

NUMERO 20

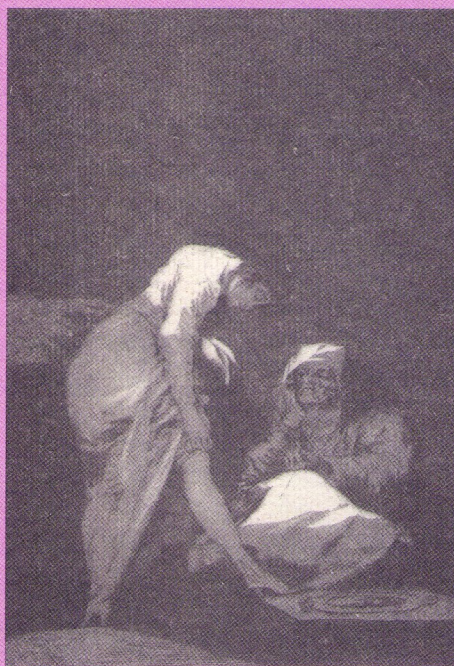
ANNO V - DICEMBRE 2000

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

# ATELIER

*Trimestrale di  
poesia critica letteratura*

*Il fermento della poesia*



*Bregola - Carnero - Fiori - Frasson - E. Giachery  
Italiano - Menestrina - N. Paolini Giachery - Pellò  
Ponso - Raimondi - Rivali - Santi - Severi*

EDIZIONI ATELIER

[www.andreatemporelli.com](http://www.andreatemporelli.com)

# INDICE

- Editoriale**
- 3 Il fermento della poesia  
*Marco Merlin*
- 4 **In questo numero**  
*Giuliano Ladolfi*
- L'autore**
- Giuseppe Ungaretti: la vita in poesia?**
- 5 Notizie biobibliografiche  
*a cura di Giuliano Ladolfi*
- 7 Giuseppe Ungaretti: i volti del poeta  
*Giuliano Ladolfi*
- 29 Per un dibattito sulla critica ungarettiana  
*Noemi Paolini Giachery*
- 32 L'opposizione peso-leggerezza nella poesia di Ungaretti  
*Emerico Giachery*
- Interventi**
- 39 Gli "sciacalli" di Montale. Riflessioni su oscurità e chiarezza in poesia  
*Umberto Fiori*
- Saggi**
- 47 L'icona del padre. Sulla poesia di Maurizio Cucchi  
*Marco Merlin*
- Voci**
- 55 Alessandro Rivali: *La riviera del san-*
- gue*
- 58 Luigi Severi: *Stralci del diario di Etty Hillesum*
- 62 Sohrab Sepeheri, Stefano Pellò: *La voce dei piedi dell'acqua a cura di Federico Italiano*
- 74 Davide Bregola: *Vite precarie*
- Letture**
- 81 Carmine Abate: "Il ballo tondo"  
*Roberto Carnero*
- 82 Gian Piero Bona: "Le Muse incollate"  
*Paolo Frasson*
- 83 Mario Baudino: "Colloqui con un vecchio nemico"  
*Marco Merlin*
- 84 Yves Bonnefoy: "La vita errante"  
*Andrea Ponso*
- 86 Franco Buffoni: "Il profilo del Rosa".  
*Stefano Raimondi*
- 87 Carlo Emilio Gadda: "Un fulmine sul 220"  
*Giovanni Menestrina*
- 89 Lorenzo Mondo: "Il Messia è stanco"  
*Roberto Carnero*
- 90 Claudio Piersanti: "L'appeso"  
*Roberto Carnero*
- 92 Clemente Rebora: "Gli spettatori dell'ultimo piano e alcuni brani dell'epistolario"  
*Giovanni Menestrina*
- 93 Pietro Spirito: "Le testimonianze di Verzegnis"  
*Flavio Santi*
- 94 **Rivistando**
- 95 **Biblio**

## **Atelier**

*Trimestrale di poesia, critica, letteratura*

Direttori:

Giuliano Ladolfi e Marco Merlin

Direttore responsabile:

Riccardo Sappa

Redazione:

Paolo Bignoli (caporedattore), Roberto Carnero, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Michela Poletti, Andrea Salvadeo, Luigi Severi, Andrea Temporelli, Isacco Turina

Collaboratori:

Marco Beck, Maura Del Serra, Luigi Ferrara, Umberto Fiori, Nicola Gardini, Enrico Grandesso, Marco Guzzi, Franco Lanza, Franco Loi, Roberto Mussapi, Daniele Piccini, Andrea Ponso, Giulio Quirico, Stefano Raimondi, Sergio Rotino, Flavio Santi, Claudio Scarpati, Fabio Simonelli, Cesare Viviani

### **Direzione e amministrazione**

C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. e fax 0322/841311 - Sito web: [www.tiscalinet.it/atelierpoesia](http://www.tiscalinet.it/atelierpoesia)

### **Stampa**

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

---

### **Associazione Culturale "Atelier"**

#### **Quote**

Per il 2001:	lire 30.000;	Euro 15,49
Per il 2001-2002:	lire 55.000;	Euro 28,41
sostenitore:	lire 100.000;	Euro 51,65

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

*L'eventuale disdetta va inoltrata entro il 31 dicembre, in caso contrario ci si impegna a versare la quota anche per l'anno successivo - I versamenti vanno effettuati sul ccp n 12312286 intestato a: Ass. Cult. Atelier - C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO).*

# EDITORIALE

## Il fermento della poesia

*C'è un fermento segreto nella poesia che spacca i legami interni di ogni stile e irradia il corpo della scrittura per farlo vivere e respirare, portando dentro a una forma, a suo modo limpida, il delirio.*

*Non esiste formula certa per innestare nei propri versi le cellule che, con dolore e meraviglia, possono dare origine al semplice miracolo della poesia. Serve molto amore per l'uomo, serve coraggio, serve lucidità intellettuale, serve umiltà senza ipocrisia. Servono amici, luoghi da abitare, esperienze da attraversare con tutto il peso e con tutta la luce del proprio corpo. Serve tutto.*

*Da questa totale libertà e povertà, abbiamo tentato quest'anno qualche arduo pronunciamento, che ha ancora suscitato perplessità, consensi e rimozioni. Ma qui ogni briciola di eroismo chiede giustizia, se il luogo da cui si parla è fatto di lavoro gratuito, in qualche pomeriggio rubato a qualcun altro, oltre che a sé stessi. «Siete persino com-moventi», ci è stato detto con sorriso paterno.*

*Ebbene, credo sia proprio tale sentimento di responsabilità l'unico contrappeso certo cui affidarsi, perché il delirante fermento della scrittura non degeneri in follia muta. Anche la poesia oscura è terribilmente logica, ma la coerenza, lo sappiamo, non è sinonimo di verità né di chiarezza. La ragione, infatti, non esaurisce il reale, come riconoscerebbe il più ragionevole degli individui. Il fatto è che il poeta cede alla confidenza con la propria materia nel momento in cui perde il sentimento del legame con la comunità reale in cui opera (e non intendo la società tout court; il passaggio a questo livello è ancor più delicato). Il problema della chiarezza non è interno alla poesia, non è questione estetica. Il poeta "ermetico" è irresponsabile quando non parla se non a sé stesso – parlare ad altri poeti sarebbe già molto, se esistesse un rapporto leale, un confronto serrato, una comunione di intenti fra scrittori. I poeti sono insopportabili non quando sono oscuri, o quando così ci sembrano, ma nel momento in cui si capisce che la loro verità se la cantano addosso, e non si rendono responsabili nei confronti di qualcuno per quello che dicono. Insomma, il poeta chiede giustizia, chiede di essere giudicato: chi scrivendo non sente il peso di questo giudizio che incombe resta vittima dei propri infingimenti, impaniato nella poetica che ha innalzato a specchio e schermo di sé.*

*Ma a chi spetta l'arduo e ingrato compito di giudicare? Chi osa giudicare? Ma direi meglio: chi ha il coraggio di giudicare poeti che si offendono, poeti ancora troppo adolescenti per accettare che la loro opera sia veramente offerta al mondo? Ecco dov'è il confine che ci spiega il fermento della poesia: parliamo impropriamente di chiarezza o di oscurità del poeta, dovremmo invece sentire se la sua parola ci viene incontro (qualunque sia il proprio statuto) oppure vuole solo ammaliarci.*

*Con questo, siamo in parte di nuovo alla questione del confronto generazionale. In rapporto ai padri, si sa, le parole dei figli spesso sono, loro malgrado, ingiuste, armate, ma è il futuro, da sempre, a giudicare (a giustiziare) la Tradizione. L'aria che respira un'opera è viziosa se chi scrive si sottrae al giudizio delle nuove generazioni e, allo stesso modo, se non rende giustizia (se non giudica) alle precedenti. Dunque, c'è veramente bisogno di figli ai quali parlare, per preservare il fermento della poesia.*

*Non sarà forse questa la ragione segreta che spiega l'attenzione verso i poeti più giovani, così come emerge da diverse recenti iniziative?*

M. M.

## IN QUESTO NUMERO

**L'editoriale** del direttore Marco Merlin sottolinea con stringata energia le linee conduttrici del numero 20 di «Atelier»: il «fermento della poesia» deve suscitare in quanti operano nel settore un senso di rinnovata responsabilità che si traduce in chiarezza, dignità e concretezza senza timori di scardinare consolidati giudizi critici o di attirarsi l'odiosità di chi si offende per una valutazione non corrispondente alle proprie attese.

La rilettura del Novecento ci porta a riesaminare a trent'anni dalla morte la figura e l'eredità di un importante **autore** come Giuseppe Ungaretti. Non c'è dubbio che l'entusiasmo della prima metà del secolo per il poeta si sia attenuata negli ultimi decenni per opera della generazione dei sessantenni (Giovanni Raboni, ad esempio). Giuliano Ladolfi sottopone ad analisi il problema del rapporto tra poesia e vita di Ungaretti inserendolo nel più vasto contesto del travaglio sofferto dalla cultura occidentale nei primi sessant'anni del Novecento. Come risultato, si evince una pluralità di fisionomie stilistiche e poetiche, il "palombaro", il "girovago" e il "vecchio", che trovano il senso della loro frammentarietà negli stadi di ricerca dell'autore: egli, dopo aver trovato nella fede il superamento della crisi decadente, giunge allo stato di *kénosis* annunciando il passaggio al post-moderno. Noemi Paolini Giakery, nel tentativo di aprire un dibattito franco e costruttivo, individuando nel rapporto finito-infinito il centro della ricerca ungarettiana, riprende il problema della valutazione critica della seconda metà del XX secolo nei confronti di Ungaretti e dimostra le difficoltà della critica sociologica e formalista a cogliere la totalità di senso di questo scrittore. Emerico Giakery documenta il forte rilievo assunto dalla dialettica peso-leggerezza nell'immaginario ungarettiano.

Umberto Fiori, sulla linea del precedente **Intervento** di Cesare Viviani, partendo dall'analisi di alcuni versi di Montale, esprime riflessioni di straordinario vigore dimostrativo sul tema dell'oscurità e della chiarezza in poesia basandosi non solo sui programmi poetici del Novecento, ma anche sul rapporto dell'autore con i destinatari.

Lo studio della poesia contemporanea si arricchisce di un'altra figura, quella di Maurizio Cucchi. Marco Merlin nella rubrica **Saggi**, individua nel padre una delle tematiche che si collocano alle sorgenti della sua ispirazione.

In **Voci** l'indagine sulla poesia contemporanea ed il bisogno di dare visibilità ad autori nuovi spingono la rivisita a proporre due giovani poeti nati negli Anni Settanta, Alessandro Rivali e Luigi Severi. Come autore straniero Federico Italiano presenta nella traduzione di Stefano Pellò Soharab Sepehri, uno dei lirici persiani più importanti del Novecento. Segue il racconto di un altro giovane, Davide Bregola, la cui stringatezza diviene potente metafora stilistica del senso di precarietà dell'esistenza espresso con un trepido e rispettoso senso per le vite nascoste.

La sezione **Letture** dedica, accanto alla consueta panoramica sulle pubblicazioni in poesia, ampio spazio alla valutazione degli romanzi editi recentemente.

Il numero è chiuso da **Rivistando**, in cui Andrea Temporelli ribadisce alcune considerazioni sul difficile ruolo di redattore, e da **Biblio**, dedicato ad un gruppo di interessanti pubblicazioni.

La pagina 94 contiene anche l'indicazione del sito web della nostra rivista.

G. L.

# L'AUTORE

## Giuseppe Ungaretti: la vita in poesia?

### Notizie biobibliografiche

a cura di Giuliano Ladolfi

Giuseppe Ungaretti nasce il giorno 8 febbraio 1888 ad Alessandria d'Egitto, dove la famiglia, proveniente dai dintorni di Lucca si era trasferita perché il padre aveva trovato lavoro come operaio negli scavi nel canale di Suez. Perde il genitore, vittima di un infortunio, nel 1890. Compie la sua prima formazione fino all'Ecole Suisse "Jacot", dove dimostra una propensione particolare per la letteratura leggendo i maggiori scrittori moderni e contemporanei, da Leopardi a Nietzsche.

Nel 1912 si reca a Parigi, dove frequenta i corsi del *Collège de France* e della Sorbona, frequenta le lezioni di Henri Bergson e approfondisce la conoscenza della poesia decadente e simbolista, da Baudelaire a Mallarmé, l'autore che più di ogni altro esercita su di lui un'influenza fondamentale. Conosce i più importanti artisti parigini dell'epoca: Apollinaire, Picasso, Braque, Jacob, De Chirico, Modigliani, scrive versi in lingua francese.

Nel 1914, in occasione di una mostra futurista, prende contatto con i principali esponenti del gruppo fiorentino (Papini, Soffici, Palazzeschi), grazie ai quali pubblica nel 1915 le sue prime poesie su «Lacerba».

Nel 1914 Ungaretti si stabilisce in Italia e partecipa come interventista al dibattito sull'ingresso del nostro Paese nella Prima Guerra Mondiale. Si arruola, pertanto, come volontario in un reggimento di fanteria e viene inviato sul Carso. Le esperienze letterarie precedenti unite alle vicende dell'immane conflitto determinano la forma originale della raccolta di liriche pubblicate in soli ottanta esemplari a Udine, alla fine del 1916, con il titolo *Il porto sepolto*, che sarà successivamente assorbita nel testo *Allegria di naufragi* del 1919. Questa prima fase della poesia ungarettiana troverà un'ulteriore sistemazione nel volumetto *L'allegria* del 1931.

