serve, è l'acquisizione maggiore del lavoro del poeta, da questo punto di vista, un *unicum* nella poesia italiana del Novecento.

Infine, la profezia. Un commento in *futurum* che Majorino per certi aspetti ha spesso esercitato; con linguaggio profetico, difatti, chiude idealmente *Autoantologia*. Il testo *andavamo tutti come fosse un'emigrazione* (*Le trascurate* 1955-1995) ha quasi toni biblici e chi conosce il poeta milanese sa quanto ciò possa suonare, perlomeno, anomalo. In questa poesia dalla «maestosità forza visionaria» (M. Cucchi), egli dipinge un colossale spostamento migratorio in cui animali, uomini e motori camminano, marciano, corrono, azzuffandosi, aiutandosi, sollevandosi a vicenda. Parrebbe di udire un ipotetico cronista descriverci le coppie d'ogni essere vivente che transitano incolonnate per raggiungere Noè e la sua arca oppure di vedere quella colonna umana immensa, sterminata, hollywoodiana che Mosè-Heston conduce verso la terra promessa, se non fosse che, per Majorino, tutti emigrano verso un punto indistinto, indefinibile, verso una meta ignota o, forse, loro stessi ignorando il noto.

Federico Italiano

Franco Manzoni, Figlio del Padre, Castel Maggiore, Book, 1998

Trentadue poesie sostanziano la nuova silloge di Franco Manzoni, uscita per i tipi della casa editrice di Castel Maggiore nel gennaio 1999.

Il primo dato che balza all'attenzione, anche ad una veloce prima lettura, è quello, ben colto e sottolineato nella nota di Guido Oldani, della «diversità nella granitica unità». L'apparente ossimoro si rivela appieno apparente grazie alla precisione e alla coerenza stilistica – raramente riscontrabile oggi in altri autori – che costituiscono l'«anima» di questa poesia. È rara, infatti, la «tenuta» di un lavoro sulla parola che permetta, nell'arco di una sola raccolta, di passare, per esempio, da un vero e proprio racconto in versi quali sono i primi cinque testi che con il titolo *Nella casa di Marta* aprono il volume alla contratta e tesa eruzione di due testi in lingua milanese quali *Vess tucc* (Essere tutti – dedicato ad Antonio Porta) e *Vos a mezza* (A mezza voce) per poi passare ad una poetica

delle radici e dell'identità, dura, quasi violenta, nella sua ribelle rivendicazione di pensiero fondante l'esperienza del far poesia.

«Quella che era la vocalità gestuale della scrittura di Manzoni fin qui maturata, tale quasi da produrre un lecito apparentamento con il dettato dell'arte teatrale, pare ora farsi deliberatamente sequenza, verosimilmente impiantata come se in celluloide, in un documento possibile del male di un vivere» dice Guido Oldani analizzando con acume l'elemento "originale" ed "individuale", la cifra assoluta della poesia di Manzoni al punto di riflessione teoretica dell'autore che questo libro ci consegna. Il tutto attraverso l'uso di un linguaggio attinto al quotidiano, alla "verità della realtà", ma poi stravolto e reso martellante, liricamente angosciato e gioioso ad un tempo dalla forza degli *enjambement*, dallo slittamento incessante di senso, dal fluire magmatico di un fiume di emozioni di volta in volta erotiche o infantili, guerresche o straziate, baldanzose o segnate da una vena di profondissimo dolore che svela il vero volto dell'esistenza e nella condizione comune affratella poeta e lettore. Nella poesia, nella passione e nelle radici, nel sentirsi veramente "figli di un padre" e di una visione del mondo che ponga al centro il ritmo dei versi – sembra dirci Manzoni – nel sentirsi anche figli di un popolo e della sua letteratura, in queste fondazioni del mondo l'essere straziato dall'esperienza anticipata della morte che quotidianamente ci viene incontro può trovare una sua battaglia e non rassegnata pace. Può trovare la possibilità di chiamare le cose a "render conto", "render conto" di sé in quell'urto frontale che solo può aprire ancora alla visione del destino, di un destino.

Filippo Ravizza

Carmine Di Biase, *Giovanni Papini. L'anima intera*, Napoli, Edizioni Scientifiche, 1999

La critica degli ultimi trent'anni a Papini riconosce soltanto il merito di un'azione "militante" come operatore culturale "laico" nelle riviste «Leonardo» (1903) e «Lacerba» (1913), insieme al suo libro più rappresentativo, *Un uomo finito* (1912). La sua vicenda di scrittore si presta a due interpretazioni opposte e parziali: o è parsa conclusa con la *Storia di Cristo* del 1921, l'anno della conversione, oppure viene valutata unicamente nella dimensione del "convertito".

Queste due posizioni vengono superate da Carmine Di Biase in una recente monografia sulla sua opera e sulla sua azione: *Giovanni Papini. L'anima intera*, che per la prima volta ne esamina l'intero percorso letterario. Lo studioso traccia con mano sicura la fisionomia di questo operatore culturale "impegnato", segnata da una tensione polemica contraddittoria tra l'aspirazione alla totalità dell'essere, al "tutto" e al contrario di tutto, che, tuttavia, presenta una linea di continuità e di coerenza, visibile nelle intense pagine di *Un uomo finito* (1913) e nella *Storia di Cristo* (1921).

Anche il linguaggio, fondato essenzialmente sul canone dell'"eloquenza" – non in senso retorico, ma come espressione di chiarezza e profondità –, e la molteplicità degli interessi culturali, presenti nei libri fondamentali, *Gogol*, ad esempio del 1931, e *Il libro nero* (1951), rivelano la personalità di un "irregolare" che conserva, però, una sua interna dimensione ed ansia religiosa, coerente e sostanziale alla sua stessa scelta di uomo e di scrittore.

E l'"anima intera", in cui è vivo il sentimento di Dio e il senso stesso della sua presenza nell'essere e nella storia, è presente anche in un testo considerato "blasfemo", come *Le memorie d'Iddio* (1911), che l'autore stesso ordinò, dopo la "conversione", di bruciare, e che, invece, rispecchia una chiara visione religiosa nella umana "delusione" di fronte al male. Questo anelito ai veri valori della vita sarebbe più tardi emerso nelle note *Schegge* apparse sul «Corriere della Sera», *La spia del mondo* (1955) e *Le felicità dell'infelice* (1956), non prive di momenti di "assalto".

Proprio l'istanza di comprendere l'insieme dell'opera e dell'anima di Papini spinge Di Biase a sottolineare la coerenza di fondo dello scrittore, nonostante situazioni e scelte contraddittorie, compresa l'adesione al fascismo con lo scadente libro *Italia mia*, del 1939, senza preclusioni o veti e tabù e senza preferenze (i laici a difesa del "primo" Papini, i cattolici del "secondo"): una coerenza che non si giustifica in se stessa, ma come espressione di una "totalità" che, come sempre negli spiriti e scrittori di grande genialità, rivela, nelle stesse contraddizioni, una coerenza umana e stilistica di fondo.

Giuliano Ladolfi

Umberto Piersanti, *Per tempi e per luoghi*, Porretta Terme (Bo), I Quaderni del Battello Ebbro, 1999

La collana di *Antologie poetiche* della Casa Editrice "I Quaderni del Battello Ebbro" si è arricchita di un quarto volume che raccoglie passi scelti delle edizioni poetiche di Umberto Piersanti sulla scia di una maniera assai diffusa negli ultimi anni: ne abbiamo già parlato sulla rivista. Questo non significa che tali operazioni non siano meritorie soprattutto se si pensa che molte pubblicazioni degli autori presentati risultano pressoché introvabili. In ogni caso il lavoro di "antologizzazione" nasconde una sottile insidia non sempre evitabile, perché esistono poeti che guadagnano dalla selezione e poeti che richiedono la lettura completa delle opere. Se ci limitiamo al testo, la posizione di Piersanti non risulta facilmente definibile, per il fatto che la struttura globale con difficoltà trova un'interna coerenza: il lavoro è diviso in tre parti: una lunga – più di un terzo – e interessante presentazione delle singole pubblicazioni da parte di Manuel Cohen, una scelta di liriche e un'utile bibliografia. Ora la ricchezza del lavoro del critico con difficoltà viene riscontrata nella lettura dell'agevole libretto, per cui la molteplicità tematica e stilistica, le innovazioni e i mutamenti non trovano adeguato supporto.

Il presente studio, quindi, dovrà optare per una lettura del solo testo trascurando una valutazione dell'intera opera che richiederebbe un saggio più che una recensione.

L'antologia presenta sotto il profilo stilistico due fondamentali momenti: la linea di demarcazione è costituita dalla raccolta *L'urlo della mente* (1977); prima il dettato procedeva, in genere, attraverso periodi-strofa, in seguito per mezzo di un solo lungo periodo che comprende l'intera composizione. Ad ogni modo la tendenza alla struttura "a cumulo" della frase conteneva il germe del successivo sviluppo verso la tecnica del "flusso di coscienza" che consiste nell'accostare non più elementi, ma percezioni simili. Ugualmente la densità di ageggiamento, che nelle prime raccolte "alleggeriva" le rappresentazioni, si è trasformata in distanza memoriale, che si è assunta uguale compito, includendo anche le precedenti inserzioni di carattere sapienziale.