Dopo aver combattuto in Francia, nel 1918 alla firma dell'armistizio si reca nuovamente a Parigi, dove si sposa con Jeanne Dupoix. Nel 1919 pubblica una raccolta di versi in francese, intitolata *La guerre*, e svolge attività di corrispondente per «Il Popolo d'Italia». Nel 1921 si trasferisce a Roma con un modesto impiego. Nel frattempo continua la sua produzione poetica: la seconda raccolta *Sentimento del tempo* raccoglie testi composti dal 1919 al 1933. In questo periodo Ungaretti diviene uno dei più prestigiosi intellettuali italiani e la nuova poesia trova nella sua figura un punto di riferimento essenziale. Come inviato speciale della «Gazzetta del Popolo» di Torino tra il 1931 e il 1934 compie numerosi viaggi in Egitto, in Olanda, in Corsica e in diverse regioni italiane; si segnala come saggista, collabora ai più prestigiosi periodici italiani, lavora come redattore di «Commerce» e condirettore di «Mesures», importanti riviste di carattere europeo.

Nel 1936 è chiamato dal governo brasiliano a ricoprire la cattedra di letteratura italiana all'Università di S. Paolo, ove rimane fino al 1942. Tornato in patria, viene nominato professore di letteratura italiana contemporanea all'Università di Roma. Nel medesimo anno viene nominato accademico d'Italia e l'editore Mondadori intraprende la pubblicazione delle sue opere con il titolo *Vita d'un uomo*.

Il poeta vive un momento difficile a causa di alcuni lutti familiari: la morte del fratello Costantino, nel 1937, e la perdita del figlio Antonietto, due anni dopo. Questi fatti, congiuntamente alle vicende della Seconda Guerra Mondiale, segnano in modo profondo la prima raccolta poetica del Dopoguerra, *Il dolore* (1947), alla quale seguiranno *La terra promessa* (uscita in due edizioni, nel 1950 e nel 1954), *Un grido e paesaggi* (1952) e *Il taccuino del vecchio* (1961).

Intensa è pure la sua attività in prosa: nel 1949 pubblica il volume *Il povero nella città*, nel 1961 *Il deserto e dopo*, che comprende, tra l'altro, gli articoli di viaggio usciti sulla «Gazzetta del Popolo». In seguito la scrittura poetica si limita a brevi testi: *Apocalissi*, *Proverbi e Dialogo*. L'edizione completa dei suoi versi vede la luce nel 1969 da Mondadori con il titolo *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*.

Muore a Milano nella notte fra il 1° e il 2 giugno 1970.

Nel 1974 il volume degli scritti critici, comparso sotto il titolo *Vita d'un uomo* presenta anche una sezione *Saggi e interventi*, in cui l'esercizio interpretativo si collega all'incessante desiderio di chiarire le ragioni della propria poetica. Non dimentichiamo, infine, la sua importante attività di traduttore: *Traduzioni* (1936) da Saint-John Perse, Blake, Góngora, Esenin, Paulhan); *40 sonetti di Shakespeare* (1944); *Da Góngora e da Mallarmé* (1948); *La Fedra di Jean Racine* (1950); *Le Visioni di William Blake* (1965), tutte editate da Mondadori.

La critica concordemente riconosce ad un Ungaretti un posto di importanza fondamentale all'interno della poesia italiana della prima parte del Novecento.

Fin dagli inizi la sua poesia suscita l'attenzione dei più importanti studiosi: il 4 febbraio del 1917 sulle pagine del «Resto del Carlino» del *Porto sepolto* si occupa Giovanni Papini e il 25 luglio del 1923 Emilio Cecchi esprime una valutazione lusinghiera.

I più importanti studi critici sono stati compiuti da Alfredo Gargiulo e da Giuseppe De Robertis. Il primo trova nell'opera di questo autore la realizzazione del principale obiettivo della ricerca poetica moderna: l'immediatezza del dettato e la conquista di una "lirica primitività" («Sembra restituita alla parola un'originaria verginità»). Il secondo compie fondamentali studi sulla metrica, sul linguaggio e sui rapporti con la tradizione italiana.

Nel periodo che precede la Seconda Guerra Mondiale furono pubblicati illuminanti saggi di Carlo Bo e di Gianfranco Contini: Bo sottopone ad esame problemi inerenti alle tematiche e al carattere morale, Contini per mezzo di un'analisi filologica, metrica, linguistica e variantistica cerca di rintracciare gli elementi del "tempo" poetico delle prime due raccolte.

Nella seconda metà del secolo la critica si è divisa sul problema del rapporto tra poesia e vita. Secondo Leone Piccioni, la storia interiore del poeta segue una linea che attraversa tutta l'opera: il paesaggio esterno dal deserto egiziano, al Carso, alla campagna laziale, ai grigi di Francia, alla natura brasiliana, alla Roma barocca e alla dimensione mitica della *Terra Promessa* riflette il cammino interiore percorso dal poeta. Su un fronte diverso si colloca la critica marxista: secondo Fortini, Ungaretti, privo della «coscienza intellettuale», è portato a spiegare evasivamente la sua esperienza come «tragedia eterna e non storica», ancorato a «una visione del mondo tutta fittizia e retorica». A questa valutazione, ripresa recentemente da Mario Barenghi, (*Ungaretti. Un ritratto e cinque studi*, Modena, Mucchi, 2000), reagiscono Noemi ed Emerico Giachery nella recente pubblicazione di Bulzoni *Ungaretti verticale*, nel quale documentano che i giudizi di «astrazione metafisica» o di «animus retorico» deriverebbero da posizione ideologiche più che critiche incapaci di valutare l'aspetto religioso della *Weltanschauung* del poeta.

Un secondo dibattito riguarda i problemi di stile. Secondo Giorgio Bàrberi Squarotti (*La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1966), Ungaretti non opera una vera e propria rivoluzione linguistica nel Novecento, come Pascoli e i Crepuscolari, ma recupera i valori della tradizione petrarchesca e basati su una concezione antropologica di un universo geometricamente ordinato.

Pare importante sottolineare la feconda azione di Ungaretti nel segnalare e nell'incoraggiare nuovi talenti poetici da Zanzotto a Sinigalli. Del resto, la sua influenza è visibile non solo in questi, ma anche nella poesia sperimentale, in Porta per esempio, o in poeti dialettali come Tonino Guerra o in Albino Pierro.

Giuliano Ladolfi

## Giuseppe Ungaretti: i volti del poeta

### 1. Il problema

Nessuna ricostruzione della poesia del Novecento può prescindere dalla figura e dall'opera di Giuseppe Ungaretti. La sua presenza è talmente "massiccia" che tutti gli studiosi, anche coloro che esprimono severe riserve, sono costretti a riconoscerla.

Per almeno due generazioni di scrittori e letterati, in effetti [...] è stato il maestro che è stato. Non c'è stato poeta più giovane di lui, magari per poco, che non abbia subito in qualche misura il suo influsso, che non si sia formato o rassicurato in suoi modi intensi e raffinati di pronuncia. La poesia italiana degli ultimi quaranta-cinquanta anni avrebbe avuto, non c'è il minimo dubbio, tutt'altra storia (quasi certamente più ricca, certamente più torbida e più confusa) senza il suo esempio, anzi senza i successivi stadi e gradi secondo i quali il suo esempio si è manifestato, dalle stimolanti e struggenti proposte microritmiche di *Il porto sepolto* al neoclassicismo di *Sentimento del tempo* e di *Il dolore* e al grandioso manierismo di *La terra promessa*. Con un'immagine più ravvicinata, si può dire che senza Ungaretti la poesia italiana sarebbe stata, probabilmente, assai meno italiana – più disposta, cioè, a convogliare e fare agire all'interno di se stessa fermenti, dubbi e crolli, spinte disgregatrici e innovatrici che hanno formato, negli stessi anni, le vicende della poesia e della letteratura nel resto d'Europa e del mondo<sup>1</sup>.

Si è voluto affidare il chiarimento della questione alle parole contenute in un articolo di Giovanni Raboni, risalente al 1979, per testimoniare come anche chi esprime perplessità sul valore artistico di Ungaretti ne riconosca chiaramente "il magistero". Non c'è dubbio che il poeta, come ha scritto Sergio Solmi, «si trovò fin dagli inizi, a poter contare non solo sul consenso unanime dei migliori, ma sull'ausilio di una [...] precisa e approfondita coscienza critica»<sup>2</sup>.

Ma, mentre nella prima parte del secolo si è creata «tanta udienza, un'attenzione e un fervore così diversi e privilegiati rispetto a quelli accordati allora a poeti che pure [...] non conta[va]no meno di lui»<sup>3</sup>, nella seconda, per impulso di Franco Fortini, di Giorgio Bàrberi Squarotti e dello stesso Giovanni Raboni, il consenso è venuto meno tanto che alla fine del secolo si rende necessario un lavoro di rilettura generale.

Accettata da tutti la centralità ungarettiana nella poesia della prima parte del ventesimo secolo, la questione si incentra sullo stile, che coinvolge in modo viscerale il rapporto tra arte e vita.

Giorgio Bàrberi Squarotti, analizzando il linguaggio poetico ungarettiano nell'ambito del Novecento, sostiene che lo scrittore non ha compiuto alcuna sostanziale rivoluzione linguistica, per il fatto che avrebbe compiuto soltanto un'opera di recupero dei valori della tradizionale retorica petrarchesca. La sua concezione di poesia e del mondo rappresenterebbe un contributo alla soluzione della crisi culturale e spirituale del secolo ventesimo.

Ungaretti ha sì riassorbito tutto il formulario grammaticale, tutti gli schemi logico-narrativi, ha sottinteso congiunzioni e nessi subordinativi, ha ripulito di tutte le macerie che si erano accumulate sopra l'antico tesoro: ma la sostanza del suo linguaggio resta quella della splendida tradizione, col dispiegarsi luminoso delle parole mai precise, esatte, delimitate, avvolte sempre, come sono, nell'alone del vago, dell'astratto, dell'impreciso, selezionate in modo da poter costituire l'alfabeto purissimo dell'assoluto, da essere capaci di esprimere il centro dell'universo che è l'uomo e al tempo stesso quel di là dell'universo che non in altro modo può essere alluso come presente se non attraverso lo "speculum" e l'"aenigma" della parola purificata, "impropria", più vicina quindi nello splendore della sua concettualità e astrazione alla luce dell'immenso<sup>4</sup>.

Mentre Leone Piccioni<sup>5</sup> ritiene che i mutamenti formali e tematici contenuti nell'opera abbiano seguito lo svolgimento dell'esperienza umana e spirituale dell'autore, secondo Franco Fortini il poeta non avrebbe raggiunto la consapevolezza di vivere «in una realtà disorganica e spezzata», quindi la sua poesia rimarrebbe fatalmente ancorata ad «una visione del mondo tutta fittizia e retorica».

Una simile valutazione viene ripresa da Giovanni Raboni che individuando nello stile «genericità» e «vaghezza» riconduce Ungaretti «alla verticale che unisce Petrarca a Tasso e quest'ultimo a Leopardi negli "Idilli" e a Foscolo nelle *Grazie*<sup>6</sup>. Secondo lo studioso, tutte formule escogitate dalla critica (essenzialità, purezza, unità-parola, funzione analogica del linguaggio poetico, nudità espressiva) sono «formule ingegnose e probabilmente esatte, che hanno il solo difetto di dare per scontata l'assoluta positività storia della "funzione Ungaretti", di non mettere in dubbio nemmeno per un istante che il lavoro di verifica e di restauro della lirica italiana – lavoro che, come dice assai ragionevolmente De Robertis, Ungaretti compì "lui solo, per tutta una generazione" – fosse davvero esclusivo quello che doveva essere fatto per la buona salute e le magnifiche sorti della nostra letteratura»<sup>7</sup>. Raboni prosegue affermando che «il proprio della poesia di Ungaretti sta nella sua capacità non esclusiva, ma dominante, di esorcizzare il reale come fosse un fantasma, nel suo celebrare con perfezione di toni la soave tenerezza del nulla»<sup>8</sup>.

Dall'altare alla polvere, quindi, dalla celebrazione di un vate della nostra lirica si è passati a negarne ogni impulso stilistico innovativo e ogni capacità di contenuto umano, per cui il titolo *Vita di un uomo* nasconderebbe sostanzialmente un'intenzione non realizzata.

## 2. I termini della questione

A trent'anni dalla morte di Ungaretti forse è possibile impostare la questione in modo diverso prima di pervenire ad un giudizio.

In primo luogo, a mio parere, occorre abbandonare la pretesa di ricondurre la sua produzione ad una visione unitaria, concetto inteso sia in senso stretto sia anche come sviluppo tra un primo e un secondo Ungaretti, tra una «fase d[i] poesia idillica e autobiografica» dell'*Allegria* e l'«effusione diretta», slegata dalle «occasioni» della sua biografia e del «diario»<sup>9</sup> del *Sentimento del tempo*. Si tratta di due maniere coesistenti già nella prima raccolta, che emergono in tutte le sue opere secondo modalità e tempi diversi, talvolta visibilmente separate, talvolta unite nella stessa composizione così che diventa difficile assegnarla all'una o all'altra maniera.

Se si paragonano due composizioni contigue dell'*Allegria*, *Popolo* e *In memoria*, non si può non rilevare notevole discordanza stilistica:

### POPOLO

Fuggì il branco solo delle palme  
e la luna  
infinita su aride notti

La notte più chiusa  
lugubre tartaruga  
annaspa

Un colore non dura

---

*L'autore*

La perla ebbra del dubbio  
già sommuove l'aurora e  
ai suoi piedi momentanei  
la brace

Brulicano già gridi  
d'un vento nuovo

Alveari nascono nei monti  
di sperdute fanfare

Tornate antichi specchi  
voi lembi celati d'acqua

E  
mentre ormai taglienti  
i virgulti dell'alta neve orlano  
la vista consueta ai miei vecchi  
nel chiaro calmo  
s'allineano le vele

O Patria ogni tua età  
s'è desta nel mio sangue

Sicura avanzi e canti  
sopra un mare famelico

IN MEMORIA  
Locvizza il 30 settembre 1916

Si chiamava  
Moammed Sceab

Discendente  
di emiri di nomadi  
suicida  
perché non aveva più  
Patria

Amò la Francia  
e mutò nome

Fu Marcel  
ma non era Francese  
e non sapeva più  
vivere  
nella tenda dei suoi  
dove si ascolta la cantilena  
del Corano  
gustando un caffè

E non sapeva  
sciogliere  
il canto del suo abbandono

L'ho accompagnato  
insieme alla padrona dell'albergo  
dove abitavamo  
a Parigi  
dal numero 5 della rue des Carmes  
appassito vicolo in discesa

Riposa  
nel camposanto d'Ivry  
sobborgo che pare  
sempre  
in una giornata  
di una  
decomposta fiera  
  
E forse io solo  
so ancora  
che visse<sup>10</sup>

La prima lirica è tutta impostata sull'analogia espressionistica che brucia i legami logici e sintattici: «Il branco [...] delle palme», «La notte [...] lugubre tartaruga», «La perla ebra del dubbio», «i piedi» dell'aurora, «Alveari nascono dai monti / di sperdute fanfare», «lombi celati d'acqua», «i virgulti dell'alta neve», l'età della patria «s'è desta nel [...] sangue», il «mare famelico». L'approdo all'Italia per il poeta che ha trascorso l'infanzia in Africa comporta la riappropriazione delle radici etniche, storiche e culturali della sua gente. Ma al di là della tematica, pare importante porre attenzione sullo stile immaginifico, visionario, “condensato”<sup>11</sup>, ricco di metafore e di allusioni. La gravidanza poetica pare ricercata nella concretizzazione dell'astratto; i nessi logici e cronologici, giocati sull'evocazione più che sulla descrizione, si trasformano in accostamenti di sensazioni percepite in un presente allucinatorio in cui sono eliminate le categorie spazio-temporali.