Comune, invece, e «tenace», secondo l'indicazione del presentatore, è la tendenza a costruire il mito della propria terra e della pro-

pria infanzia. «I rifugi dell'Appennino» diventano i rifugi poetici e sentimentali, con i quali il poeta conserva un rapporto assai più complesso di quando non si supponga. La costanza con cui viene adoperata la proustiana "intermittenza del cuore" e la ripresa continua dei luoghi della memoria, come pure l'esperienza del Sessantotto, manifestano la presenza interiore di *aliquid inexpectum*, di qualcosa di non risolto, che spinge l'autore ad una continua analisi nella dialettica relazione presente-passato. La civiltà contadina, le Cesane, le figure di amici, della nonna vengono proiettate in alone mitico, in esistenze quasi irreali, in cui la distanza temporale, il ritmo leggero, l'uso non definito della prima persona plurale, l'assenza di punteggiatura conferiscono sfumature evocative indefinite: «ci fu un tempo gentile / al Catria salviamo per i daini / in un decennio mitico e lontano / ricordo ch'era intorno al '68 / ancora d'amore era la tempesta / di volti chiari in sogno e in rivolta // dentro quel sogno forse sono nati / mimavano la morte con le dita / anche a Bologna dietro i funerali / agli assassini neri somiglianti // noi che sognammo un mondo più gentile / persi com'eravamo nella lotta / è tornata a morire la pietà / lo dissi forte il groppo nella gola». L'indicazione dei luoghi, degli abiti e dei protagonisti non crea agganci con la realtà, ma costituisce piuttosto un elemento esotico finalizzato a conferire suggestione a questo mondo ormai perso nella storia e nella memoria. Lo schema, però, viene superato nel momento in cui il poeta canta la donna; in questo caso la sensualità della rappresentazione rafforza la parola: «ma tu non eri cristiana / una fanciulla pagana diciassette / dalle carni brunte e odorose / l'occhio della giovenca / le tue cosce superbe / tra le more / tra le rose i macchia / sulle cesane».

L'ultima lirica dedicata al figlio Jacopo e datata febbraio 1999 pare preludere ad un mutamento all'interno della poesia di Piersanti: non più rievocazione del passato né di persone o luoghi, ma la meditazione sul tempo incentrata sulla figura dell'adolescente che nella crescita conserva i segni dell'infanzia in una riconciliazione (la soluzione dell'*inexpectum*?) con il presente anche geografico: «spente le luminarie / l'ultima che risplende / a fianco dello scivolo, / bassa sul mare // sei cresciuto Jacopo / dall'altro anno, / ma i giochi e lo sguardo / sono gli stessi, /

figlio, / il tempo non ti riguarda / il cerchio delle luci / le feste ora passate / la luna di gennaio / ch' esce più tardi // delle tronche parole / senza storia, / della corsa priva di compagni / solo ti ricompensa il tempo / fatto eterno / per noi si spengono le luci / dopo le feste, / come la neve bianca / grigia si scioglie / sull'asfalto».

Giuliano Ladolfi

Mario Ramous, *Il gran parlare*, Venezia, Marsilio, 1998

A nessuno deve sembrare strano se nell'epoca dell'afasia, concetto più volte sottolineato in precedenti interventi, si cada nel difetto opposto del «gran parlare», delle chiacchiere inutili, dello spreco verbale. L'ipertrofizzazione è sintomo di un malessere non solo in medicina o in psicologia, ma anche in campo sociale. Già Umberto Fiori ha affrontato in *Chiarimenti* questo problema centrale nella nostra epoca, preannunciato dal teatro pirandelliano, che più che sull'azione si regge sullo scambio verbale nel vano tentativo di far combaciare opposte visioni.

Mario Ramous affronta la questione in modo del tutto personale cercando una sinergia semantica con l'elemento strutturale. Infatti non può non colpire il lettore la mancanza di ogni lettera maiuscola (con l'eccezione di pochi nomi propri pressoché tutti di ambito classico) quasi a significare che il «gran parlare» abbassa ogni argomento ad una quotidianità deprimente. La civiltà contemporanea non riesce più a stabilire un raccordo tra significante e significato, per cui le parole rimangono unicamente *flatus vocis: nomina nuda tenemus* («ma non t'avvedi che le parole che cerchi / non sono più di convenzioni? Anche se senza non esisterebbe il mondo / ma solo pasture per sopravvivere / cosa dunque pensi in questa babele / di fermare per definirti / se le stesse parole mutano nel tempo / il senso che avevano quando nacquero?»). La citazione dimostra l'intenzione del poeta di sostanziare i propri versi di una vera e propria profondità concettuale che talvolta si risolve in aforismi: «ma più forte della morte non è l'amore».

Il gran parlare non si concede tregue, punti, virgole, segno alcuno di punteggiatura, incalza con l'unica divisione in quattro parti nell'ambito delle quali gli spazi bianchi non frenano il flusso delle parole. E all'interno di «questo gran parlare che latro non è / se non

privazione della coscienza / voragine impietrita del silenzio» vengono smitizzati i grandi temi della classicità: «nox erat notte di lunghi coltelli», in cui la citazione virgiliana viene abbassata a chiacchiera mediante l'accostamento con un'espressione contemporanea divulgata dai mass media, a cui si aggiunge un'allusione montaliana: «se più per aprirsi un varco sia lecito / l'olocausto di chi ci guarda in volto / scava scava non troverai che sabbia / inerte senza germe senza macie / del duello a sangue per il potere / solo moneta dispersa in pulviscoli». Ramous, quindi, compie un'opera di «svuotamento» sistematico di ogni contenuto, svilito dalla triturazione minuta a cui inesorabilmente sono sottoposti tutti gli argomenti da quelli letterari a quelli storici, economici in un ammasso di parole comuni e dotte che non riescono più a «significare». Pare un discorso che si avvolge su stesso, autoriflettente, tautologico, retorico nel senso deterioro del termine, la cui rappresentazione non si risolve secondo la modalità avanguardistica di desmantellare il termine o di porre il linguaggio come contenuto della poesia, ma in una ricerca stilistica autonoma.

Secondo tale prospettiva passano e ripassano i grandi temi della tradizione uniti intimamente alle problematiche attuali: il mito, l'amore, la donna, la vita, la morte, la comunicazione, la colpa ecc. in una variazione di temi e di toni da cui non si salvano i luoghi comuni come i più sconcertanti problemi filosofici e poetici contemporanei. Non è concessa salvezza: «Siamo coristi con afasia di parola». Ne deriva un'impressione di un «zapping» televisivo, in cui cronaca, cultura, economia, filosofia, politica, filologia, pubblicità appaiono dotati di uguale dignità e di uguale considerazione. Il gran parlare, la civiltà della comunicazione, la globalizzazione delle cultura vengono avvertite dall'autore come conseguenza di una perdita effettiva di capacità di dialogo, perché si è «persa / la capacità di nominare le cose» e come segno di una profonda sofferenza: «disperatamente fra noi si disputa / ma non è più che rumore di di fondo / incomprensibile rauco assordante / come di chi trascina e chi è scortato / al patibolo in un livore d'alba / e carnefice più non si distingue / dalla vittima o che unico sia / in un osceno gioco delle parti / sotto la maschera si cela il doppio / opposto che vorresti essere / sì devi pur avere cognizio-

ne / da prendere non differisce il darsi / così che principio e fine si perdono / in un intrico oscuro senza tempo / disperatamente ché non si esista». Il poeta, quindi, all'interno dello squalore prodotto dalla civiltà contemporanea individua un elemento a cui fare appello, la consapevolezza, perché la massificazione comporta la perdita dell'esistenza. Altra via d'uscita non viene indicata, neppure il comportamento morale più ineccepibile potrebbe salvarci; un senso di impotenza grava sui rapporti umani: «in principio era il logos il principio / ma del vero manca testimonianza». Il risultato ultimo non può essere che il silenzio: «e sia silenzio questo vociare / non v'è verità che ne valga il peso».

L'ardua materia poetica trova, pertanto, una sua dimensione espressiva in un discorso senza fine in cui «tutte le vacche sono nere».

Giuliano Ladolfi

Alessandro Riccioni, *Sottopelle*, Castel Maggiore, Book, 1998

Non possiamo passare sotto silenzio l'azione meritevole di una Casa Editrice come la Book, una tra le pochissime che attualmente in Italia promuove su autori sconosciuti. Ed è un vero peccato che il circuito ufficiale non dedichi sufficiente attenzione alla qualità della poesia. Certo leggere tutti i testi pubblicati appare un'impresa erculeo – e lo sappiamo bene noi di «Atelier» che non disdegniamo l'arduo e assillante compito –, eppure un simile lavoro ci sembra necessario per rompere il cerchio dei soliti «noti» che brillano nel panorama della poesia italiana. Salutiamo, quindi, con soddisfazione la pubblicazione dell'opera prima di un autore non più giovanissimo che vanta un'esperienza di tutto rispetto come traduttore dal francese e dall'inglese.

Il fatto che abbia dato alle stampe una raccolta di poesie solo dopo i quarant'anni, dopo anni di apprendistato, come testimonia la sua indubbia capacità versificatoria, assume anche un significato etico, percepito come esigenza di limitare la proluvie di edizioni a basso livello con il solo scopo di soddisfare l'orgoglio personale.

Riccioni ha raggiunto una chiara consapevolezza nei confronti dei problemi del «fare poesia», infatti la raccolta si apre con una evidente dichiarazione di poetica: «Desidero gli oggetti / Le loro curve / le loro larve / I masticati / disossati corpi / Le ombre il peso / L'insensatezza / di ogni loro fondamento». In questa lirica troviamo i motivi fondamentali: il rifiuto del lirismo,

dell'orfismo, del manierismo e la predilezione per una poesia povera, da «ossi di seppia». I «disossati corpi» si rendono visibili in uno stile secco, stringato, sostanzialmente di «cose», contemporaneamente estraneo ad ogni oscurità ermetica e alla tentazione di un descrittivismo impersonale. La presenza dell'io è costante come elemento di significatività referenziale, priva, però, di ogni connotazione sentimentale. Contemporaneamente l'andamento è ricco di cadenze ritmiche proprie dei versi tradizionali, rese ancor più suggestive dalla presenza di rime frequenti e disposte non solo in forma di legato, ma anche come mezzo per aumentare la potenzialità espressiva.

La poesia di Riccioni nasce dalla realtà, dal gesto, dall'essere e la lingua nella leggerezza di uno stile sobrio ed eletto riprende a «nominare» gli oggetti. La forza dell'evocazione non sta nella parola forzosamente piegata a significare l'insignificabile, ma nelle cose che nella loro quotidianità raggiungono la poeticità nel lieve scarto che si pone tra l'abitudine e la novità, tra la prosa e la poesia, tra l'occhio di chi guarda e quello di chi vede. E in clima di crisi gnoseologica l'autore inizia luzianamente a «battezzare» i frammenti delle cose. Come Adamo nell'Eden, egli all'inizio di una fase culturale si limita a dire senza alludere, anche se cerca di scavare «sotto pelle» come recita il titolo. Si tratta, però, di un rimando ad un altro oggetto e non ad «sottinteso» ad una realtà «oltre», perché per ora vuole proclamare l'«essere cosa» anche dell'uomo.

Non iscriverci questa poesia nell'ambito di una concezione materialista, per il fatto che si pone in una dimensione più complessa. A tal proposito illuminanti sono i seguenti versi: «Scintillante carezza / ho fatto di te / con pietre dure di fiume / più forti del fuoco e scure / del fumo». Anche la «carezza» è di «pietra dura», anche un gesto delicato viene avvertito come materialità, pesantezza, massa e non per sottolineare il negativo in contrapposizione ad un atteggiamento delicato, ma per indicarne la «carnalità» contro ogni tentazione di idealizzazione oltrareumana. Alla fine della metafisica non rimane che il senso, la percezione, intesi non come affermazione polemica nei confronti di una visione spiritualista, ma come ultimo risultato di una ragione che non riesce a superare i limiti dell'incerto, dell'ipotetico e del sensibile: «Viviamo come postumi / di un mutio male originario: diario / di segni, di altalenanti

enigmi / che pure ebbero un senso / nei denti di roccia / nelle dita di corallo / di chi per noi lo scrisse». Il poeta si sente “postumo”, nato dopo una morte, la morte del Platonismo e della metafisica, di un’interpretazione del reale che pure produsse un universo di senso per più di due millenni. «E sono ancora qui / a ricercare le parole / a ripescare nel passato / una roccia sicura / l’approdo per questa nuova era: / verbi come trafori / taglienti agli angoli discordi; / la bocca che sa / bloccare il girotondo / delle riposte storie inconcludenti». Come Marco Guzzi, attende la nascita di una nuova epoca anche Riccioni che, però, non sa delinearne il percorso, per cui avverte tutti i limiti connessi con un nuovo sforzo cognitivo del reale: «Vesto soltanto l’apparenza / delle cose, questo per dire / che potrei farne senza, ma rimango / a raccontare il dono ricevuto / il foglio bianco, il grido / il tratto che si compie / per ogni sogno muto». Nonostante la debolezza della poesia che raggiunge unicamente «l’apparenza» – parlando di apparenza, l’autore ammette implicitamente l’esistenza di un noumeno –, permane intatta una volontà di parola, una parola che alla fine del secondo millennio non può presentarsi che come «grido», come “sonora” articolazione pregrammaticale, dichiarazione di inappagato desiderio di verità. «Sono rimasto fermo / dove si contano le ore / dove la strada si fa stretta / e non si lasciano che impronte»: la poesia si limita al graffito, alla debole testimonianza, ma proprio questa debolezza diventa il segno morale dell’umiltà coraggiosa di chi accetta i limiti umani e culturali del nostro tempo.

Nel libro di Riccioni, quindi, la crisi, tema ricorrente nella poesia del Novecento, traspare non da sperimentazioni arbitrarie limitate alla sfera linguistica, ma nasce all’interno del “fare poesia” mediante la lucida consapevolezza dei limiti del periodo in cui viviamo e mediante un’armonia tematica, metrica, linguistica e sentimentale.

Giuliano Ladolfi

Tiziano Rossi, *Pare che il Paradiso*, Garzanti, Milano, 1998

«Pare che il Paradiso sia il presente / con i suoi comunque e i pressappoco; e infatti / anche questo malandare / manda chiaro»: così inizia la lirica che dà il titolo all’ultima silloge poetica di Tiziano Rossi, la quale per alcuni aspetti continua la linea delle precedenti rac-

colte non senza qualche significativa novità.

Rispetto alle «aperture sperimentali degli anni Sessanta, e in quell’ambito particolare di “nuova scuola lombarda”» (*Poeti italiani del Secondo Novecento*, a c. di M. Cucchi e S. Giovanardi, Milano, Mondadori, 1996, p. 575), il poeta conserva «un’attenzione ai dati dell’esperienza e del quotidiano» colta, però, attraverso il filtro della saggezza che sa intravedere le sfumature della realtà e valorizzarne gli aspetti di limite. In tale prospettiva va rivalutata la «spinta etica» presente nei precedenti lavori, che qui diventa accettazione completa e convinta dell’esistente: «Pare che il Paradiso si trovi nel «malandare».

Non si tratta in nessun modo, si badi bene, di posizione supina o passiva, anzi di una conquista poetica ed umana che presuppone i precedenti stadi: *La talpa imperfetta*, *Dallo sdrucciolare al rialzarsi*, *Quasi costellazione*, *Miele e no*, *Il movimento dell’adagio* in un crescendo di senso che nella realtà umana individuale e collettiva trova i propri elementi decisivi.

Certo per chi, come Rossi, ha assunto la condizione sociale come base della poesia, non è concessa una tregua in un mondo che in quarant’anni (*Il cominciamondo*, poi ripreso nella *Talpa imperfetta*, è del 1963) ha mutato completamente il suo volto. Per questo motivo l’ultima pubblicazione pare assumere la modalità di rappresentazione propria dello telespettatore, lo *zapping*, quel movimento cioè che nel breve giro di un attimo, illumina una situazione e la muta: «Si procede all’accensione di un lumino e / piano ci si inginocchia e tuttavia / qui non càpita niente, solamente / più in là germogliano semi infaticabili / senza pronuncia».

Questa realtà “a macchie” («e almeno si apprende che il vero / mai non è intero», *Tivù*) è causata dalla perdita della gerarchia di valori: tutto è centro e tutto è periferia, come nel supermercato si accostano prodotti essenziali e superflui, come nei *talk show* si parla di problemi frivoli con lo stesso atteggiamento con cui si affrontano i misteri della vita e della morte. Il poeta, fedele alla sua vena poetica di «assemblatore paziente, assiduo di quei “pezzettini tantissimi” in cui si sbriciola e poi si ricompone il senso dell’esistenza» passa in rassegna la fasi della vita, l’infanzia, la fanciullezza rivissuta nella propria paternità, l’esperienza della poesia e l’impulso irrefrenabile e squarciare il velo della letterarietà per approdare alle cose.