La seconda lirica presenta una struttura completamente diversa, per non dire opposta. In primo luogo, troviamo una precisa impalcatura logico-sintattica, rilevabile dall'uso dei tempi verbali: la vicenda di Moammed Sceab viene rievocata con l'imperfetto per indicare la durata delle azioni, mentre il rapporto con la Francia con il perfetto aoristico, segno di una vicenda completamente conclusa. Il passato prossimo si riferisce al fatto appena accaduto e il presente alla situazione stabilizzata sia dell'amico sia del poeta, suggellata dalla distanza “perfetta” del passato remoto «visse» a conclusione di un'intera esistenza. Il registro lessicale è modulato su parole cronachistiche, prosastiche, oserei dire. Se si togliesse la scansione versale, il brano potrebbe degnamente configurarsi come un necrologio tracciato su una lettera scritta dal poeta ad un conoscente. Due sole annotazioni superano il livello stilistico colloquiale: la determinazione della «rue des Carmes» come «appassito vicolo in discesa» e l'indicazione del sobborgo d'Ivry «che pare / sempre / in una giornata / di una / decomposta fiera». Rispetto alla lirica *Popolo*, in cui l'atmosfera era confinata in una dimensione onirica, è interessante notare la precisione con cui “definisce” l'individuo, citando nome e cognome, gli antenati, la nazionalità, ed elenca le persone che hanno seguito il funerale, offre ragguagli sull'indirizzo di casa con il numero in cifra e sul luogo in cui è stato sepolto. Non troviamo una parola che superi il livello della comunicazione quotidiana al contrario dell'altra lirica, in cui non esiste una sola espressione oralmente spendibile.

Gli esempi tratti dalla prima raccolta diventano, a mio parere, emblematici di una tendenza che in misura diversa con intuibili implicazioni reciproche ha contraddistinto l'intera carriera poetica di Ungaretti. Basta consultare gli *Ultimi cori per la terra promessa*, in cui a versi come «Agglutinati all'oggi / I giorni del passato» (p. 273) troviamo «Quando un giorno ti lascia, / Pensi all'altro che spunta» (p. 274).

Si tratta, evidentemente, di due solchi stilistici diversi, per non dire contraddittori, che richiedono un approfondimento e il reperimento delle motivazioni.

### 3. Ungaretti "palombaro"

Al fine di rendere esplicita la diversità delle due maniere espressive, pare opportuno usare due immagini suggerite dal poeta stesso: il "palombaro" e il "girovago".

E per la luce giusta,  
Cadendo solo un'ombra viola  
Sopra il giogo meno alto,  
La lontananza aperta alla misura,  
Ogni mio palpito, come usa il cuore,  
Ma ora l'ascolto,  
T'affretta, tempo, a pormi sulle labbra  
Le tue labbra ultime.

La lirica *Sentimento del tempo* (p. 178) testimonia la modalità con cui l'autore decifra il reale: «la luce giusta» gli permette di ascoltare «ogni [...] palpito, come usa il cuore». La "fulgurazione" permette all'autore di percepire la predicabilità delle cose e dei sentimenti all'interno della coscienza.

Per comprendere questa via di conoscenza bisogna ripercorrere il clima culturale di inizio secolo, quando si operò una vera e propria rivoluzione rispetto alla precedente visione positivista. Prima ancora della filosofia la poesia francese aveva compiuto quello stacco dalla tradizionale maniera di concepire il reale proponendosi di rappresentare la realtà *autre*, quella che sfugge ai sensi. Il filone lirico, che nel Romanticismo aveva privilegiato l'esigenza di una puntuale e sincera analisi dei sentimenti, in Rimbaud si era trasformato in una vera e propria discesa agli Inferi, una "prova" di esperienza psichica e creativa che coinvolgeva non solo il mondo affettivo, ma l'intera personalità dell'artista, compreso il lato intellettuale. Non è un caso che nella prima metà dell'Ottocento la liricità della poesia non si fosse concretizzata in un tipo umano preciso, come accadrà nel "veggente" o nel "fanciullino". Il problema non investe più le scelte tematiche, ma gli stessi fondamenti estetici e poetici:

il Poeta si fa veggente mediante un lungo, immenso e ragionato deragliamento di tutti i sensi. Tutte le forme d'amore, di sofferenze, di pazzie; egli cerca se stesso, esaurisce in sé tutti i veleni, per non conservarne che la quintessenza. Ineffabile tortura nella quale egli ha bisogno di tutta la fede, di tutta la forza sovrumana nella quale egli diventa il grande infermo, il grande criminale, il grande maledetta,—e il sommo Sapiente!—Egli giunge infatti all'"ignoto!". Poiché ha coltivato la sua anima, già ricca, più di qualsiasi altro! Egli giunge all'ignoto, e quand'anche, smarrito, finisce col perdere l'intelligenza delle proprie visioni, le avrà pur viste! Che crepi nel suo balzo attraverso le cose inaudite e innominabili: verranno altri orribili lavoratori; cominceranno dagli orizzonti sui quali l'altro si è abbattuto! [...] Dunque il poeta è veramente un ladro di fuoco. Ha l'incarico dell'umanità, degli "animali" addirittura; dovrà far sentire, palpares, ascoltare le sue invenzioni; se ciò che riporta di "laggiù" ha forma, egli dà forma se è informe, egli dà l'informe. trovare una lingua... Questa lingua sarà dell'anima per l'anima, riassumerà tutto: profumi, suoni, colori; pensiero ché uncina il pensiero e che tira. Il poeta definirebbe la quantità di ignoto che nel suo tempo si desta nell'anima universale<sup>12</sup>.

Le "corrispondenze" baudelairiane da elemento gnoseologico del reale si traducono in avventura umana.

In Italia tale posizione viene recepita all'interno del clima poetico che fu definito vociano e che va giustamente considerato la fucina della nostra poesia novecentesca.

Giuseppe Langella sottopone ad acuta analisi il testo di Giovanni Boine *Esperienza religiosa*, in cui viene descritto il viaggio nel «caos germinale» posto al fondo dell'anima, alle “Madri”: il poeta ligure, come Rimbaud, conclude affermando che «qualcosa davvero v'è ch'io non so dire, qualcosa di cui non so preciso il nome: *ich habe keinen Namen dafür*». Il testo in lingua tedesca si riferisce, però, ad un altro passo del *Faust* di Goethe e precisamente alla scena, quella del giardino di Marta, dove Faust afferma: «Quando ti sentirai completamente felice in questo sentimento, chiamalo come vuoi, chiamalo felicità, cuore, amore, Dio, non un nome che l'esprima. Il sentimento è tutto, il nome è solamente un suono, un fumo, una nebbia che vela lo splendore del cielo». La frase in tedesco costituisce appunto il culmine di questa battuta di Faust: «Io non so trovare, non ho un nome che possa esprimere quello che provo».

Boine, pertanto, non si ferma alle “Madri”, ma prosegue alle ricerca di una disperata nominazione delle cose e proprio a questo punto nasce la poesia “palombara”. A questo punto egli sposta l'attenzione sulle conseguenze di tale scelta sotto il profilo espressivo:

non questo solo v'è, ed io non voglio confusamente come Goethe affermare che *Gefühl ist Alles* [il sentimento è tutto] e che *il nome* altro non sia che nebbia e rumore velante la purezza dei cieli e la profondità del reale. La mia angoscia in questo, appunto consiste (in questo, appunto, sta il suo ineshausto sgorgare) ch'io non ho il *nome*, ch'io non so *nominare*. Muggia dentro di me, attraverso di me un vastissimo caos ch'io debbo informare [cioè dare forma] e non so: in tutto me stesso tetanicamente sussulta lo sforzo della definizione concreta. Con ogni mio sforzo io vorrei definire e vorrei sistemare perché il sistematico, perché il definito [...] hanno, per me, infinito più pregio di tutto il torbido oceano delle cose *non fatte*, sentite.

La tensione «tetanica»<sup>13</sup>, quindi, viene indirizzata completamente verso la definizione. Tra il volere e il fare c'è di mezzo l'innominabilità di questa esperienza culminante, assoluta, che è l'esperienza del contatto con l'essenza, con l'anima<sup>14</sup>. Come già era accaduto a Rimbaud, che a vent'anni aveva abbandonato l'arte poetica, lo scrittore “palombaro”, che scende nel “porto sepolto” di Alessandria, soffre dell'inadeguatezza della parola, si pone in atteggiamento di assedio a causa dell'impossibilità di una qualsiasi de-finizione e produce un'esuberanza “barocca” di parole nel tentativo di avvolgere questo oggetto sfuggente. Non ci si può più affidare al dettato tradizionale, per esprimere l'inesprimibile si deve ricorrere a tutte le risorse del linguaggio e della tradizione: l'analogia, lo stravolgimento linguistico, l'abolizione di ogni categoria di consequenzialità all'interno di una dimensione priva di riferimenti spazio-temporali, perché nell'anima domina la condizione dell'eternità. «C'è un canto dentro di me che resterà sempre dentro di me» ammette Giovanni Papini nel 1915. Certo l'oscurità di Ungaretti è diversa da quella mistica e visionaria di Hölderlin e di Campana, si avvicina piuttosto a quella di Góngora e di Mallarmé. Non c'è dubbio che in questo sforzo sovrumano la poesia tenda ad intellettualizzarsi come esito supremo di una volontà che ambisce a com-prendere una dimensione aoristica.

Nello stesso periodo, Edmond Husserl teorizza che solo la coscienza può cogliere l'essenza universale dei dati dell'esperienza da cui trae origine la conoscenza. E la conoscenza delle essenze (le “Idee Madri” faustiane) non è mediata, ma colta mediante l'intuizione eidetica dei dati fenomenologici. Il mondo sensibile, le dottrine filosofiche, i risultati della scienza, le più ovvie credenze sociali non costituiscono certezze; vanno, pertanto, sottomesse all'*epoché*, messe tra parentesi: l'unica realtà certa è il

*cogito* e i suoi *cogitata*, il fondamento della speculazione; pertanto la ricerca dei poeti “palombari” *nulla re indiget ad existendum* (non ha bisogno di alcuna cosa per esistere).

In questa prospettiva va colta una parte della poesia di Giuseppe Ungaretti. Egli afferma in *Ragioni di una poesia*:

Il mistero c'è, è in noi. Basta non dimenticarsene.

Il mistero c'è, e col mistero, di pari passo, la misura; ma non la misura del mistero, cosa umanamente insensata; ma di qualche cosa che in un certo senso al mistero s'opponga, pure essendone per noi la manifestazione più alta: questo mondo terreno considerato come continua invenzione dell'uomo. Il punto d'appoggio sarà il mistero, e mistero è il soffio che circola in noi e ci anima; ma noi siamo portati a preoccuparci di quegli sviluppi che danno situazione magari a un albero in un paesaggio; di quella trama di rapporti che non tollera spostamenti se non subendo un cambiamento di carattere. Perciò per noi l'arte avrà sempre un fondamento di predestinazione e di naturalezza; ma insieme avrà un carattere razionale, ammesse tutte le probabilità e le complicazioni del calcolo: se avessi quattro invece di tre elementi, se capovolgessi l'ordine, se soffiassi un gran vento, ecc.... e se avessi un quinto fattore, succederebbe... il finimondo, forse; ma resteremmo sempre in un campo di precisioni inesorabili<sup>15</sup>.

Come si vede, il poeta percepì il nuovo clima culturale e sentì in se stesso il compito «di renderlo intelligibile, non in forma logica, ma in forma poetica, in una zona e con strumenti al di fuori del razionale»<sup>16</sup>:

Vi arriva il poeta  
e poi torna alla luce con i suoi canti  
e li disperde

Di questa poesia  
mi resta quel nulla  
d'inesauribile segreto (p. 23).

Nonostante la citata lirica *Popolo*, in *Allegria*, prevalgono le maniere di Ungaretti “girovago”, perché l'esperienza della guerra lo aveva guidato verso un'altra sensibilità poetica.

La maniera del “palombaro” trova la sua più compiuta attuazione nella seconda raccolta *Sentimento del tempo*, in cui la crisi esistenziale induce l'artista a ripiegarsi su se stesso. Il tema su cui si focalizza il dibattito interno, l'Idea Madre verso cui discende è il tempo. Non si può comprendere a fondo una simile tematica senza approfondirla alla luce della filosofia di Bergson, secondo quanto il poeta stesso più volte ha confessato: «Credo che la mia poesia abbia un gran debito verso di lui»<sup>17</sup>.

La ricerca, iniziata fin dalla prima raccolta,

Chiuso fra cose mortali  
(Anche il cielo stellato finirà)  
Perché bramo Dio? (p. 35)

spinge l'autore a tornare agostinianamente e petrarchescamente in se stesso alla ricerca della verità e lì scopre il tempo dell'esperienza concreta che si presenta alla coscienza come durata (*La preghiera*, p. 174):

Da ciò che dura a ciò che passa,  
Signore, sogno fermo,  
Fa' che torni a correre un patto.

L'io vive il presente per mezzo della memoria del passato e l'anticipazione del futuro. Questa concezione gli permette di approfondire con gli strumenti più scaltriti della speculazione filosofica quelle intuizioni estetiche dibattute nel primo quindicennio nella lirica italiana. Tale scoperta comporta una serie di precise conseguenze: dall'idea di durata come elemento fondante della coscienza deriva il concetto di libertà, per il fatto che nell'interiorità risulta impossibile la determinazione o la prevedibilità di identici eventi. La libertà comporta il concetto di spiritualità che conduce il poeta alla conversione al cristianesimo e ad un tipo di poetica fondata sulla percezione, sulla memoria e sul ricordo.

La percezione, che, secondo Husserl, comporta l'apparire degli oggetti e che, secondo Bergson, è «l'azione possibile del nostro corpo sugli altri corpi», lo induce alla scoperta della natura, dei momenti della giornata (*O notte, Nascita dell'aurora, Sera*), delle stagioni (*Le stagioni, Notte di marzo, Aprile, D'agosto*) dei paesaggi (*Paesaggio, Silenzio in Liguria, L'isola, Lago luna alba notte, Lido*), temi frequenti soprattutto nelle prime liriche della raccolta:

Dall'ampia ansia dell'alba  
Svelata alberatura.  
Dolorosi risvegli.  
Foglie, sorelle foglie,  
Vi ascolto nel lamento.  
Autunni, moribonde dolcezze (*O notte*, p. 103).

Si tratta sempre di una percezione interiore che punta – si badi bene – non ai dati “spazializzati” quali sono rilevati dalla fisica positivista, ma alla durata, alla simultaneità della sensazione fisica all'interno della coscienza, rielaborata nella dimensione delle essenze eterne.

Il susseguirsi delle percezioni non svanisce con la provvisorietà sensoriale, ma nell'interiorità diventa ricordo («O bel ricordo, siediti un momento», p. 127) e allora l'immagine del passato orienta l'agire e, leopardianamente più che bergsonianamente, fa germogliare la poesia.

A una proda ove sera era perenne  
Di anziane selve assortite, scese,  
E s'inoltrò  
E lo richiamò rumore di penne  
Ch'erasi sciolto dallo stridulo  
Batticuore dell'acqua torrida,  
E una larva (languiva  
E rificioriva) vide;  
Ritornato a salire vide  
Ch'era una ninfa e dormiva  
Ritta abbracciata a un olmo.  
  
In sé da simulacro a fiamma vera  
Errando, giunse a un prato ove  
L'ombra negli occhi s'addensava  
Delle vergini come  
Sera appiè degli ulivi;  
Distillavano i rami  
Una pioggia pigra di dardi,  
Qua pecore s'erano appisolate

Sotto il liscio tepore,  
Altre brucavano  
La coltre luminosa;  
Le mani del pastore erano un vetro  
Levigato da fioca febbre.

L'analisi stilistica conferma il processo percettivo della coscienza: la sera è «perenne», fuori dal tempo, le «anziane selve» sono «assorte» nell'immobilità dell'essere, la figura agente è indeterminata in un passato aoristico, erra come un «simulacro» (parola statica nella sua ieraticità); il dato reale appare come «larva», come essenza che ha perso le caratteristiche spazio-temporali; la ninfa è la presenza invisibile ai sensi; «l'ombre negli occhi [...] delle vergini» riconducono ad una dimensione mitica, pre-temporale; la «pioggia di dardi» è fissa nei raggi solari così come le «pecore [...] appisolate», con la leggera variante di quelle che «bruca[...]no»; «le mani del pastore» si materializzano nella fissità minerale del «vetro».

E, a mio parere, proprio questa dimensione di fissità, di “durata”, in cui il tempo viene fermato, costituisce il debito più sostanziale della poesia ermetica e, al di là di ogni catalogo retorico, la disposizione a delibare l'attimo in una situazione acronica rappresenta il dato distintivo del movimento. Si potrebbero addurre molti esempi, mi limito ad una lirica emblematica, tratta dalla *Barca* di Mario Luzi, *L'immensità dell'attimo*<sup>18</sup>:

Quando tra estreme ombre profonda  
in aperti paesi l'estate  
rapisce il canto agli armenti  
e la memoria dei pastori e ovunque tace  
la segreta alacrità delle specie,  
i nascituri avvallano  
nella dolce volontà delle madri  
e preme i rami dei colli e le pianure  
aride il progressivo esser dei frutti.  
Sulla terra accadono senza luogo,  
senza perché le indelebili  
verità, in quel soffio ove affondan  
leggere il peso le fronde  
le navi inclinano il fianco  
e l'ansia de' naviganti a strane coste,  
il suono d'ogni voce  
perde sé nel suo grembo, al mare al vento.

Le analogie con la precedente composizione di Ungaretti sono evidenti: il titolo stesso dilata l'attimo sulla soglia dell'eternità; l'estate sospende per un «attimo» il divenire come si vede nel canto “rapito” agli armenti e nella sottrazione del permanere delle esperienze interne dei pastori; si interrompe la vitalità animale e il «progressivo» maturare dei frutti. Tramite il ricordo «le verità», le essenze «accadono» nella coscienza, “si danno”, per usare un'espressione heideggeriana, e «in quel soffio» le diverse situazioni si spogliano del loro accidentale modo di essere come vediamo nella lirica *Ricordo d'Affrica* del 1924 p. 110) per assumere quella dell'Idea Madre:

[...] né più  
Le grazie acerbe andrà nudando  
E in forme favolose esalterà  
Folle la fantasia [...].

o in *Dove la luce* (p. 159):

L'ora costante, liberi d'età,  
Nel suo perduto nimbo,  
Sarà nostro lenzuolo.

Ma le creazioni della mente non durano:

Perché le apparenze non durano?  
Se ti tocco, leggiadra, geli orrenda,  
Nudi l'idea e, molto più crudele,  
Nello stesso momento  
Mi legghi non deluso ad altra pena.  
Perché crei, mente, corrompendo?  
Perché l'ascolto?

La lirica *Danno con fantasia* (p. 167) documenta il superamento dello stadio del ricordo come persistenza di una sensazione passata verso un'ulteriore livello, quello della memoria, intesa come facoltà interiore che fonde in una totalità la vita autentica il «il segreto eterno, il “luogo”, nel quale gli accadimenti trovano supporto, ragione, spessore e nessi causali. Essa, come sostiene Bergson, non è un'emanazione della materia, è al contrario la materia stessa nel modo in cui la cogliamo all'interno di una percezione concreta, che occupa sempre una certa durata. Ungaretti stesso nel saggio *Il poeta dell'oblio* afferma che per Petrarca «dell'universo il centro è la memoria umana, che l'universo si tormenta solo nell'uomo, nella notte dell'essere umano resa bella da alcune luci della memoria». Ora, ogni percezione concreta, per quanto breve possa essere, è già una sintesi di un'infinità di “percezioni pure” che si succedono:

Memoria, fluido simulacro,  
Malinconico scherno,  
Buio nel sangue...  
  
Quale fonte timida a un'ombra  
Anziana di ulivi,  
ritorni a assopirmi...  
  
Di mattina ancora segreta,  
Ancora le tue labbra brami...  
Non le conosca più!

Questi versi, posti all'inizio del *Sentimento del tempo* e tratti dalla lirica *Alla noia* (p. 108), riecheggiano ancora legati alla medesima sensazione nella sezione *Inni* (*Caino*, pp. 172-173):

Anima, non saprò mai calmarti?  
Mai non vedrò nella notte del sangue  
  
Figlia indiscreta della noia,  
Memoria, memoria incessante,  
Le nuvole della tua polvere,  
Non c'è vento che se le porti via?  
  
Gli occhi mi tornerebbero innocenti,  
Vedrei la primavera eterna  
  
E, finalmente nuova,  
O memoria, saresti onesta.

Nei due passi vediamo intimamente legato l'approdo alla serenità interiore, e cioè Dio, alla memoria. Il "palombaro", superati gli strati della percezione e del ricordo, tenta di raggiungere le "Idee Madri" tramite la memoria, ma il suo sforzo non è appagato. Nonostante tutto, non desiste e canta le «cose consumate: / Emblemi eterni, nomi, / Evocazioni pure...» (*Memoria d'Ofelia d'Alba*, p.160). Nasce così la sezione *Leggende*, in cui le persone (*Il capitano, Primo amore, La madre, Ofelia d'Alba, Un caduto della rivoluzione*) rappresentano il primo gradino; seguono gli *Inni*, in cui, ad eccezione di *Caino*, i titoli astratti costituiscono un ulteriore processo di scarnificazione del dato percettivo (*Danni con la fantasia, La pietà, La preghiera, Dannazione, La pietà romana, Sentimento del tempo*). Nella successiva sezione *La morte meditata* si giunge alla semplice indicazione del canto (primo, secondo ecc.) per giungere all'ultima parte *L'amore*, in cui il canto assume pochissime connotazioni: *Canto beduino, Canto, (senza titolo), Preludio, Quale grido*; dopo *Auguri per il proprio compleanno* anche il canto svanisce: *Senza più peso, Silenzio stellato*.

La materia poetica nella durata della coscienza assume valenza emblematica (in questo senso vanno intese le figure mitiche), per dissolversi in pura musica (la lingua degli angeli) e per conquistare, come Dante, l'ultimo stadio della contemplazione umana: il silenzio.

Durante questa impresa *in interiore homine* Ungaretti sperimenta l'esperienza del divino. «Chiuso fra cose mortali [...] Perché bramo Dio?» aveva esclamato in *Allegria*. «Sono un uomo ferito / [...] Dio, guarda la nostra debolezza» (*La pietà*, pp. 168-169); in quest'ultimo testo datato 1928 il poeta si dimostra ormai vicino alla fede, pronto per iniziare un altro e più tormentato cammino:

Come il sasso aspro del vulcano,  
Come il logoro sasso del torrente,  
Come la notte sola e nuda,  
Anima da fionda e da terrori  
Perché non ti raccatta  
La mano ferma del Signore?

Quest'anima  
Che sa le vanità del cuore  
E perfide ne sa le tentazioni  
E del mondo conosce la misura  
E i piani della nostra mente  
Giudica tracotanza,

Perché non può soffrire  
Se non rapimenti terreni?  
Tu non mi guardi più, Signore...

E non cerco se non oblio  
Nella cecità della carne.

La scoperta dell'eternità non placa la ricerca del poeta sotto il profilo esistenziale; non siamo che all'inizio di una strada costellata da ostacoli interni (la sensualità) ed esterni (la morte del fratello, del figlio, la guerra), vissuta con slancio come ardua e sofferta ricerca e non come appagante certezza.

La condizione di "palombaro" è dominante anche nella raccolta *La terra promessa*, in cui il poeta si immerge nella propria anima per auscultare le più segrete vibrazioni prodotte dall'amore. Sintomatici sono i bellissimi frammenti dei *Cori descrittivi di*

*stati d'animo di Didone*: la percezione, il ricordo e la memoria trovano una sintesi nel mondo interiore della regina di Cartagine che, impotente di fronte alla potenza del sentimento, rievoca l'ebbrezza degli anni giovanili, la furia del destino e la sconfitta; la morte, quindi, rimane come naturale conseguenza di un'impossibilità a proseguire l'esistenza:

Solo ho nell'anima coperti schianti,  
Equatori selvosi, su paduli  
Brumali grumi di vapori dove  
Delira il desiderio,  
Nel sonno, di non essere mai nati (IV, p. 245).

Dopo aver tracciato cammino di Ungaretti "palombaro", si rende indispensabile tentare di trovare una risposta al quesito fortiniano secondo cui il poeta avrebbe tentato di spiegare la sua esperienza come «tragedia eterna e non storica» rimanendo inevitabilmente ancorato a «una visione del mondo tutta fittizia e retorica».

In primo luogo si può eccepire sulla radicale divisione tra tragedia storica ed eterna, quasi fosse concesso all'uomo astrarsi dal proprio strutturarsi come essere in divenire. Infatti è ormai acquisito dal pensiero filosofico che anche le concezioni che un tempo si ritenevano eterne, quali quelle delle filosofie fondazionali, in realtà altro non sono che prodotti storicamente definiti del processo del pensiero umano. Pertanto la supposta "astrazione" ungarettiana deriva da una concezione assai più astratta, proprio per il fatto che la cosiddetta "tragedia eterna" reca le stigmate del clima culturale e poetico della prima metà del Novecento. È emblematico il caso di Dante, la cui visione ultraterrena, secondo Francesco De Sanctis, è sostanziata da potente realismo.

Certo il "palombaro" Ungaretti non è né pretende di essere il "pellegrino" Dante, ma gli elementi estetici e poetici del periodo sono chiaramente documentati, come abbiamo ampiamente motivato. Se poi collochiamo il poeta nella più ampia dimensione del Decadentismo, troveremo che nel *Sentimento del tempo*, come già prima nella *Montagna incantata* di Thomas Mann (1924) e in *Mercoledì delle Ceneri* di Thomas Stearns Eliot, sono presenti i primi segni di una svolta del movimento. L'uomo occidentale individua alcune vie per trovare risposte ai quesiti esistenziali sia pure provvisori e sia pure preliminari, ma nasce una tenue speranza. Del resto la religiosità di Ungaretti è fortemente connotata di domande; non a caso l'interrogazione costituisce uno dei più ricorrenti stilemi retorici della sezione *Inni*. Come Giobbe, egli interroga (*La pietà*, p. 168):

Dio, coloro che t'implorano  
Non ti conoscono più che di nome?

Ci troviamo di fronte ad una religiosità di ricerca che non si appaga di una fede sentimentale; l'«uomo di pena» vuole, come Dante, capire «ciò che per l'universo si squaderna». Egli, però, non arriverà mai a vedere «la forma universal di questo nodo» nella morte del figlio o nelle devastazioni materiali e umane della Seconda Guerra Mondiale:

Ora che osano dire  
Le mie blasfeme labbra:  
«Cristo, pensoso palpito,  
Perché la Tua bontà  
S'è tanto allontanata?»

«Blasfeme labbra» chiama i propri dubbi, i dubbi di chi di fronte alle prove della malvagità umana giunge a mettere in discussione la stessa bontà divina. Per tale motivo la risposta di Ungaretti non è il legame dantesco tra «sustanza ed accidenti» né la visione, ma la pascaliana scommessa su Cristo, il «Santo che soffr[e]» (*Mio fiume anche tu*, pp. 228-230), il rischio di una fede che è contraddizione, crisi, incertezza e ripensamento, caduta e ripresa, conquista continua e sofferta, lotta tra l'ideale purezza e la furia dei sensi.

Riesce, pertanto, veramente difficile parlare di «visione del mondo tutta fittizia e retorica». Una tale considerazione non implica la negazione della presenza del carattere “barocco” nello stile e nella modalità di approccio al reale del poeta. Ma questo componente non può essere intesa come un “ritorno all'ordine” nel settore stilistico perché il dettato dell'*Allegria* era già lineare e sintatticamente legato. Anche l'adozione della metrica tradizionale non viene più considerata come “restaurazione”, quanto piuttosto come un nuovo modo di tradurre l'esperienza interna: dopo una strenua lotta contro l'inadeguatezza della parola, dopo aver esperito diverse soluzioni, dopo aver stravolto espressionisticamente i significati verbali e i consueti legami logici, dopo aver sentito il bisogno di condensare le sensazioni in grumi di espressioni, il poeta giunge ad un momentaneo silenzio.

Ma dirò di più. Il Barocco, il «lussureggiare compiaciuto» (Contini) della sintassi, secondo l'insegnamento di Góngora, rappresenta una scelta dettata dalla percezione del “vuoto” delle cose, dal venir meno di un'interpretazione consolidata del reale, dalla perdita del centro, dalla necessità di sovradimensionare l'elemento mediale dotandolo di autonomia e di finalità, tutte componenti caratteristiche del Decadentismo, che in Ungaretti rispondono alla necessità di descrivere l'indescrivibile. L'aspetto scenografico e l'insistenza sugli elementi fonici, evocativi, espressionistici, derivano dal desiderio di conferire materialità, peso e soprattutto consistenza alla parola. Non a caso Eugenio d'Ors avvertì la stretta aderenza tra il movimento del Seicento e il Decadentismo.