E proprio questa volontà di rappresentare gesti, fatti, azioni, situazioni mediante un linguaggio concreto, lo induce al rifiuto di ogni finzione: «le loro cortesie / e poi le finzioni delle cortesie / e le finzioni delle finzioni, il sottile sembrare, / a complicare le cose più semplici (a questo / gli uomini – si dice – son portati)». Si avverte anche stilisticamente la disposizione del poeta a lavorare sull'astratto o usando la parentesi «(Anche in poco spazio riposa verità / e mai non serve parola di imperatore / ma unicamente l'insistere vostro, il triturare)» – notiamo, però, che dal linguaggio aulico subito si passa ad un'azione concreta denominata sia dall'aggettivo «vostro», che stabilisce coordinate relazionali e temporali, sia dal verbo finale dal vago sapore “ecologico” – o prestandosi a chiaroscuri iconografici: «Spalancata [...] la nostra parentesi d'una parentesi, la ràffica / del pendolare terrifico assestamento / incontro a mansioni di pietra, la città universale...», espressione che esalta il realismo quotidiano dei termini con cui si chiude la composizione: «rialzare la testa / nel supermarket, al suo servizievole neon».

Sotto il profilo strutturale la lettura della realtà passa attraverso dall'inserzione di brani di prosa, veri e propri saggi di cronaca giornalistica, in cui il fatto viene offerto nella nudità del suo *Dasein*, del suo essere stato. Il poeta pare indicare due ottiche diverse con cui ci si può accostare alla vita: la prima del vedere, quella della prosa, la seconda del guardare, la poesia. Da quest'ultima disposizione etica ed estetica nascono squarci di “realtà conosciuta” di inestimabile profondità: «Non è una ninnananna o cose analoghe / e all'erta si resta come cagnetti, / ma il treno si sbrogia da tutte le misture / e vincenti si perfora più di un clima, il panorama / già tutto culla, perfino l'immondezza. // Filtra dal finestrino una lingua incomprensibile: / forse si è giunti dove luccica la lama / del limite nostro, oppure dentro una / straniera vicenda che ci prolunga». Proprio negli eventi minimi, tra «le pieghe insospettate del minuscolo» si esercita un'azione paziente di indagine, quasi a significare che ormai solo nella quotidianità si possono cogliere brandelli di verità, ci si può reclinare «sul bicchiere mezzo pieno». Nonostante la durezza dell'esistenza, rimane indomito un atteggiamento di apertura positiva al mondo, accentuata dalla vecchiaia, che si traduce anche in volontà di

comunicazione con il lettore, come si può dedurre dalle note poste in fondo al testo, nelle quali il poeta con stile epigrammatico gli offre una chiave di interpretazione al fine di rendere meno arduo il percorso tra i frammenti. Rimangono gli incisi a condensare il quotidiano in ritmo di pregnante sapore metaforico (l'acqua del lago è «cupa nonna»; la sera «lenzuolo necessario»).

Le suddette caratteristiche di accettazione e di apertura alla vita comune si traducono in un robusto senso del reale che lo salva dalla dissoluzione dell'ironia montaliana e caproniana, la quale lo avrebbe potuto invischiare in intellettualistiche rappresentazioni, e che lo proietta in una varietà di sentimenti, di rappresentazioni che vanno dalla pensosità di sapore filosofico, al sospiro, al ricordo, al desiderio: «Ci fosse il paradiso, bella cosa, / che chi ci andasse ci va e si riposa». Ma il Paradiso si trova qui e ora, in cui «tutto si consuma e niente si consuma», «perché il presente in verità non c'è, defluisce / si tramuta la scena (la prima è già inghiottita) / e nel bar mattutino ti sorreggi / questa tazzina bollente di caffè; / ma ecco che nuovi quadretti, altri ancora / indietro retrocedono, più indietro, / come la strada fuggiasca che scintilla. // Dicono certi sapienti che esistente / è solamente l'esistito. E allora // a tutti smisurato si spalanca / l'abbraccio del tempo papà / che nel coccolarci mai si stancherà». La trasposizione di sapore familiare, con un punta di apertura non delimitata di uno dei più grandi problemi della nostra cultura testimonia la temperie artistica di Tiziano Rossi, che in uno dei primi termini che i bimbi pronunciano conclude un lavoro impegnativo ed affascinante. D'altra parte «la poesia, che appiccica le toppe / sopra qualche petto lacinato, e in compassione / sistema qua e là due ricami modesti. [...] (Ma come trotta affaccendato lungo il viale / quel cane bassotto!)».

L'adozione della realtà quotidiana non deve indurre a trasferire in questa scelta un concetto di superficialità o di ovvietà; il poeta affronta le grandi questioni della vita in uno stile comune, probabilmente perché la dignità della “tragedia” è appannaggio di tutti gli uomini: il dolore e la frustrazione del limite sono parte di ogni esistenza: «Ora ho saputo che mio figlio / s'addentra nella regione / mirabile delle montagne / e là sale e poi sale / piano coi suoi perché: / e dunque non io ma lui saprà / – ripon-

dendo a una centesima domanda – dire di sì ad un'altra commozione. / E allora vado a letto tutto contento». Il tragico nel consueto è anche il risultato di una parola quotidiana parcamente offerta al lettore.

Giuliano Ladolfi

Giovanna Sicari, *La legge e l'estasi*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999

Questo libro di Giovanna Sicari non conta più di una cinquantina di pagine, tutte concentrate sul nesso che unisce alla scrittura poetica al destino dell'uomo. In queste brevi riflessioni, però, vengono toccati i punti cruciali che definiscono l'avventura creativa odierna, allorché essa non si ritragga dalle sfide brucianti della contemporaneità per rintanarsi in qualche precario rifugio manieristico scolastico, letterario o di pura erudizione. La precarietà di questi nascondimenti, che sono innanzi tutto psichici (difese contro la "propria" esigenza di verità e di vita), è determinata dalla crescente pressione dei tempi, che stanno consumando a ritmi accelerati le residue figurazioni di un repertorio storico che già Rimbaud intuiva finito. L'album di figurine di questo nostro mondo storico sta bruciando in ciascuno di noi. È questa paradossalmente la più bella notizia che ci possa raggiungere. Ebbene la Sicari sa restare sulla punta di lancia di questa consapevolezza e, quindi, non si disperde in parole vane, per ognuna delle quali, secondo Gesù, saremo giudicati.

Il punto di partenza della poesia davvero "contemporanea" è sempre un punto estremo: «sarei morta se non avessi scritto *Decisioni*». Il confronto con la morte è, infatti, il luogo sorgivo della parola, in quanto è solo davanti alla morte che il nostro monotono discorso egocentrato tace per sempre e può trapelare in noi l'altra voce, come la chiama Bonnefoy, la voce delle nostre profondità rischiarate. Il poeta contemporaneo ormai sa per esperienza personale che un certo livello della propria coscienza, quello cioè vincolato alle percezioni sensibili interpretate dall'ego razionalistico, è in realtà una gabbia asfissiante: «Non potevo eludere, tentennare. Potevo perdere tutto. Era anche il dovere di oltrepassare ogni evento sensibile. [...] Il senso della prigionia è vivo in ogni momento». Uscire da questo stato di prigionia significa ogni volta affrontare la morte per rinascere nel flusso più ampio di una parola capace di ribaltare il mondo (P. Celan): «Allora inven-

tare *altri nomi* per le cose sembra l'unico atto di coraggio, l'unico grido possibile». L'esperienza poetica "contemporanea" ricorda all'uomo tardo-occidentale questa antica verità: solo morendo alla nostra prigionia ottica egocentrata possiamo divenire canali, in ogni ambito creativo e relazionale, di un pensiero capace di guarire noi stessi e di rigenerare la cultura sul nostro pianeta. Ciò che oggi è in gioco è la rifondazione dell'operatività culturale come tale: «È questo il tempo in cui si tratta di salvare non un'opera o un'altra, ma il senso stesso della trasmissione». Siamo chiamati a rifondare ogni pratica creativa nell'atto iniziatico della morte (dell'ego separato) e dell'emersione di un nuovo io che parli sempre nell'ascolto del più intimo e cosmico sé, in una sorta di ininterrotto dialogo d'amore. Questa rifondazione implica d'altronde il mutamento dello statuto di verità della pratica poetica e la conseguente trasformazione dei modi in cui il suo specifico sapere potrà comunicarsi e diffondersi. La poeessa è acutamente consapevole anche di questo compito strutturale, facendosi testimone di un senso di isolamento e a volte d'impotenza che ha tormentato le anime creative di tutto il Novecento: «Quali sono, oggi, i modi di questa resistenza? Non possiamo compierla da soli. Ma quali sono gli alleati?». Io penso che gli alleati siano, al di là di ogni "ambiente letterario", tutte le persone che vivano questo grande passaggio in piena onestà, e cioè impegnandosi innanzi tutto nella "propria" trasformazione, senza paura di perdere in essa le residue e ormai miserevoli prebende o gratificazioni che ancora fanno gola alle parti morte del nostro essere.

I nostri alleati sono tutti gli allegri emigranti, i poeti come i medici, le maestre come le donne di servizio che inseriscano la propria attività, qualunque essa sia, nel laboratorio alchemico della trans-figurazione antropologica in atto, e cioè della liberazione personale e collettiva dalla dittatura della morte e dei suoi funzionari: «Scegliere una discendenza significa scegliere una tradizione» (F. Fortini). Ed è proprio ciò che stiamo facendo: i nostri padri e i nostri figli si incontrano, si riconoscono e si selezionano in noi, nella nostra docile fiducia che questo tempo a volte così aspro e impervio sia in realtà un tempo davvero propizio, il tempo, come cantava Paul Celan, per una «giusta nascita».