E il legame tra quest'operazione e il clima culturale del periodo può essere colto anche applicando le categorie filosofiche di Michel Foucault (*Le parole e le cose*, 1966), secondo cui la storia del pensiero occidentale passa attraverso tre “rottture epistemiche”: nella prima «le parole avevano la stessa realtà di quel che significavano». Alla fine del sedicesimo secolo si rompe questo legame, per cui i segni si configurano solo come aiuti perché il soggetto conoscente possa giungere ad una rappresentazione della realtà. Nell'Età Contemporanea la parola assume un nuovo aspetto: non si riduce alla rappresentazione del visibile, ma ricerca una diversa rappresentazione del reale, vale a dire quella della struttura nascosta, come avviene nella ricerca della costituzione del linguaggio o nella funzione biologica per classificare gli esseri viventi.

#### 4. Ungaretti “girovago”

Non tutta la poesia di Ungaretti trova definizione nella tipologia del “palombaro”, ne esiste un'altra ugualmente importante e significativa, che sulla scorta di Mallarmé, testimonia la necessità di un ritorno alle origini dell'umanità quando esisteva un legame intimo tra parola e cosa.

In nessuna  
parte

di terra  
mi posso  
accasare

A ogni  
nuovo  
clima  
che incontro  
mi trovo  
languente  
che  
una volta  
già gli ero stato  
assuefatto

E me ne stacco sempre  
straniero

Nascendo  
tornato da epoche troppo  
vissute

Godere un solo  
minuto di vita  
iniziale

Cerco un paese  
innocente

Il *Girovago* (p. 85) rappresenta un altro aspetto estetico ed esistenziale della personalità inquieta dell'autore, biograficamente ritratto nell'emblema dei "fiumi": da Alessandria a Parigi, dall'Isonzo a Roma senza dimenticare il soggiorno in Brasile. Questa condizione, indicata dalla critica come tematica del "viaggio", non lo appaga, anzi viene vissuta con pena: per Alessandria prova «La delusione che sia, straniera / La [...] città natale» (1914-1915, p. 161), perché il poeta si sente «esiliato in mezzo agli uomini» (*La pietà*, p. 168).

Non ci troviamo di fronte ad un atteggiamento dettato da circostanze di vita quanto piuttosto, come egli indica nella lirica citata, da un sentimento interiore di ricerca: Ungaretti è l'*homo quaerens*, che insegue un «paese innocente». Questa volta, però, la *quête* non avviene secondo un asse "verticale", interiore, attraverso la discesa agli Inferi, ma su un asse "orizzontale", verso il mondo, luoghi, situazioni, persone ed esperienze esterne. E l'indizio di tale diversità va riscontrato in una seconda modalità di poesia.

La critica ha giustamente posto in luce la straordinaria novità di questo "Ungaretti": «il Novecento non potrà sottrarsi al confronto con *Porto sepolto* né con la prima *Allegria*, che segnano una esplicita rottura con una continuità lirica sino a quel punto discussa, ribaltata, ma mai infranta in modi così dirompenti»<sup>19</sup>. La Lorenzini sintetizza così in modo inconfutabile l'azione poetica della prima raccolta ungarettiana che supera il sentimentalismo pascoliano, la retorica dannunziana, l'ironia di Apollinaire, la "vergogna" dei Crepuscolari, la crisi della parola delle Avanguardie, lo sperimentalismo sfrenato di Lacerba come pure l'aristocratica purezza di Mallarmé. Il petrarchismo, componente di Ungaretti "palombaro", viene espulso quasi completamente da Ungaretti "girovago" a favore della «resa immediata del fenomenico»<sup>20</sup>.

Ma da dove muove il "girovago"? Lo scrittore in Egitto non ebbe bisogno di fare i

conti con Carducci, con D'Annunzio, con Pascoli o con i Crepuscolari. Non è, pertanto, corretto pensare che la metrica spezzata o la parola "pura" siano state proposte come reazione all'accademia o alla retorica dannunziana o ai vezzi crepuscolari. La scoperta della parola nel suo valore intrinseco e l'atteggiamento di «sfidare metricamente il silenzio»<sup>21</sup> conducono fatalmente a Mallarmé, i cui eredi egli ha frequentato durante il soggiorno parigino precedente alla Grande Guerra. Ma al poeta francese va attribuito tutto il merito di questo rivoluzionario libretto? Francamente nella modalità del "girovago" c'è ben poco di Mallarmé: possiamo enucleare qualche sfumatura simbolista; manca, però, in Ungaretti la concezione di "mistero" dell'arte, il carattere aristocratico della poesia, il lirismo puro, la cosiddetta "fuga dalle realtà" causata dal disprezzo per la descrizione di ogni elemento oggettivo definito e limitato in precisi contorni. Di Valéry non viene condiviso il compito del poeta di trovare un ordine universale segno di una saggezza divina.

La parola del "girovago" presenta connotati profondamente originali e testimonia un io franto, deluso, vittima di una crisi ideale (non dimentichiamo che il poeta era stato interventista), umana e culturale, per cui il mutamento deriva in primo luogo da un diverso atteggiamento nei confronti della realtà che lo induce ad aprirsi agli altri, all'amico Moammed Sceab, al compagno morto in *Veglia*, ai *Fratelli*, compagni di sventura, alle creature falciate dalla guerra, ai «tanti / chi [gli] corrispondevano» di *San Martino del Carso* (p. 51), a Ettore Serra.

Il fatto è che tra la poesia di Ungaretti e quella di chi l'ha preceduto si pone l'esperienza palinogenetica della guerra. La vita di trincea lo salva e lo libera dal solipsismo aristocratico dannunziano, dalla retorica più o meno latente dei Futuristi e dei Crepuscolari come da molte formulazioni poetiche di carattere teorico. Tra la parola di *Allegria* e la parola pura di Mallarmé si pone una catastrofe di proporzioni apocalittiche che sconvolge il destino dell'Europa e costringe la speculazione filosofica a confrontarsi con il senso di smarrimento e di limite insito nella condizione umana. La parola del "girovago" è parola "risemantizzata", "esistenzialista", testimonianza cioè di quella precarietà in cui viene "gettato" l'essere umano. Una tale scoperta, tuttavia, non spinge l'autore a ripiegarsi su se stesso come avverrà nel pensiero filosofico, perché trova in sé e nella solidarietà la forza per ribellarsi e per tornare a vivere:

E subito riprende  
il viaggio  
come  
dopo il naufragio  
un superstite  
lupo di mare<sup>22</sup>

E proprio in questa "allegria di naufragi" va collocata la genesi e il valore dello stile "girovago". Il poeta stesso sostiene: «Le mie prime preoccupazioni furono di cogliere la parola in istato di crisi, di farla con me soffrire, di provarne tutta l'intensità, di alzarla come una ferita di luce nel buio»<sup>23</sup>.

Mi apparve subito cioè come la parola dovesse chiamarsi a nascere da una tensione espressiva che la colmasse della pienezza del suo significato. La parola che fosse travolta nelle pompose vuotaggini da un'onda oratoria, o che si gingillasse in vagheggiamenti decorativi ed estetizzanti o che fosse prevalentemente presa dal pittoresco bozzettistico, o da malinconie sensuali o da scopi non puramente soggettivi e universali, mi pareva che fallisse al suo scopo poetico. Ma fu durante la guerra, fu la vita mescolata all'enorme sofferenza della guerra, fu quel primitivismo: sentimento immediato, e senza veli; spavento della natura e cordialità rifatta istintiva dalla natura; sponta-

nea e inquieta immedesimazione nell'essenza cosmica delle cose; – fu quanto, d'ogni soldato alle prese con la cecità delle cose, con il caos e con la morte, faceva un essere che in un lampo si ricapitolava dalle origini, stretto a risollevarsi nella solitudine e nella fragilità della sorte umana; faceva un essere sconvolto a provare, per i suoi simili uno sgomento e un'ansia smisurati e una solidarietà paterna, — fu quello stato di estrema lucidità e d'estrema passione a precisare nel mio animo la bontà della missione già intravista, se una missione avessi dovuto attribuirmi e fossi stato atto a compiere, nelle lettere nostre<sup>24</sup>.

Il poeta, dunque, documenta in modo inequivocabilmente chiaro che il mutamento umano e letterario fu provocato dalla guerra. La nuova parola non può più essere quella intellettualistica mallarméana o valériana, ma una scoperta che in primo luogo supera ogni tentazione di afasia e vuole comunicare in un linguaggio semplice, scarnificato, colloquiale. Senza l'uso dell'"a capo" parecchie poesie comprese in questa maniera si potrebbero configurare come brani di prosa: «Di queste cose non è rimasto che qualche brandello di muro. Di tanti che mi corrispondevano non è rimasto neppure tanto. Ma nel cuore nessuna croce manca: è il mio cuore il paese più straziato». *San Martino del Carso* (p. 51) riscritta in prosa ne è esempio: anche la metafora cuore - paese non supera il registro retorico di un discorso comune.

Dunque, Ungaretti torna a comunicare riducendo sensibilmente le barriere che separano lo stile poetico dal quello colloquiale conseguendo risultati ben più duraturi del letterarissimo Gozzano o delle arguzie cerebrali dei Futuristi. E l'intensità raggiunta anche in anni di continue revisioni si accorda con il bisogno di «dire in fretta», perché in trincea non c'è tempo per i lenocini retorici. Eppure la parola abbandonata alla nudità del verso, alla semplicità della concisione, al rigore anche morale del limite trova una potenza tutta propria, grondante della pena di un uomo che vuole restare in mezzo agli altri uomini.

Rispetto a Leopardi, il poeta di *Allegria* vanta la possibilità di usare un linguaggio toscano appreso dalla madre, già in una certa misura "standardizzato" (mi si passi l'espressione) dalla necessità di comunicazione di uomini provenienti da tutta la nazione uniti dalla guerra. Pertanto il linguaggio ungarettiano conserva tali vantaggi, che gli permettono di superare la letterarietà, la tradizione aulica, con cui dovette fare i conti la quasi totalità dei poeti che l'hanno preceduto,

Quando trovo  
in questo mio silenzio  
una parola  
scavata è nella mia vita  
come un abisso<sup>25</sup>

La parola «scavata» nella vita è, come osserva la Lorenzini, «resa immediata del fenomenico» cioè assedio della realtà quale viene vissuta dall'autore. Si tratta di un aspetto che la critica di solito indica come "biografismo" o "diarismo" e non c'è dubbio che le annotazioni della data di composizione avvalorino la tesi, ma va pure messo in luce che si tratta del primo riuscito tentativo di trasferire l'esperienza usando come filtri di scrittura non la tradizione, ma il linguaggio della comunicazione sia pure nobilitato dalla versificazione.

Resta da domandarci quale sia la natura di questa parola. Se riprendiamo il passo di poetica ungarettiana citato, troviamo che la scoperta della fragilità dell'esistenza influisce sull'adozione di una parola nuda e scarna. La modalità dello stile "girovago" non si innalza al livello degli *Inni*, rimane franta, supera la barriera del silenzio solamente per un atto di fede nella natura umana costituzionalmente "debole".

La stessa modalità riappare nei diciassette frammenti di insuperata perfezione della

sezione *Giorno per giorno*, appartenenti alla raccolta *Il Dolore*, a mio parere, tra i versi più belli che mai siano stati scritti, che possono essere considerati come la più alta tragedia del Novecento. La morte del figlio Antonietto di nove anni conduce il poeta a “girovagare” tra i luoghi del passato, del presente e del futuro senza indulgere allo strazio o ad effetti barocchi o a patetismi intellettualistici: la tragedia sta nelle cose.

«Nessuno, mamma, ha mai sofferto tanto...»  
E il volto già scomparso  
Ma gli occhi ancora vivi  
Dal guanciale volgeva alla finestra,  
E riempivano passerì la stanza  
Verso le briciole dal babbo sparse  
Per distrarre il suo bimbo...<sup>26</sup>

Non troviamo una sola parola superflua: il dramma si svolge in una stanza dell'altro emisfero e coinvolge tre persone: la mamma, a cui è indirizzato il grido del bimbo, il bimbo stesso colto nella devastante deformazione della malattia, disumanizzato nei tratti infantili, ma reso vivo dal movimento degli occhi, e il padre, la cui impotenza di fronte alla morte e il cui dolore non vengono neppure indicate, ma lasciate intravedere nel gesto pietoso di distrarre il figlio agonizzante spargendo briciole per i passerì.

Anche la disperazione, la conseguente incapacità di vivere e di sperare, il senso di vanità dell'esistenza trovano espressione in versi brevi, secchi e chiari:

Non più furori reca a me l'estate,  
Né primavera i suoi presentimenti;  
Puoi declinare, autunno,  
Con le tue stolte glorie:  
Per uno spoglio desiderio, inverno  
Distende la stagione più clemente!...<sup>27</sup>

Solo l'apostrofe rivolta all'autunno sorpassa le righe del registro comune. Ungaretti, infatti, descrive il suo mondo interiore attraverso l'avvicinarsi delle stagioni. L'esempio dimostra che la modalità “girovaga” non viene adottata in rapporto alla tematica, ma in rapporto al modo di percepire una realtà.

##### 5. Ungaretti: il “vecchio”

In sede di bilancio ci si domanda se l'Ungaretti “palombaro” e l'Ungaretti “girovago” abbiano trovato un momento di sintesi stilistica. La risposta è ardua, ma negativa e la compresenza documentabile nelle liriche e nelle raccolte non deve trarre in inganno. Questa conclusione non possiede alcuna connotazione negativa. Convivono e si uniscono in tensioni sinallagmatiche le due tendenze, segno di una non raggiunta sintesi di concezione del reale, come si può riscontare nella *Terra Promessa* che rimane frammentaria. La tragedia sentimentale di Didone e la figura di Palinuro «emblema / Di disperanza» inducono a concludere che colui che era uscito dal “naufragio” della guerra in “allegria” subisce un irredimibile scacco dalla vita: «Morto è anche lui, vedi, il mare, / Il mare» (*Finale*, p. 38).

Abbiamo detto che Ungaretti esprime il superamento della crisi del Decadentismo nel momento in cui si apre alla fede. Ma, occorre precisare, questo passaggio non rappresenta né un approdo né una conclusione, ma soltanto un svolta di un percorso che

giunge al post-moderno. Il risultato, infatti, non placa ansie e dubbi, ma acuisce il tormento interiore dell'autore a causa del dolore personale e collettivo che necessariamente deve essere rapportato ad un Dio buono e provvidente. Non approda con Enea nel Lazio, anzi si sofferma ad analizzare la tragedia dell'animo innamorato della regina di Cartagine e il naufragio di Palinuro. Neppure nel *Taccuino del vecchio* «dorme / quello spirito guerrier ch'entro [...] rugge» (Ugo Foscolo, *Alla sera*). Egli rimane per tutta la vita «uomo di pena», di sofferenza, di lotta che a livello culturale si traduce nell'incapacità di operare una sintesi feconda tra fede e sofferenza, tra spirito e materia, tra senso e nulla:

Quel nonnulla di sabbia che trascorre  
Dalla clessidra muto e va posandosi,  
E, fugaci, le impronte sul carnato,  
Sul carnato che muore, d'una nube...