Marco Guzzi

Ferdinando Banchini, *Undici Poesie*, Milano, Miano, 1998

«Anche in questa breve silloge di undici componimenti, dotati di intensa liricità melica (e magistralmente tradotti dal poeta Jean-Marie Le Ray) non è difficile rilevare la costante della tensione metafisica che collega i singoli testi in un canto unico e uniforme, si direbbe poematico, quella ricerca di Dio che è senso dell'esistere» (Ferruccio Masci).

Lorenzo Cimino, *Scacco matto*, I.n.i., Oceano Edizioni, 1999

La raccolta di lirica è divisa in due sezioni: *Bivacco nella giungla* e *Tu*, disposte in modo complementare. Nella prima L'autore esprime la volontà di canto mediante parole che *s'interpicano* e *la penna scrive sul bianco*. Il poeta vuole dantesca-mente *significare*. Nella seconda sezione la volontà si traduce in comunicazione, in partecipazione, in comunione d'amore, realizzando quella volontà di apertura delle "dure" parole ad un legame di affetto che supera ogni teoria. Il libretto presenta una sobrietà di struttura che unisce il carattere estetico a quello etico come esigenza di essenzialità e di vigore poetico (G. L.).

Carlo Cipparone, *Strategie nell'assedio*, Orizzonti Meridionali, Cosenza, 1999

La raccolta di Cipparone presenta alcuni momenti di intensa poesia soprattutto quando individua *il basso profilo delle cose* nella quotidianità priva di slanci, simbolo di una disillusione metafisica di carattere epocale. *I fatti accaduti sono muti e non sciolgono le tenebre del dubbio*: «Millantano, mistificano. / Dissimulano il lato oscuro, / dicono il falso». *L'Ambiguità delle parole* non permetto di trovare un elemento di certezza, per cui il futuro presenza tinte fosche. No c'è dubbio che uno dei pregi del testo consiste nella struttura che rivela il senso di un percorso gnoseologico ed umano di grande interesse (G. L.).

Paola Ferrarese Pieroni, *Lo sguardo di Orfeo*, Firenze, Polistampa, 1998

Nell'opera prima della Ferrarese Pieroni si può apprezzare la sensibilità tutta femminile che sorregge la delicatezza delle immagini entro le quali trova espressione un complesso stato d'animo interiore. Lo stile non indulge all'autocompiacimento, ma si atesta su livelli di rigore etico ed estetico. Traspare anche una ricchezza di stile e di esperienza che fanno del testo un cammino verso l'«altrove»: Dissolversi / nel cammino dell'immagine / per crearsi con lei / futuro dell'avvento (G. L.).

Letizia Lanza, *Scripta selecta. Da oggi a oggi*, Padova, Supernova 1997

«Senza dubbio alcuno, una dimensione ed uno spazio epici si possono manifestare all'interno di ogni civiltà, letteraria e non, nei più diversi momenti storici e nelle più lontane aree geografiche». Ogni piccola e grande opera, ogni autonoma immagine teatrale, ogni cosmo poetico, ogni rivisitazione mitica, è pur sempre frutto di una mente d'artista, che vive in un tempo ed in una società ben precisi, sostanziandone le sue creazioni. L'invito, allora, è ad un brioso gioco di intrecci e di rimandi analogici, i quali di volta in volta possono rivelare sempre nuove sfaccettature; un gioco che vale. Anche in questo caso si tratta di una raccolta di testi differenti, alcuni inediti altri già pubblicati, ma tutti accomunati da un interesse vivo e costante per la poesia: un genere che -nella felicissima definizione di Donatella Bisutti - salva la vita» (P. Falda).

Giovani Marini, *Visitato a morte*, Torino, Lorenzo Editore, 1999

Il poemetto raccoglie una seri e di liriche che testimoniano uno stile che unisce visionarietà con realismo, sintassi piana con soluzioni decisamente espressionistiche: «poter la custodia proseguirgli la vita / ancora immobile del veleno nell'imparito valoroso / ammalato / dio non lo volle a cura di figlio / stringere tra le minuscole mascelle / il minimo liquido il cibo / non dimenticando da visitato a morte / te lo prometto! ». I personaggi balzano nitidi nella loro identità cronologica: «Andreino / qui di ritorno in calzoncini / alle tredici», nei gesti, nell'esistenza, mentre domina su tutto un'atmosfera di morte (G. L.).

Emanuele Ocelli, *Trentadue canti*, Como, Hattusas, 1999

Nella raccolta di Emanuele Ocelli si può scorgere una rinnovata volontà di canto che affiora nella poesia contemporanea: il tema leopardiano già attuato nel nostro secolo da Rebora nei *Canti anonimi* e da Padre David Maria Turoldo nei *Canti dell'infermità*. Nello scrittore il canto supportato dal saldo possesso degli strumenti metrici, si è realizzato nella forma dell'ode, che nell'endecasillabo caudato assume come tematiche la vita umana, i sentimenti, le stagioni e i mesi. La disposizione fondamentale lirica interiorizza il paesaggio colto per mezzo di stilemi naturalistici, reminiscenze letterarie e ardite metafore, quasi veri e propri elementi cromatici. Le 32 composizioni sono supportate da un massiccio apparato di note esplicative dei testi che occupano un terzo dell'intera pubblicazione (G. L.).

Gario Zappi, *In urbe abscondita*, Mosca, Galart, 1997.

«Forse il movimento interiore da cui germina l'architettura fantastica di una lirica esige, quale a-priori, una condizione soggettiva di spaesamento cui corrisponde il richiamo perentorio dell'utopia, del non-luogo, dell'Assenza. Questo il senso immediato che anche a una prima lettura le poesie di Gario Zappi[...] Il titolo è già di per sé significativo [...] evoca immediatamente la contraddizione insanabile tra la "waste land", gli orrori della contemporaneità, e il bisogno di una realtà che si armonizzi con le istanze ultime e radicali dell'essere umano. Chiunque si dedichi alla pratica della scrittura poetica e non voglia rinunciare a un'istanza etico-conoscitiva non potrà non riconoscere nell'"urbs" [...] il simbolo di un'irrinunciabile aspirazione alla razionalità, per quanto nascosta, "abscondita", sottratta e celata allo sguardo ignaro e disattento dei più: il "luogo" di una possibile armonia dell'essere è nascosto, ma esiste o è esistito in un'immemorabile passato» (Gianfranco Gavianu).



SOMMARIO GENERALE

ATELIER 1 – aprile 1996 – esaurito

Editoriale: Gli artigiani della parola di *Marco Merlin* – **L'autore:** Turoldo e il Novecento – Nel cuore dell'uomo: "Io non ho mani" di *Enrico Grandesso*; "Qohelet" ovvero la tentazione del nichilismo di *Giuliano Ladolfi*; L'uomo e il poeta (intervista a Gianfranco Ravasi) di *Achille Abramo Saporiti* – **Saggi:** Il testamento del capitano Gadda di *Franco Lanza* – **Voci:** poesie di: Marco Guzzi, Vittorio Sereni, Davide Rondoni, Clemente Rebora, Mario Luzi, Maura Del Serra – **Labor limae:** Il verso di *Marco Merlin* – **Lecture:** Roberto Mussapi: "Racconto di Natale" di *Giuliano Ladolfi*; G. De Santi e M. Puliani: "Il mistero della parola. Capitoli critici sul teatro di P. P. Pasolini" di *Enrico Grandesso*; Davide Rondoni: "I santi scemi e altri racconti" di *Paolo Bignoli*; Donatella Bisutti: "La poesia salva la vita" di *Marco Merlin* – **Editoria:** Ed. del Leone, Campanotto Editore – **Rivistando** – **Bloc-notes** di *Falvio Degasperis* – **Biblio**

ATELIER 2 – giugno 1996 – esaurito

Editoriale: La parola è il proprio sacrificio di *Marco Merlin* – **L'autore:** L'oblio di Ada Negri – Breve profilo di Ada Negri di *Gilberto Coletto*; Due poesie di Ada Negri – **L'incontro:** Il suono profondo delle cose: Roberto Mussapi di *Marco Merlin* – **Interventi:** Far parlare l'anima di *Franco Loi*; Oggi si legge ancora poesia? di *Giuliano Ladolfi* – **Voci:** Nel fitto di una vita [poesie] di *Daniele Piccini*; La croce e il dono [poesie] di *Giuliano Ladolfi*; La donna di Paperino [racconto] di *Riccardo Sappa* – **Labor limae:** La tensione visiva di *Marco Merlin* – **proPosta** di *Giuliano Ladolfi* – **Lecture:** AA. VV.: "La poesia e il sacro alla fine del Secondo Millennio" di *Eleonora Bellini*; Giuseppe Conte: "Manuale di poesia" di *Enrico Grandesso*; Luciano Erba: "L'ipotesi circense" di *Giuliano Ladolfi*; A. A. Saporiti, M. C. Facin: "Canto discanto" di *Paolo Bignoli*; Luis Alberto De Cuenca: "Linea chiara" di *Enrico Martinelli* – **Premiopoli** di *Paolo Bignoli* – **Rivistando** – **Bloc-notes** di *Flavio De Gasperis* – **Biblio**