Poi mano che rovescia la clessidra,  
Il ritorno per muoversi, di sabbia,  
Il farsi argentea tacito di nube  
Ai primi brevi lividi dell'alba...

La mano in ombra la clessidra volse,  
E, di sabbia, il nonnulla che trascorre  
Silente, è unica cosa che ormai s'oda  
E, essendo udita, in buio non scompaia.

*Variazioni su nulla* (p. 252) è una composizione assai più importante di quanto comunemente non si creda: si trova nella *Terra Promessa*, tra il *Recitativo di Palinuro*, a sua volta preceduto dai *XIX Cori descrittivi di stato d'animo di Didone*, e *Segreto del poeta*, penultima lirica prima del *Finale*. Se percorriamo l'itinerario lirico della raccolta, vediamo che il poeta si è calato in una tragedia d'amore quasi a voler carpire le motivazioni del suicidio di Didone; si è addentrato nella vicenda di un naufragio causato dal volere di un dio o dal destino; è approdato al nulla prima di constatare l'immobilità mortale della natura simboleggiata nel mare. «Quel nonnulla di sabbia» è il tempo ciclico, invariabile, immutabile, agitato da una «mano in ombra» che trascorre «silente».

Riecheggia in questa lirica la coraggiosa disperazione di Qohèlet: «Tutti i fiumi vanno al mare, / eppure il mare non è mai pieno: // raggiunta la loro meta, / i fiumi riprenderanno la loro marcia». Non dimentichiamo che proprio la riflessione sul tempo aveva indotto Ungaretti, tramite Bergson, a scoprire nella durata della coscienza la spiritualità dell'uomo. Ora ci troviamo di fronte ad un ulteriore passo: la scoperta del nichilismo cristiano, l'essenza profonda della Rivelazione di un Dio nato povero e annullato da una morte infamante, la follia della Croce. Anche il poeta ha attraversato il Getsemani privato e pubblico, una seconda guerra in cui «l'uomo lacera / l'immagine divina» colpendo i propri fratelli ed aveva scoperto Dio come «il Santo che soffr[e]» (*Mio fiume anche tu*, pp. 229-230). Quel «nulla» a cui approda la sua vicenda umana è lo stesso traguardo, a cui giungerà David Maria Turolto alla fine dell'esistenza, descritta nella raccolta *Mie notti con Qohelet*, in cui l'autore biblico «è il Turolto nichilista, ateo che lotta contro il Turolto che vive di fede e di speranza, ma Qohelet è anche paradossalmente, proprio nell'essere ateo e nichilista, *figura Christi*.

Ragione vuole che nel sommo Re  
ti impersoni e sia

al centro del libro, unico  
ateo certo nel grande mare<sup>28</sup>.

Non a caso la quarta parte di *Apocalissi* (p. 289) Ungaretti sussurra:

La verità, per crescita di buio  
Più a volarle vicino s'alza l'uomo,  
Si va facendo la frattura fonda.

Il testo è stato composto nella prima metà dell'anno 1961; il titolo stesso suona come testamento nel significato sia di conclusione sia di rivelazione. L'uomo di pena, l'uomo mai domo, approda al buio della comprensione: più si giunge vicino alla verità più cresce il buio. Il poeta, come le fanciulle che in *Canzone* scendono a nuoto nel Lete, si è reso conto di aver imboccato un cammino dove non esistono segni che possono rendere identificabile la strada.

Questo è l'approdo dell'opera e della vita di Ungaretti: la notte fonda, l'incertezza, la ricerca di un "palombaro" e di un "girovago. Altro che facili certezze, altro che fede come consolazione, altro che retorica e fuga dai problemi! Tornerà la passione: «È ora famelica, l'ora tua, matto. // Strappati il cuore. // [...] Strappatelo, mangiatelo, saziati» (*È ora famelica*, p. 301), ma egli si sentirà sempre perseguitato dalla «Sorte [...] dell'esule» (p. 308).

Se consideriamo in questa prospettiva sommamente problematica, Ungaretti nell'ultima fase della sua poesia testimonia un momento successivo alla fase decadente, quella del post-moderno, in cui la consapevolezza della crisi della cultura occidentale e il senso di frustrazione dell'esistenza sfocia nella negazione di ogni visione progressiva che aveva ispirato profondamente la modernità: il "nulla", i sussulti di sentimenti (*Il taccuino del vecchio* e, in modo particolare, le sezioni *Ultimi cori per la terra promessa* e *Dialogo*) e di ricordi (*Un grido e paesaggi*) si collocano in una dimensione di "post-histoire" (A. Gehelen) dove viene meno ogni forma di "coerentizzazione" delle differenze in cui l'arte era ancora in grado di articolare una visione generale e legittimante, anche e soprattutto in forma negativa. Il mondo dell'ultimo Ungaretti, pertanto, si presenta come il regno dell'"anomia inoltrepassabile", in cui ogni progetto, «la terra promessa» viene consapevolmente abbandonato: «Si percorre il deserto con residui / di qualche immagine di prima in mente, // Della Terra Promessa / Nient'altro un vivo sa».

L'ultima parte della produzione ungarettiana, se eccettuiamo *Un grido e paesaggi* (1939-1952), contempla il ritorno alla lirica breve non più sotto forma di frammento, ma di frammentazione: il primo caso, tipico della stagione di *Allegria*, era costituito da un "brandello" di verità «scavata [...] nella [...] vita / come un abisso» (*Commiato*, p. 58), una "fulgurazione" che nella notte oscura mette l'autore «nel mezzo di una verità» – per usare un'espressione montaliana –; ora invece è la *Weltanschauung* stessa che giace frantumata, non più segno di una realtà *autre*, in cui «i profumi e i colori / e i suoni si rispondono come echi / lunghi che di lontano si confondono / in un'unità profonda e tenebrosa» secondo la teoria delle *Corrispondenze* baudelairiane. Di fronte al poeta non rimane che una passione senile e un «sopravvivere alla morte» (*Ultimi cori della terra promessa*, p. 275); anche la sua fede è entrata nell'età del post-moderno, epoca caratterizzata dall'assenza di speranza in risposte metastoriche e fondazionali dei quesiti esistenziali come confermano le *Variazioni su nulla*.

## 6. Bilancio

Tracciare a trent'anni dalla morte un bilancio della presenza poetica ungarettiana nella poesia del secolo ventesimo è estremamente complesso, soprattutto se vogliamo superare gli stereotipi della critica attuale per troppi versi fondati su visioni ideologiche.

In primo luogo nessuno può negare che egli è stato un maestro, un punto di riferimento: nessun poeta che abbia composto versi dopo gli Anni Venti è immune dal confronto, né Penna né Sereni né Caproni, tanto per citare autori che non rientrano nel novero della stagione ermetica.

Sulla strada tracciata dai Vociani l'Ungaretti "palombaro", forgiando maniere e stili, portò a compimento quel processo di scavo interiore su cui si sarebbe basata la grande stagione ermetica<sup>29</sup>. L'Ungaretti "girovago" non costituì un'eredità altrettanto visibile, almeno nella grande poesia, perché anche gli autori che avrebbero basato le loro composizioni sulla ricerca di un'immediata dizione fenomenologica e comunicativa, pur presentando evidenti tracce, hanno imboccato vie diverse. Di questa seconda modalità, invece, rimane un fertile influsso sul "sottobosco" poetico del ventesimo secolo: moltissimi cultori di poesia hanno creduto di trovare vena, estro e stile nella apparente facilità dei versi di *Allegria*: «I versicoli, le nuove poesie del *Porto sepolto* e dell'*Allegria* [...] sono oggi divenuti un patrimonio comune, a disposizione della cronaca»<sup>30</sup>. In realtà la straordinaria novità, il giro di boa compiuto dalla lirica italiana ha prodotto frutti non nell'imitazione, ma nella poetica che non disdegna il provvisorio, il secondario, il quotidiano in un registro serio, "tragico", come il contemporaneo Saba. Nella precedente lirica italiana il quotidiano era stato trattato in tono "comico" dai poeti medioevali e rinascimentali. Rispetto ai Romantici, Ungaretti riesce a stabilire una perfetta consonanza con la lingua, ormai diventata nella Grande Guerra lo strumento di comunicazione quotidiana e proprio da lui e da Saba prenderà l'avvio il difficile e controverso filone del realismo novecentesco.

Va da sé che tra i due volti di Ungaretti esiste anche una zona di indefinibile confine di estrema vaghezza che indicano situazioni imponderabili e che si situano tra le due dimensioni della sua esperienza letteraria. Spesso il legame è costituito dall'analogia che colloca gli oggetti in una posizione senza peso, senza spazio, senza età o, al contrario, conferisce concretezza all'elemento atemporale, come in *Soldati* (p. 87):

Si sta come  
d'autunno  
sugli alberi  
le foglie

in cui il tema della fragilità esistenziale assume una dimensione concreta nell'indicazione della stagione e delle indicazioni naturalistiche.

Non dobbiamo, però, sottovalutare anche il terzo "volto" di Ungaretti, quello dell'ultima fase, quella del post-moderno che induce a rivedere anche i consueti giudizi critici sul rapporto tra arte e vita e sulla religiosità del poeta.

Quanto al primo problema, non ne imposterei l'interpretazione analizzando gli elementi di cronaca individuale e collettiva presenti nella sua poesia: egli non descrive la "vita" solo perché il primo e il secondo conflitto mondiale sono stati adottati come tematiche delle sue composizioni, perché altrimenti ben pochi testi in versi – e cioè solo quelli concernenti gli argomenti fantastici, ma anche su questo ci sarebbe materia per discutere come nel caso dell'Ariosto – sarebbero, a rigor di logica, compresi in

questo ambito. Egli rispetto ai modelli tradizionali parla di “vita” soprattutto perché si è creato particolari strumenti espressivi in grado di esercitare una presa più immediata sul reale sia nel caso di Ungaretti “girovago” sia nel caso di Ungaretti “palombaro” sia nel caso di Ungaretti “post-moderno”. Non dimentichiamo mai che, al di là di ogni ottima formulazione poetica, ci si deve basare sui testi. Questa conclusione si colloca su un versante antitetico rispetto all’interpretazione di Giorgio Bàrberi Squarotti, secondo cui il poeta recupera una concezione del mondo che vede al centro l’uomo e attorno a lui un universo geometricamente ordinato.

Ma la “vita” ungarettiana, assume, a mio parere, anche la funzione rivelatrice del cammino culturale della civiltà occidentale. La crisi decadente è presente nell’“uomo di pena” di *Allegria*, che dimostra nei confronti della condizione umana, ritratta nell’emblema della guerra, un atteggiamento agonistico e per nulla rassegnato. Come Thomas Mann con *La montagna incantata* (1924) e come Thomas Stearns Eliot in *Mercoledì delle ceneri* (1930), egli supera la *Saison en enfer* e giunge ad uno stato “purgatorio”. Si tratta, però, di una tappa provvisoria, perché Ungaretti nella figura del “vecchio” – ben diverso *Gerontion* eliotiano il quale dichiara la consapevolezza della crisi – avanza fino a rasentare l’afasia, l’agnosia e la mancanza di progettualità. Non più «allegria» né «sentimento del tempo» e neppure «dolore», ma semplici annotazioni sparse di chi è giunto al capolinea e si dichiara consapevole di non aver trovato la «Terra Promessa».

L’approdo è visibile nell’evoluzione della fede ancora tradizionalmente problematica di fronte agli orrori della Seconda Guerra Mondiale. Se per Montale l’itinerario inizia dalla constatazione della vanità delle cose, continua nel desiderio e si attua nella ricerca inappagata<sup>31</sup>, in Ungaretti inizia nella ricerca, passa attraverso la conquista e giunge alla constatazione della vanità di ogni meta all’interno di un mistero «buio»: «non è il tutto se non di macerie» (*Ultimi cori per la Terra Promessa*, p. 275). «È l’autunno dei sensi, come aveva suggerito Ungaretti stesso, ma è anche l’autunno di una civiltà»<sup>32</sup>.

Allora ho osservato tutta l’opera di Dio, / e che l’uomo non può scoprire / la ragione di quanto si compie sotto il sole; / per quanto si affatichi cercare, / non può scoprirla. / Anche se un saggio dicesse di conoscerla, / nessuno potrebbe trovarla.

La *kénosis* di Qohèlet (8, 16-17), leopardianamente filtrato e figura del mistero dell’Incarnazione, echeggia nell’animo del poeta ormai vecchio («Da quella stella all’altra / Si carcera la notte / In turbinante vuota dismisura», *Ultimi cori per la Terra Promessa*, p. 278) e diviene il segno di un’età in cui ogni slancio interpretativo non trova neppure più i fondamenti logici o sentimentali.

La parola del “palombaro”, risultato di un viaggio interiore, propria del periodo contemporaneo, tenta un ritorno alle origini nella parola del “girovago”, ma fallisce, per cui cade nella dimensione di afasia e di silenzio.

Fuggendo dal “deserto” per *horror vacui*, Ungaretti nella ricerca della Terra Promessa, approda al mistero della nullità della miseria umana:

Non c’è, altro non c’è su questa terra  
Che un barlume di vero  
E il nulla della polvere,  
Anche se, matto incorreggibile,  
Incontro al lampo dei miraggi  
Nell’intimo e nei gesti, il vivo  
Tendersi sembra sempre<sup>33</sup>.