ATELIER 3 – dicembre 1996 – esaurito

Editoriale: Un'ipotesi di civiltà di *Marco Merlin* – **L'autore:** Guido Gozzano: la morte e il sogno di *Giuliano Ladolfi* – **L'incontro:** L'estasi e l'ascolto: Marco Guzzi di *Marco Merlin* – **Saggi:** L'itinerario poetico di Roberto Mussapi di *Daniele Piccini*; Una poesia inedita di *Roberto Mussapi*; La città in "Camera con vista" di E. M. Forster di *Enrico Grandesso* – **Voci:** La scelta [poesie] di *Marco Tornar*; L'erba amara e forte della vita [poesie] di *Walter Nesti*; Notte senza mani [poesie] di *Giancarlo Sissa* – **Labor limae:** Citazione, reminiscenza, plagio di *Marco Merlin* – **proPosta** di *Giuliano Ladolfi* – **Lecture:** Umberto Fiori: "Chiarimenti" di *Giuliano Ladolfi* e *Marco Merlin*; Silvio Raffo: "La voce della pietra" di *Achille Abramo Saporiti* – N. Mac Caig: "L'equilibrista", B. Noël: "Il rumore dell'aria", M. Riccò, P. Lagazzi: "Il muschio e la rugiada", P. Celan: "Di soglia in soglia" di *Alberto Cappi*; Giuseppe Antonio Brunelli: "Concerto per Palma" di *Carmine Di Biase*; Mauro Germani: "L'ultimo sguardo" di *Marco Merlin*; Piero Meldini: "L'antidoto della malinconia" di *Alessandra Giordano* – **Editoria:** Flavio Ermini: Edizioni Anterem di *Marco Merlin* – **Rivistando** – **Bloc-notes** di *Flavio Degasperis*

ATELIER 4 – dicembre 1996 – esaurito

Editoriale: Il mestiere invisibile di *Marco Merlin* – **L'autore:** Attraversare Montale di *Marco Merlin* – **L'incontro:** In viaggio con Valerio Magrelli di *Sandra Piraccini* – **Interventi:** Parole dall'assedio di *Mauro Ferrari*; Prodigiosa incolumità di *Daniele Piccini* – **Saggi:** Sulla poesia di Franco Buffoni di *Guido Mazzoni*; Carbonio 14: testi inediti di *Franco Buffoni*; Intorno ad alcune pagine continiane di *Raffaella Loda*; Radicalità del nichilismo in "A clean, well-lighted place" di H. Hemingway di *Giulio Quirico* – **Voci:** Dopo la mareggiata [poesie] di *Marco Guzzi*; Passaggi XXVI, XXVII [poesie] di *Alessandro Ceni*; La città [poesie] di *Francesco Margani* – **Labor limae:** La rima di *Marco Merlin* – **proPosta** di *Giuliano Ladolfi* – **Lecture:** I. M. Gaeta e G. Sica (a c. di), "La parola ritrovata" di *Umberto Fiori*; Giusi Baldissonne, "Le Muse di Montale" di *Sandra Minuz*; Alessandro Baricco: "Seta" di *Giuliano Ladolfi*; Gabriella Galzio: "La buia preghiera" di *Giuliano Ladolfi*; AA. VV.: "Il canto strozzato" di *Andrea Temporelli*; Ugo Piscopo: "Maschere per l'Europa" di *Carmine Di Biase*; Stradivarius Radesky: "Michael Faraday, L'induzione elettromagnetica" e "Antonio Lavoisier, La conservazione del peso" di *Gilberto Coletto*; Marcela Serano: "Noi che ci vogliamo così bene" di *Alessandra Giordano* – **Editoria:** Grafiche Veronesi e Interlinea di *Andrea Temporelli* – **Premiopoli** di *Paolo Bignoli* – **Rivistando** di *Andrea Temporelli* – **Bloc-notes** di *Flavio Degasperis* – **Biblio** – **Autori** di "Atelier"

ATELIER 5 – marzo 1997 – esaurito

Editoriale: Il Novecento in liquidazione di *Marco Merlin* – **L'autore:** Riproposta di Alfonso Gatto di *Francesco Napoli*; Poesie di *Alfonso Gatto* – **Contesti:** L'esperienza psichica della creatività – Dal cervello alla creatività poetica di *Giuseppe Baiocco*; Psicologia ed arte di *Lorenzo Cimino*; Psicoanalisi, arte ed interpretazione di *Caterina Camporesi*; Poesia e psicoterapia di *Katia Santini*; La malinconia come radice dell'esperienza poetica di *Eugenio Borgna*; Al di là dell'io, al di là dell'Occidente di *Marco Guzzi*;

Linguaggio divino di *Cesare Viviani*; Sentieri della parola di *Alberto Cippi*; La parola dell'Altro di *Mauro Germani* – **Interventi**: Difendersi dalla poesia di *Gianni D'Elia*; Lo sguardo che salva la parola di *Marco Merlin*; Una "crisi d'identità" della poesia? di *Nicola Vitale* – **Saggi**: Filologia, critica e antropologia letteraria di *Giuliano Ladolfi*; Ritorni di Campana di *Maura Del Serra*; La letteratura italiana del Novecento e l'Europa di *Enrico Grandesso* – **Voci**: Lontano dallo scontro [poesie] di *Paolo Bignoli*; In questa primavera [poesie] di *Aldo Ferraris*; Breve ciclo provenzale [poesie] di *Giovanna Frene*; La parola ritrovata di *Silvia Di Natale* – **proPosta** di *Giuliano Ladolfi* – **Lecture**: Giuliano Ladolfi: "L'enigma dello specchio" di *Giulio Quirico*; Gianni D'Elia: "Congedo della vecchia Olivetti" di *Pino Corbo*; Maria Luisa Spaziani: "I fasti dell'ortica" di *Giuliano Ladolfi*; Paolo Francesco Iacuzzi: "Magnificat" di *Daniele Piccini*; Filippo Ravizza: "Vesti del pomeriggio" di *Mauro Germani*; Gabriel García Márquez: "Notizia di un sequestro" di *Alessandra Giordano* – **Bloc-notes**: Peter Russel di *Flavio Degasperis* – **Rivistando** di *Andrea Temporelli* – **Biblio**

ATELIER 6 – giugno 1997 – esaurito

Editoriale: L'utopia di una nuova generazione di *Marco Merlin* – **L'autore**: Clemente Rebora – Notizia biobibliografica di *Enrico Grandesso*; La nuova edizione dell'epistolario reboriano: intervista a Giovanni Menestrina (con due lettere inedite) di *Enrico Grandesso*; La voce della Verità in Rebora: dai "Frammenti lirici" agli "Inni" di *Fabio Finotti*; Clemente Rebora e Giuseppe Mazzini di *Cinzia Casna* – **L'incontro**: Aprile dei ricordi e dei rimorsi. Incontro con Gianni D'Elia di *Marco Merlin* – **Interventi**: "Salvare" la poesia? di *Umberto Fiori* – **Saggi**: Lettura critica di "North" di Seamus Heaney di *Franco Buffoni*; Yves Bonnefoy e la presenza di *Davide Bracaglia*; "Il profitto domestico" di Antonio Riccardi di *Marco Merlin* – **Voci**: Anima del tempo [poesie] di *Daniele Piccini*; Aorta del cielo [poesie] di *Fabio Simonelli*; Cominciamento [poesie] di *Andrea Temporelli*; Io e dis-io [poesie] di *Isacco Turina*; Quattro elegie per la fine dell'estate [poesie] di *Matteo Veronesi* – **Labor limae**: Il macrotesto di *Marco Merlin* – **proPosta** di *Giuliano Ladolfi* – **Lecture**: Jolanda Insana: "L'occhio dormiente" di *Daniele Piccini*; Roberto Mussapi: "La polvere e il fuoco" di *Gian Mario Comi*; Raffaele Crovi: "L'indagine di via Rapallo" di *Giuliano Ladolfi*; Giancarlo Sissa: "Laureola" di *Marco Merlin*; Salvatore Ritrovato: "Quanta vita" di *Marco Merlin*; Carolina Branduardi: "E dopo parliamo d'amore" di *Marco Beck* – **Editoria**: Book Editore di *Andrea Temporelli* – **Rivistando** di *Andrea Temporelli*