## NOTE

- <sup>1</sup> GIOVANNI RABONI, *Ungaretti e l'attesa di senso, Novecento*, Milano, Marzorati, 1979, vol. IV, p. 3219.
- <sup>2</sup> SERGIO SOLMI, *Primo e secondo tempo di Ungaretti*, Novecento, Milano; Marzorati, 1979, vol. IV, p. 3218.
- <sup>3</sup> GIOVANNI RABONI, *Ungaretti e l'attesa di senso, Novecento, op. cit.*, p. 3220.
- <sup>4</sup> GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Alcune premesse per una descrizione del linguaggio ungarettiano*, «Letteratura», nn. 35-36, 1958, p. 111.
- <sup>5</sup> LEONE PICCIONI, *Ungaretti e la poesia*, «Letteratura», 1958, nn. 35-36, Roma, De Luca, pp. 75-82, nel testo *Vita di un poeta, Giuseppe Ungaretti*, Milano, Rizzoli, 1970.
- <sup>6</sup> GIOVANNI RABONI, *Ungaretti e l'attesa di senso, Novecento, op. cit.*, p. 3218.
- <sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 3218-9.
- <sup>8</sup> *Ibidem*, p. 3220.
- <sup>9</sup> SERGIO SOLMI, *Primo e secondo Ungaretti, op. cit.*, p. 3191.
- <sup>10</sup> I testi citati (pp. 16-17 e 21-22) e quelli seguenti sono tratti da GIUSEPPE UNGARETTI *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, a cura di LEONE PICCIONI, Milano, Mondadori, 1992.
- <sup>11</sup> Ai fini di questo discorso è irrilevante distinguere tra edizione originale ed edizioni successive.
- <sup>12</sup> ARTHUR RIMBAUD, *Lettera, Charleville, 15 maggio 1871 a Paul Demeny, Opere*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 455-456.
- <sup>13</sup> «Tetanica» si badi bene e non titanica, perché si riferisce ai malati di tetano.
- <sup>14</sup> GIUSEPPE LANGELLA, *Le frontiere della parola. La poesia italiana dai vociani agli ermetici*, AA. VV. *Sentieri poetici del Novecento*, a c. di GIULIANO LADOLFI, Novara, Interlinea, 2000, p. 30.
- <sup>15</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Ragioni d'una poesia, Ungaretti. Vita d'un uomo, op. cit.*, p. LXIX.
- <sup>16</sup> FOLCO PORTINARI, *Giuseppe Ungaretti, Novecento, op. cit.*, p. 3146.
- <sup>17</sup> La citazione è riportata in GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita di un uomo, op. cit.*, p. XXVII.
- <sup>18</sup> MARIO LUZI, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1998<sup>5</sup>, p. 33.
- <sup>19</sup> NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 83.
- <sup>20</sup> *Ibidem*, p. 81.
- <sup>21</sup> *Ibidem*, p. 83.
- <sup>22</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo, op. cit.*, p. 61.
- <sup>23</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1982, p. 269. Il volume contiene anche i saggi *Ungaretti commenta Ungaretti*, [*Le prime mie poesie...*], *Verso un'arte nuova classica*.
- <sup>24</sup> Cfr. *Ungaretti commenta Ungaretti*, [*Le prime mie poesie...*], *op. cit.*
- <sup>25</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo, op. cit.*, p. 58.
- <sup>26</sup> *Ibidem*, p. 205.
- <sup>27</sup> *Ibidem*, p. 207.
- <sup>28</sup> GIULIANO LADOLFI, *Turoldo e il Novecento*, «Qohelet» ovvero la tentazione del nichilismo, «Atelier», n. 1, aprile 1996, p. 18. Il passo citato è tratto da DAVID MARIA TUROLDI, *Mie notti con Qohelet*, Milano, Garzanti, 1992, pag. 40.
- <sup>29</sup> Non entro nella discussione sul numero dei poeti appartenenti di diritto alla corrente ermetica né nel problema dell'appartenenza o della non appartenenza di Ungaretti al movimento con la conseguente necessità di definire la sua produzione come «lirica pura». La questione dipende dai criteri di definizione e dagli ambiti presi in considerazione.
- <sup>30</sup> LEONE PICCIONI, *Prefazione, Ungaretti. Vita d'un uomo. Tutte le poesie, op. cit.*, p. LIII. Anche GIOVANNI RABONI sia pure per supportare una sua valutazione negativa conferma questa situazione: «Ungaretti ha offerto alibi metrici agli aspiranti poeti di tutta Italia nello stesso momento in cui, dall'altro lato, con le sue immagini terse e vibranti sul vuoto [...] autorizzava pressoché chiunque a sentirsi e ad esibirsi poeta» (*Ungaretti e l'attesa di senso, op. cit.*, p. 3223).
- <sup>31</sup> GIULIANO LADOLFI, *Eugenio Montale: il prodigio fallito*, AA. VV., *Il sacro nella poesia contemporanea*, a cura di GIULIANO LADOLFI e MARCO MERLIN, Novara, Interlinea, 2000, pp. 45-56.
- <sup>32</sup> FOLCO PORTINARI, *Giuseppe Ungaretti, op. cit.*, p. 3185.
- <sup>33</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita di un uomo, op. cit.*, p. 262.

Noemi Paolini Giachery

## Per un dibattito sulla critica ungarettiana

Non so se per un personale e connaturato amor di polemica o per un motivato bisogno di ricerca dialetticamente condotta, nella mia lettura dei testi, letterari o critici, vivo con particolare fervore l'esperienza del confronto con l'alterità, con le diverse idee, le diverse interpretazioni, i diversi gusti e vorrei sempre che, come alla mia immediata reazione segue la necessità di interrogarmi in termini analitici sulle sue motivazioni, così potesse nascere un dibattito e fosse possibile ascoltare le risposte e gli eventuali controinterrogatori da parte dell'interprete con cui non concordo. Forse per trovare strategie nuove, per confermare le mie posizioni gratificando quell'ego che spesso tende a prevaricare rispetto all'onesto amore di verità, ma anche, e forse soprattutto, perché l'oggetto dell'indagine – e, se si tratta di opere letterarie, quasi sempre oggetto anche del mio amore in quanto preferisco occuparmi di ciò che mi piace – si apra, si faccia sempre più irradiante nella sua polivalenza e inesauribilità. Non mi addentrerei mai in una discussione per sostenere un giudizio di valore, anche se il rapporto con il valore estetico è la motivazione primaria del mio interesse per un oggetto letterario o comunque artistico e il personale giudizio, che di fatto, sia pure in termini non sempre sicuri e definitivi, non manca mai, condiziona sul piano emotivo e affettivo ogni dialogo. Sono convinta, infatti, che sul bello e sul brutto non si può argomentare. Quel giudizio è, però, il presupposto inespresso del rapporto ermeneutico inteso come impegno per mettere in luce le valenze semantiche e formali o, forse meglio, semantico-formali dei testi. Questa testimonianza vorrebbe andare oltre il suo carattere strettamente personale: l'intento era di arrivare a lamentare una mancanza che da tempo mi pare possa rilevarsi nel costume della società letteraria: la mancanza appunto di un vero e proprio dibattito. Penso anche all'attività degli istituti accademici e ai vari frequentissimi convegni in cui di solito assistiamo a diversi – troppi – monologhi che convivono senza incontrarsi o scontrarsi per dar luogo a un approfondimento: sempre promessa e sempre elusa la discussione. Teorie e metodologie nascono e muoiono – talvolta per poi rinascere neppure troppo cambiate – senza che si assista a ritrattazioni o a esplicite correzioni. Si potrebbe parlare di una critica diventata autistica (forse con l'avallo di certa ermeneutica decostruzionistica che presuppone un'impossibilità di vera comunicazione).

A questa sorte – e qui affronto finalmente un argomento che mi sta particolarmente a cuore – mi sembra non si sia sottratta la ricchissima e quanto mai varia esegesi ungarettiana. La poesia di Ungaretti è stata sottoposta a indagini impostate secondo ideologie e metodologie che sembravano talvolta tra loro incompatibili ma che, a quanto mi risulta, non sono mai state argomento di un esplicito confronto. Per molto tempo si è imposto un criterio di lettura vincolato all'idea di "poesia assoluta" cioè di poesia intesa come forma tanto più pura e autentica quanto più affrancata dai condizionamenti del significato. L'ipotesi o piuttosto la teoria, in quanto si imponeva con caratteri di perentorietà, oltre che da certe non essenziali tentazioni dello sperimentalismo ungarettiano, traeva spunto dall'incontestabile incidenza del modello di Mallarmé e di Valéry nella formazione di Ungaretti, ma non considerava certe sue esplicite contestazioni di quella che al nostro poeta sembrava da parte loro un'indebita svalutazione della componente intuitiva e semantica dell'opera poetica. Non si considerava neppure l'insistenza con cui in tutta la sua vita, nelle intense e meditate testi-

monianze in prosa sulla sua idea di poesia, l'autore, che ha poi intitolato la sua intera opera *Vita d'un uomo*, ha ribadito che la sua ricerca di poeta era una ricerca di conoscenza, era una incessante tensione per approssimarsi a un "segreto" che sempre trascende infinitamente la parola anche se è nella parola perennemente rinnovata e ricreata – se pure da un certo momento anche arricchita di echi e di risonanze remote – che si compie la grande sfida. La ricerca, definita molto presto in esplicite e ripetute dichiarazioni come ricerca di carattere religioso in quanto ricerca del senso ultimo, si compie *in interiore homine*, e "vita" è appunto, cosa spesso dimenticata, vita interiore, fenomenologia dell'anima.

Forse la più fedele e proficua chiave di lettura per questo autore, l'unica che consenta di trovare nell'opera di Ungaretti una coerenza e un'unità di fondo – unità, s'intende, nell'ambiguità e nella polivalenza e in una innegabile discontinuità anche dei risultati estetici – è quella che individua nella bipolarità contingente/assoluto, temporale/eterno il cuore della ricerca umana e poetica dell'autore. Entro questi due termini–limite si svolge il percorso, accidentato e instabile, di *Vita d'un uomo* e solo in questo riferimento sostanziale e non superficialmente formalistico si può spiegare l'alternanza e addirittura la compresenza nell'opera di livelli stilistici diversi, nessuno dei quali riconducibile a una particolare poetica intesa in senso esclusivistico, ma ognuno visto di volta in volta come il più adeguato a una particolare situazione interiore. A situazioni di emergenza anche esterna, di drammatica presa di coscienza dell'*hic et nunc*, è riconducibile, anche nella coscienza critica del poeta, il linguaggio più spoglio, più concreto e meno palesemente letterario prevalente nell'*Allegria*, in cui la creatura, che si scopre effimera e vana, rivolge la sua ansiosa domanda a un cielo che non risponde, o nel *Dolore* dove paradossalmente sembra sia in alcuni momenti più percepibile la risposta dell'oltre e la speranza, forse proprio la speranza cristiana, sembra qua e là trionfare sullo sconforto. Ma, quando in tempi di più agevoli pause meditate, il platonismo sembra offrire con la sua metafisica sublimazione dei valori umani, una risposta al grande sogno umanistico del poeta, l'occasione contingente, che spesso continua a costituire lo stimolo iniziale, si vela e si trasfigura in termini più astratti e universali, l'io tenta di dissimularsi in un' indefinita figura talvolta corale, il mito offre archetipi senza tempo e il linguaggio stesso, in cerca di durata, ritrova l'alveo di una tradizione letteraria di matrice petrarchesca e leopardiana. È questo il registro poetico prevalente in *Sentimento del Tempo* e nella *Terra Promessa*, testi, per altro, dicotomici in quanto nell'uno e nell'altro si può isolare una parte in cui il tema erotico o «naturale», come lo definisce l'autore a proposito dei *Cori della Terra Promessa*, domina configurandosi in sogno mitico vissuto con l'intima coscienza petrarchesca del vaneggiamento, se non addirittura del peccato. Nella struttura stessa della *Terra Promessa* la nostalgica e madrigalesca effusione dell'*amor vitae* è chiusa tra i due blocchi della *Canzone* e del *Recitativo di Palinuro*, che esprimono anche nella chiusa quadratura geometrica delle sestine la volontà di approdare al platonico iperuranio della durata metatemporale. È questo il momento culminante della tensione per innalzare l'umano oltre la contingenza, tensione sempre vissuta al limite dello scacco. Anche Platone con i suoi eterni emblemi che vantano la purezza delle cose «mentali» è sempre nell'intimo in lotta con la coscienza della sua illusorietà. Michelangelo e Petrarca si illudevano di conciliare Cristo e Platone.

La conciliazione di umano e divino che Ungaretti, almeno da un certo momento della sua vita, vorrebbe trovare nel «patto» «tra ciò che dura e ciò che passa» di cui è

segno l'incarnazione del Verbo è più ardua e meno umanisticamente appagante del sogno platonico. Ed è essa stessa esposta a un dubbio radicale, all'ipotesi pascaliana già presente in momenti dell'*Allegria*, di un'inconciliabile opposizione tra il mondo umano, il mondo della molteplicità, della temporalità, delle vane apparenze, e l'incoscibile e inafferrabile entità divina. Nella seconda parte di *Sentimento*, costituita dagli *Inni* e dalla *Morte meditata*, il versante ascetico al limite del nichilismo si esprime in una rarefatta scansione di domande rivolte a un Dio lontano e muto e forse ancor più alla propria interiorità sbigottita dal senso di *vanitas vanitatum*. Questo sentimento dominerà più tardi nella rarefazione suggestiva e musicale del *Taccuino del Vecchio*. All'estremo opposto di questa gamma di situazioni, in cui il fondamentale problema si fa vita e parola, si possono collocare momenti di abbandono al richiamo della carnalità, la sempre «galoppante brama», nelle sue manifestazioni più dirette e accese, come «cecità», caduta, scissione. Un momento di abbandono, sia pur attraverso la memoria, al richiamo della naturalità, della temporalità rivissuta con i suoi effimeri connotati è rappresentato da quella sorta di ditirambo che apre la raccolta *Un grido e paesaggi* col titolo di *Monologhetto* e che si conclude con la denuncia del miraggio e insieme con il riconoscimento che al miraggio, all'illusione vitale, anche a quella ritrovata nel recupero della memoria, l'uomo non può, non deve forse, rinunciare. La fedeltà a un sogno di durata che sembra incarnarsi nella poesia, nell'arte è testimoniata ancora in parole estreme pronunciate per denunciare la crisi del linguaggio divenuto, anche secondo il dettato di pletoriche dichiarazioni di poetica, il linguaggio del provvisorio, dell'effimero, di un'arte fatta per il consumo. «Je me révolte» grida il poeta e noi facciamo nostro questo grido contro chi pensa che «una certa quasi religiosa concezione della poesia, un'idea mistica e iniziatica dell'arte, non ci appartengono più, se non come eredità di un illustre passato» (senza proporre certamente come unico possibile questo modello estremo di sublimazione della poesia ma ammettendo una pluralità di modelli e di poetiche rifiutiamo comunque ogni forma di riduzionismo e minimalismo programmatico specialmente quando porti risultati di fatto ridotti o «minimali»).