ATELIER 7 – settembre 1997

Editoriale: Colmare un vuoto di passione di *Marco Merlin* – **Contesti**: Poesia e canzone – Intervista a Paolo Conte: testo della poesia e testo della canzone a cura di *Antonio Auciello* e *Marco Merlin*; "C'eravamo tanto amati". Poesia e canoni all'alba del Novecento di *Umberto Fiori*; Appunti provvisori di filosofia e musica di consumo di *Giulio Quirico*; La poeticità del testo delle canzoni italiane di *Giuliano Ladolfi* – **L'incontro**: La voce che ci espone. Incontro con Umberto Fiori di *Marco Merlin* – **Interventi**: Della contemplazione e dell'azione di *Mauro Ferrari*; Il poeta e la società di *Giuliano Ladolfi* – **Saggi**: Montale: il fanciullo antico e l'Acherontia da Gozzano di *Giorgio Bàrberi Squarotti*; Poesia contemporanea – *Alessandro Ceni*: Del tondo della vita di *Martino Baldi*; I versi e le stagioni di Bertolucci di *Luigi Ferrara* – **Voci**: Risposta di carni minate [poesie] di *Mauro Pisini*; Messaggi d'ossidiana [poesie] di *Alessio Maestri*; Cattivi maestri [racconto] di *Alfonso Lentini* – **Labor limae**: Diverse attuazioni di *Marco Merlin* – **proPosta** di *Giuliano Ladolfi* – **Lecture**: Claudio Damiani: "La miniera" di *Umberto Fiori*; Eugenio De Signoribus: "Istmi e chiuse" di *Pasquale Di Palmo*; Giuseppe Conte: "Canti d'Oriente e d'Occidente" di *Daniele Piccini*; Gabriella Sica: "Scrivere in versi, metrica e poesia" di *Giuliano Ladolfi*; Pasquale Di Palmo: "Horror lucis" di *Marco Merlin*; Pino Corbo: "In canto" di *Alessandro Andreini*; Anna Lamberti Bocconi: "Il vino di quella cosa" di *Matteo Veronesi* – **Editoria**: Mugnaini, Gazebo di *Andrea Temporelli* – **Rivistando** di *Andrea Temporelli* – **Ulisse** di *Paolo Bignoli*

ATELIER 8 – dicembre 1998

Editoriale: Siamo poeti o giullari? di *Marco Merlin* – **L'autore**: Salvatore Quasimodo – Notizia biobibliografica di *Alessandra La Terra*; Salvatore Quasimodo: il repertorio delle maniere novecentesche di *Giuliano Ladolfi* – **L'incontro**: La vita cerca la vita. Incontro con Mario Luzi di *Silvia Nicolaccini* – **Interventi**: Il peccato originale di Luzi di *Marco Merlin* – **Saggi**: Dallo "squarcio" di natura al "ritratto". Annotazioni sulla poesia dell'ultimo Ruffilli di *Luciano Benini Sforza*; Leopardiana di *Paolo Ruffilli*; Orosco di Magrelli di *Marco Merlin*; La poesia di Paolo Volponi: ridare un senso all'umano di *Ciro Di Maria* – **Voci**: Venti d'acqua [poesie] di *Riccardo Sappa*; Sangue vocale [poesie] di *Francesco Ugo Olivetti*; Pulsar [poesie] di *Antonio Camaioni*; Il costato del fiume [poesie] di *Rinaldo Caddeo*; Una forma d'amore inalterata [poesie] di *Gabriella Galzio*; Il soldato [racconto] di *Mauro Germani* – **Labor limae**: Sumite materiam di *Marco Merlin* – **Lecture**: Marco Guzzi: "Figure dell'ira e dell'indulgenza" di *Marco Merlin*; Claudio Magris: "Microcosmi" di *Leandro Piantini*; Giorgio Luzzi: "Predario" di *Liana De Luca*;

Anton van Wilderode: “Il messaggero senza parole” di *Giuliano Ladolfi*; Fabio Ciofi: “Non a caso” di *Marco Merlin*; Giacinto Spagnoletti: “I nostri contemporanei. Ricordi e incontri” di *Carmine Di Biase*; Francesco Giuntini: “Lancette” di *Matteo Veronesi*; Marco Tornar: “La scelta” di *Marco Merlin* – **Rivistando** di *Andrea Temporelli* – **Bloc-notes**: Il romanzo europeo oggi: note a margine del convegno di Alassio di *Enrico Grandesso* – **Autori di “Atelier”**

ATELIER 9 – marzo 1998

Editoriale: Un respiro dentro la tradizione di *Marco Merlin* – **L'autore**: Piero Jahier – Notizia biobibliografica; Il piacere di consistere. Su Jahier e sulla letteratura Vociana di *Luigi Ferrara* – **Contesti**: Didattica della poesia – Inchiesta sull'insegnamento della poesia a cura di *Giuliano Ladolfi*; Primi momenti di una didattica della poesia di *Anna Lucchiari Ippoltoni*; Educare alla poesia (biennio della Scuola Superiore) di *Pino Corbo*; Critica letteraria e creatività poetica nel triennio della Scuola Superiore di *Giuliano Ladolfi* – **Saggi**: Realtà e anacronismo. La poesia di Giovanni Raboni di *Marco Merlin*; Il canto delle Cesane di *Marco Tornar* – **Voci**: Verticale [poesie] di *Gian Mario Comi*; Dopo la solitudine di Dio [poesie] di *Sergio Balbi*; I Canti [poesie] di *Maria Pia Quintavalla*; Soglie di un altrove [poesie] di *Giancarlo Consonni*; Esordi ed esodi [poesie] di *Giovanni Angelini*; Fumetti contro la storia [poesie] di *Silvio Giussani* – **Labor limae**: La paronomasia di *Marco Merlin* – **Letture**: Franco Loi: “Verna” di *Giuliano Ladolfi*; Massimo Bocchiola: “Al ballo della clinica” di *Marco Merlin*; Giancarlo Consonni: “Vùs” di *Gian Mario Comi*; Giovanni Giudici: “A una casa non sua. Nuovi versi tradotti” di *Marco Merlin*; Duccio Canestrini: “Turpi tropici” di *Paolo Mosca* – **Editoria**: Edizioni Via del Vento di *Andrea Temporelli* – **Ulisse** di *Paolo Bignoli* – **Rivistando** di *Andrea Temporelli* – **Biblio**

ATELIER 10 – giugno 1998

Editoriale: Omaggio alla poesia contemporanea di *Marco Merlin* – [numero di sole poesie] Notti di pace occidentale di *Antonella Anedda*; Cose di viaggi e di altri luoghi di *Mario Benedetti*; La chiave del palchetto di *Massimo Bocchiola*; Imperatrice di *Vitaniello Bonito*; Ossa incise e dipinte di *Alessandro Ceni*; Una vita nuova di *Stefano Dal Bianco*; Sognando Li Po di *Claudio Damiani*; Libro naturale di *Roberto Deidier*; Diarietto scaramantico di *Pasquale Di Palmo*; Fuori dal paese di *Giuliano Donati*; Adlujè di *Anna Maria Farabbi*; Strette di *Umberto Fiori*; Se le tarme di *Nicola Gardini*; Mutare mente di *Marco Guzzi*; La guerra delle bambine di *Paolo Fabrizio Iacuzzi*; Ombra da viaggio di *Maurizio Marotta*; Il fuoco di quest'ora di *Daniele Piccini*; Motivi ornamentali per scagliola di *Fabio Pusterla*; La vita alchemica (i nomi) di *Antonio Riccardi*; Le ore private di *Salvatore Ritrovato*; Una dura felicità di *Davide Rondoni*; Il mestiere dell'educatore di *Giancarlo Sissa*; Sequenza di *Bianca Tarozzi*; Diceria del poeta di *Andrea Temporelli*; Il bene di un giorno di *Gian Mario Villalta*; La forma innocente di *Nicola Vitale*; Giùss di *Edoardo Zuccato* – **Notizie degli autori**

ATELIER 11 – settembre 1998

Editoriale: Un nuovo solco di ricerca di *Giuliano Ladolfi* – **L'autore**: Caproni sopravvalutato? – Notizia biobibliografica; Giorgio Caproni. L'ontologia ossimorica in variazioni su tema di *Giuliano Ladolfi*; Giorgio Caproni. L'agnizione e la clausola di *Luigi Ferrara*; L'ultimo Caproni: la caccia, l'ònomia, Dio di *Daniele Piccini* – **Interventi**: Poesia e ironia di *Gianfranco Lauretano* – **Saggi**: L'anima trasformata in uccello. La poesia di Philippe Jaccottet di *Marco Merlin*; Verso la stella di *Silvio Aman*; Raffaele La Capria. Fuga dall'acquario di *Mario Landolfi*; L'instabilità. Di alcuni motivi nei romanzi di Maurensig di *Cristina Crepaldi* – **Voci**: L'Ospite [poesie] di *Elisa Biagini*; Questo vino [poesie] di *Stefano Capilupi*; Bolle d'alluminio [poesie] di *Simone Cattaneo*; Ammettilo che la vita di *Daniele Mencarelli*; Camera caritatis di *Flavio Santi*; L'urto di *Fabio Vallieri* – **Proposta**: Premiopoli di *Giuliano Ladolfi* – **Letture**: Gianfranco Maretto: “Animadaria” di *Marco Munaro*; Franco Manescalchi: “Nostos - poeti degli Anni Novanta a Firenze” di *Walter Nesti*; Maria Pia Quintavalla: “Le Moradas” di *Marosia Castaldi*; Paolo Lanaro: “Luce del pomeriggio” di *Pino Corbo*; Fabio Vallieri: “Come ruggine” di *Giuliano Ladolfi*; Roberto Bertoldo: “Nullismo e letteratura” di *Rinaldo Caddeo*; Paulo Coelho: “Monte Cinque” di *Giuliano Ladolfi* – **Ulisse** di *Paolo Bignoli* – **Rivistando** di *Andrea Temporelli* – **Biblio**

ATELIER 12 – dicembre 1998

Editoriale: La poesia oltre la filosofia? di *Giuliano Ladolfi* – **Contesti**: Poesia e filosofia – Filosofia, arte e critica di *Giuliano Ladolfi*; Qualche noterella su filosofia e letteratura, oggi, in margine a Martha Nussbaum di *Giulio Quirico*; Il verso giusto. Etica e pedagogia nella poesia di *Umberto Fiori* di *Rocco Ronchi* – **Saggi**: La terza persona di *Viviani di Marco Merlin*; *Andrea Zanzotto*: A che valse? di *Claudio Pezzin* – **Voci**: Il circolo del tempo [poesie] di *Giuliano Ladolfi*; Il rododendro [poesie] di *Roberto Bertoldo*; Il viaggio del poeta [poesie] di *Filippo Ravizza*; Un urlo dolce [poesie] di *Claudio Recalcati*; La gerontolalia [racconto] di *Isacco Turina* – **Letture**: Alba Donati: “La repubblica contadina” di *Marco Merlin*; Bernard Noël: “La caduta dei tempi” di *Fabio Scotti*; Elio Pecora: “Poesie 1975-1995” di *Marco*

Merlin; Paolo Lezziero: "Storie della bettola vecchia. Racconti" di *Vittorio Cozzoli*; Rodolfo Di Biasio: "Patmos" di *Fabio Scotti*; Erri De Luca: Tu, mio" di *Roberto Carnero*; Roberto Carnero: "Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli" di *Marco Merlin* – **Ulisse** di *Paolo Bignoli* – **Biblio** – **Gli autori di Atelier 13**

ATELIER 13 – marzo 1999

Editoriale: Letteratura come atto "politico" di *Giuliano Ladolfi* – **L'autore:** Pier Paolo Pasolini: un intellettuale ancora scomodo – Notizia biobibliografica di *Sandro Montalto*; Pasolini e la consacrazione a classico di *Sandro Montalto*; La poesia "impura" di Pier Paolo Pasolini. Osservazioni sulle categorie critiche odierne di *Giuliano Ladolfi*; L'amara utopia pasoliniana di *Mario Landolfi* – **Interventi:** Una generazione di anarchici e di autolesionisti di *Cesare Viviani* – **Saggi:** Costruzione e sintassi nella "Camera da letto" di Attilio Bertolucci di *Cristiana Rinaldi* – **Voci:** La compagnia [poesie] di *Alba Donati*; Questa Disperazione Felice [poesie] di *Massimiliano Palmese*; Nel raggio della catena [poesie] di *Gianni Priano*; Una lettura d'anni [poesie] di *Stefano Raimondi*; La battaglia [racconto] di *Paolo Marino* – **Letture:** Ferruccio Benzone: "Sguardo da una finestra d'inverno" di *Vitaniello Bonito*; Pino Corbo: "Il mondo non sa nulla" di *Gualtiero De Santi*; Nicola Gardini: "Atlas" di *Marco Merlin*; Umberto Bellintani: "Nella grande pianura" di *Giuliano Ladolfi*; Tolmino Baldassari: "E' zet dla finèstra" di *Daniela Elicio*; Nicola Vitale: "Progresso nelle nostre voci" di *Marco Merlin*; Rosaria Lo Russo: "Comedia" di *Edoardo Zuccato*; Maura Del Serra: "Dialogo di Natura e di Anima" di *Giuliano Ladolfi*; Franco Marcoaldi: "Amore non Amore" di *Marco Merlin*; Luciano Luisi: "Il silenzio" di *Giuliano Ladolfi*; Alberto Toni: "Dogali", "Liturgia delle ore" di *Marco Merlin*; Enrica Salvaneschi: "Psicomachia" di *Daniela Elicio* – **Ulisse** di *Paolo Bignoli* – **Biblio**

ATELIER 14 – giugno 1999

Editoriale: L'opera comune di *Marco Merlin* – **L'autore:** Camillo Sbarbaro: alle sorgenti della poesia del Novecento – Notizia biobibliografica di *Sandro Montalto*; Camillo Sbarbaro: l'"orlo del precipizio" di *Giuliano Ladolfi*; Storia di *Pianissimo*, dalla *Princeps* del 1914 all'edizione del 1971 di *Tommaso Lisa* – **Saggi:** Indecifrabile evidenza. La poesia di Fiori di *Marco Merlin*; Fulvio Tomizza: un narratore fra tradizione e modernità di *Maurizio Casagrande* – **Voci:** Atlante amoroso piccolo [poesie] di *Gian Maria Annovi*; L'opera della memoria [poesie] di *Gabriel Del Sarto*; 5 interferenze [poesie] di *Igor De Marchi*; La polvere del giorno [poesie] di *Stelvio Di Spigno*; Conseguenze [poesie] di *Sebastiano Gatto*; Mio padre è uno stanco democristiano [poesie] di *Riccardo Ielmini*; Dalla cenere del fiore [poesie] di *Adriano Napoli*; Chiuse [poesie] di *Andrea Ponso*; Lingua manx [poesie] di *Laura Pugno*; Catabasi [poesie] di *Giovanni Turra*; Tra la tua casa e la mia [racconto] di *Isacco Turina* – **Letture:** Tiziano Broggiato: "Il copiatore di foglie" di *Marco Merlin*; Mauro Ferrari: "Poesia come gesto. Appunti di poetica" di *Giuliano Ladolfi*; Massimo Scignoli: "Buio bianco" di *Marco Merlin*; Edoardo Sant'Elia: "Pulcinella a dondolo" di *Vitaniello Bonito*; Marco Munaro: "Il portico sonoro" di *Maurizio Casagrande*; Angelo Tonelli: "Frammenti del perpetuo poema" di *Vitaniello Bonito*; Carmine Abate: "La moto di Scanderberg" di *Roberto Carnero* – **Ulisse** di *Paolo Bignoli*

ATELIER 15 – settembre 1999

Editoriale: Il ritmo naturale del confronto di *Marco Merlin* – **L'autore:** Carlo Betocchi: una presenza enigmatica nel Novecento – Notizia biografica di *Sandro Montalto*; Carlo Betocchi: tra realismo e classicismo di *Giuliano Ladolfi*; "Qualcosa che sa di leggenda" - La madre (e il figlio) nella poesia di Betocchi di *Silvio Ramar*; Silenzio e verità nelle *Poesie del Sabato* di Betocchi di *Enrico Grandesso* – **Interventi:** Di una promessa mantenuta e di nuove scommesse. Qualcosa di personale intorno alla mia generazione, in forma di congedo di *Marco Merlin* – **Saggi:** La fine che si fa inizio [su Luzi] di *Cesare Viviani*; Il pathos del sublime. La poesia di Carifi di *Marco Merlin* – **Voci:** Camera a fisarmonica [poesie] di *Goffredo De Andreis*; Teatro di passi [poesie] di *Gabriela Fantato*; Nel crescere del tempo [poesie] di *Mauro Ferrari*; Inventario della distanza [poesie] di *Fabrizio Lombardo*; Tra la pagina e il cielo [poesie] di *Andrea Salvadeo* – **Letture:** Luigi Aliprandi: "La sposa perfetta" di *Marco Merlin*; Marco Franzoso: "Westwood dee-jay" di *Enrico Grandesso*; Antonio Camaioni: "L'errante" di *Flavio Santi*; Paolo Febbraro: "Il secondo fine" di *Marco Merlin*; Chiara Guarducci: "Fino a dimenticare" di *Marco Merlin*; Fabrizio Lombardo: "Carte del cielo" di *Flavio Santi*; Niva Lorenzini: "La poesia italiana del Novecento" di *Giuliano Ladolfi*; Dante Maffia: "Lo specchio della mente" di *Attilio Carminati*; Renzo Ricchi: "Racconti" di *Walter Nesti*; Cosimo Ortosta: "Serraglio primaverile" di *Marco Merlin*; Giancarlo Pontiggia: "Con parole remote" di *Marco Merlin*; Davide Rondoni: "Il bar del tempo" di *Marco Merlin*; Stefano Semeraro: "Due inverni, 1987-1997" di *Marco Merlin* – **Biblio**

I numeri esauriti sono disponibili in fotocopia.