Questo *excursus* per introdurre in sintesi necessariamente rapida quel problema esistenziale-religioso che ci sembra tema nodale e movente primario della ricerca ungarrettiana. Dico «ci sembra» riferendomi al fatto che le idee che qui esprimo sono condivise da Emerico Giachery, mio marito, in collaborazione con il quale ho da poco scritto e pubblicato un libro (*Ungaretti «verticale»*, Roma, Bulzoni, 2000) proprio per introdurre un dibattito su questo tema. Nel libro l'argomentazione è molto analitica e si fonda su continue citazioni. Nella nostra rivendicazione della poesia di Ungaretti come «poesia-vita» (intendendo per vita la fenomenologia interiore concentrata sulla ricerca di senso religioso) e dell'ermeneutica come interpretazione quanto più possibile libera da preconcetti ideologici e metodologici ci siamo scontrati con un orientamento della critica che sembra affermarsi in questi ultimi tempi e che di fatto si ricollega alla *théologie politique* dominante qualche decennio fa. Ci si riappropria del giudizio di Fortini per il quale Ungaretti sarebbe stato privo della «coscienza intellettuale» di esser vissuto «in una realtà disorganica e spezzata» e, tutto portato a spiegare evasivamente la sua esperienza come «tragedia eterna e non storica», sarebbe restato inevitabilmente ancorato a «una visione del mondo tutta fittizia e retorica». Questa prospettiva, mentre è in contrasto con quella formalistica, in quanto chiede alla poesia uno stretto rapporto con la vita, concorda nel riconoscere come retorica la tensione religiosa del nostro poeta. Si distingue solo nel considerarla, in quanto retorica, poeti-

camente inautentica, mentre il critico formalista riconosceva proprio nella ricerca puramente retorica e manieristica la vera essenza della poesia. Dimenticata o fraintesa risulta di solito, e non solo da questi indirizzi critici, la punta estrema ascetica della religiosità ungarettiana rappresentata dalla seconda parte di *Sentimento*. I due indirizzi contrari sembrano incontrarsi anche nel concetto di vita e di verità intese in senso esteriormente biografico e cronachistico, per cui là dove manca il riferimento esplicito a eventi, a «cose», mancherebbe anche l'autentico riferimento alla vita. I nuovi «fortiniani» (non saprei come nominarli diversamente) in base alla loro particolare poetica realistico-espressionistica preferiscono decisamente l'*Allegrìa* e considerano il cammino successivo del poeta un cammino in discesa salvando se mai solo *Il Dolore*. «La traslazione del dramma esistenziale dal piano della concretezza biografica (o [...] biologica) a quello dell'astrazione metafisica» non solo sarebbe «in contraddizione con il professato populismo», ma comporterebbe «un impoverimento di significato» e «un'affermazione dell'animus retorico» (cito da Mario Barengi, *Ungaretti. Un ritratto e cinque studi*, Modena, Mucchi, 2000, in cui l'autore dà prova per altro di un innegabile talento). L'idea di comprendere l'intera opera sotto il titolo *Vita d'un uomo* sarebbe abusiva e nata dai «limiti di coscienza storica», «lucidità critica e autocritica» e «solidità culturale» attribuiti – questo sì abusivamente – a Ungaretti.

In base a questa particolare poetica, evidentemente riesumata, si dichiara la morte definitiva di ogni arte che esprima una tensione metafisica, di ogni arte «orfica» o idealizzante. Opera qui evidentemente un'idea della funzione del critico ben lontana da quella a cui si ispira il nostro lavoro. Noi non dettiamo norme e schemi per la poesia. Dalla libertà creatrice dell'artista anzi ci aspettiamo che offra proprio quello che non ci aspettiamo, che non conosciamo già. A posteriori ognuno dirà se nell'opera può riconoscersi, può scoprire, attraverso quello che continuiamo a chiamare con Ungaretti «il miracolo della parola», qualche verità su di sé e sul mondo fino allora sepolta nel suo inconscio. Un atteggiamento ancorato al passato? Direi piuttosto una disposizione aperta alle molteplici e vane epifanie del futuro.

*Emerico Giachery*

### **L'opposizione peso-leggerezza nella poesia di Ungaretti**

Nelle postume e giustamente celebri *Lezioni americane*, Italo Calvino offriva al millennio avvenire, come primo dono-auspicio, la «leggerezza», antidoto «contro la pesantezza, l'inerzia, l'opacità del mondo», come se il mondo «stesse diventando tutto di pietra», come se «nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa». Ad essa può tentare di opporsi l'intellettuale, tutto sommato aristocratico, se Calvino sceglie come emblema la leggerezza del raffinato Guido Cavalcanti, che nella splendida novella nona della sesta giornata del *Decameron* con agile salto si allontana dalla rozza brigata di Betto Brunelleschi e riconquista la propria sdegnosa solitudine. Come narratore, Calvino ha cercato «di togliere il peso alla struttura del racconto e al linguaggio» e tra i poeti ha segnalato come esemplare Leopardi, il quale «nel suo ininterrotto ragionamento sull'insostenibile peso del vivere, dà alla felicità irraggiungibile immagini di leggerezza: gli uccelli, una voce femminile che canta da una finestra, la trasparenza dell'aria, soprattutto la luna. La luna, appena s'affaccia nei versi dei poeti, ha avuto sempre il potere di comunicare una sensazione di levità, di sospensione, di

silenzioso e calmo incantesimo». Calvino aggiunge che «il miracolo di Leopardi è stato di togliere al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare».

Prima di proseguire nel nostro cammino, è necessario tener presente che «leggerezza» è termine polisenso. La leggerezza di cui qui intendo soprattutto parlare per Ungaretti è altra cosa rispetto a quella elogiata da Calvino. Potrei dire celiando che più che al volo della mongolfiera, alla quale Leo Spitzer assimilava la prosa di Voltaire (e una nostalgia di Settecento sembra presente nell'autore del *Barone rampante*), assomiglia alla levitazione di San Giuseppe da Copertino e di parecchi altri santi, dei quali ci vengono alla mente immagini ingenuie di pittura sacra e magari di *ex voto* figurativi. Il problema della leggerezza e dell'opposizione leggerezza-peso è molto meno semplice e univoco di quanto non appaia a tutta prima e rimando chi volesse documentarsi in proposito agli interessanti atti di un convegno, con incursioni (oggi ancora rare, ma sempre più auspicabili) anche nelle culture ed estetiche orientali, dal titolo *Filosofia del peso, estetica della leggerezza*, a cura di Grazia Marchianò, Rubbettino, 1997. Vi si parla tra l'altro di Proust, di Kafka, di Michaelstaedter, di Kundera, sul quale Calvino, nelle pagine sopra ricordate, ebbe a osservare: «L'Insostenibile Leggerezza dell'Essere è in realtà un'amara constatazione dell'Ineluttabile Pesantezza del Vivere». Più volte vi si parla di Simone Weil, come autrice del libro *La pesanteur et la grâce*; dal terzo dei suoi *Quaderni* traggio una frase adatta a questo contesto: «il genio, come la grazia, solleva in alto ciò che è pesante».

Qui, comunque, interessa riflettere sul fatto che nella poesia di Giuseppe Ungaretti il rapporto tra peso e leggerezza ascende a significati sempre più nettamente spirituali. Cominciamo con l'apertura di *Prato*, da primo mattino del mondo:

La terra  
s'è velata  
  
di tenera  
leggerezza

Chi gusta le corrispondenze e le dinamiche foniche del significante potrebbe osservare che, nel processo alchemico del testo, la «terra» dell'inizio (e la «terra» è veramente segno di principio, di primordio) sembra essersi quasi trasmutata, e si potrebbe dire alleggerita, in «tenera»: aggettivo qui fortemente connotante. «Tenera» e «leggerezza» si uniscono in una coppia omogenea anche a livello fonico. Il ritmo sdrucchiolo di «tenera» sembra concorrere al sema della leggerezza, il quale volentieri – non però sempre, dato che nessuno stilema è mai monovalente – si associa allo sdrucchiolo; e lo sa bene Ungaretti, che sapientemente ne fa uso specialmente nel *Dolore*. Anche le forti pause, in questo caso davvero motivate e forse alleate della leggerezza, scandiscono spazi sospesi che fanno meglio assaporare le singole parole, semplici, essenziali. Siamo in una temperie emotiva molto lontana dalla lucidità di Calvino e molto significativa nell'*Allegria*: ossigenata da spiragli contemplativi entro la costrizione implacabile del patire, irradiata da una donata grazia, ancora di segno naturalistico, non meno della «partecipazione mistica» che circa mezzo secolo fa venne documentata con riscontri stilistici, una sfera alla quale può ricondursi l'esemplare, emblematico sintagma «limpido stupore dell'immensità».

Quasi a riprova dell'osservazione sul ricordato rapporto tra luna e leggerezza suggerito da Calvino (il quale in origine voleva dedicare alla luna tutta la serie delle sue lezioni «americane»), Ungaretti ci offre momenti lunari connessi all'idea di leggerezza

za: «la luna è un velo» (*Il Capitano*), e, ancor più evidente, quando definisce la luna «piuma di cielo» (*Ultimo quarto*). Da *Sentimento del Tempo*, cui appartengono i due momenti lunari appena ricordati, torniamo ora all'*Allegrìa*, e in particolare a un testo molto noto intitolato *Peso*:

Quel contadino  
si affida alla medaglia  
di Sant'Antonio  
e va leggero

Ma ben sola e ben nuda  
senza miraggio  
porto la mia anima.

Interessante, per il nostro discorso, non soltanto la scelta, così pregnante, del titolo, che già innesca sia pure in modo implicito e indiretto, l'opposizione peso-leggerezza, ma anche il collegamento molto significativo tra la leggerezza e il sacro, sia pure nella modalità (più che rispettabile a mio parere) della candida religiosità popolare. Il contadino (che è un soldato, come sappiamo da una precedente redazione) va leggero, con fiducia, per la strada della vita, incontro al suo destino. Può darsi che la soppressione di "soldato" di precedenti redazioni a stampa («Quel contadino soldato»), togliendo l'allusione diretta alla condizione bellica contingente, universalizzi il respiro del testo, che a me sembra un capolavoro di essenzialità lirica. Il titolo è sviluppato nella seconda parte, o strofa, in cui quel verbo "portare", così concreto (fa pensare al portare un peso) ha per oggetto l'anima «ben sola e ben nuda». L'intensa e inconsueta immagine del "peso dell'anima" riaffiorerà, con significativo richiamo e collegamento, proprio nel cuore religioso degli *Inni*, di *Sentimento del Tempo*, in *Dannazione* del 1931. L'anima anche lì è «sola e nuda» come la notte ed è assimilata a un sasso "gettato", si direbbe con termine heideggeriano, proiettato da un vulcano, travolto dalla furia un torrente. Non so se esista in altri poeti l'immagine di peso dell'anima-sasso.

Un testo chiave per il nostro discorso è *Preghiera*, alla cui evidenza significativa, quasi di "punto trigonometrico" dello spazio poetico ungarettiano, concorre più di un elemento. Anzitutto, e soprattutto, la forte posizione finale nel macrotesto dell'*Allegrìa*; subito dopo, il risultato dell'elaborazione variantistica che imprime al testo un senso di armonica misura e di durata che lo distingue dagli altri della stessa raccolta e prelude a *Sentimento del Tempo*; infine, la stessa compagine come di cristallo del testo definitivo:

Quando mi desterò  
dal barbaglio della promiscuità  
in una limpida e attonita sfera

Quando il mio peso mi sarà leggero  
il naufragio concedimi Signore  
di quel giovane giorno al primo grido.

È una «tra le più impressionanti composizioni ungarettiane, di quelle che restano incise nella memoria» e «rivelano un'altezza di tono e una pienezza d'impasto che le distaccano e le isolano nell'ambito lirico dell'*Allegrìa*»; siamo ormai fuori del diarismo (sia pure essenziale e musicale) di questo libro; siamo dunque «più in là del primo Ungaretti», commenta Pier Paolo Pasolini. A questo «più in là» sembra quasi

far riscontro il marcato uso del futuro, “tempo lirico”, che secondo Ioan Gutia evoca l’assenza, solleva il reale «in una regione pura e ineffabile», ed è caratteristico di *Sentimento del Tempo*. Il futuro è qui presente e ricco di significato: segno di una condizione poetica “protesa” all’*éskaton* e già in qualche modo quasi “trascesa”. Il verso centrale, isolato tra spazi bianchi nella sua densità di senso, «Quando il mio peso mi sarà leggero» mette in sintetica evidenza l’opposizione tra peso e leggerezza e ne chiarisce, nel contesto, il senso spirituale. Non c’è volta, quando si procede a riscontri intertestuali, che non si riaffacci perentoria l’importanza del contesto. In una poesia, per esempio, del *Canzoniere* del 1921 di Umberto Saba, intitolata *Ordine sparso*, si trova un verso che parrebbe assomigliare a quello ungarettiano or ora citato: «quel che più pesa diventa leggero». Ma il contesto è tutto diverso. Si tratta di una scena di vita militare e il peso – lo chiarisce Saba nel verso successivo – è «il soldato col suo grave pondo». Abbiamo sostato sul testo che conclude il primo libro di *Vita d’un uomo*. Arriviamo alla fine del secondo libro e fermiamoci adesso sulla penultima poesia. Perché, stavolta, la penultima anziché proprio l’ultima? L’ultima poesia, brevissima, s’intitola *Silenzio stellato*:

E gli alberi e la notte  
Non si muovono più  
Se non da nidi.

*Silenzio stellato* ci riporta alla notte del primo testo del libro, *O notte*; ed è strana coincidenza che il secondo libro di Montale si apra e si chiuda con un notturno (*Vecchi versi*, notturno della memoria personale e *Notizie dall’Amiata*, forse allegorica notte della civiltà europea nell’imminenza dell’apocalisse bellica). Ma un collegamento sottile e segreto con il motivo centrale della penultima esiste: quella vita raccolta dei nidi, unica vita nel silenzio immobile della notte, è la vita che continua attraverso la nascita di nuovi esseri. Direi che il “nido”, così centrale e quasi “araldico” nel cosmo immaginario pascoliano, ha qui valenza diversa: in Pascoli il senso del raccolto e protetto (affine al “cantuccio” familiare e silenzioso dell’*Ora di Barga*), in Ungaretti i nidi sono tutti animati dal fermento della vita che si perpetua. Ha forse un senso che proprio “nidi”, con il contenuto di vita nascente, sia l’ultima parola del libro. Ma torniamo alla penultima poesia di *Sentimento del Tempo*, che è quella che qui ci interessa: ha un titolo molto significativo, *Senza più peso*, che implicitamente, magari del tutto indirettamente, può richiamare il titolo di un testo già esaminato, *Peso*.

Per un Iddio che rida come un bimbo,  
Tanti gridi di passeri,  
Tante danze nei rami,  
Un’anima si fa senza più peso,  
I prati hanno una tale tenerezza,  
Tale pudore negli occhi rivive,  
Le mani come foglie  
S’incantano nell’aria...  
Chi teme più, chi giudica?

Ungaretti, leggendo a voce alta questo suo testo, sostava con impeto su «pudore» e ricordo *en passant* che esiste su questo significativo lessema un bel saggio semantico di Maria Luisa Altieri Biagi. Aggiungerò che in quella «tenerezza» così piena in fine di verso mi pare quasi di sentire un sottile richiamo memoriale, per così dire, conden-

sato della «tenera leggerezza» di *Prato*. L'anima-peso che si deduceva dal testo di *Peso*, or «si fa senza più peso». La presenza e la grazia (grazia con la minuscola e insieme, e forse anche più, con la maiuscola) di un bimbo riattiva la condizione edenica, fa sbocciare l'innocenza di cui Ungaretti patisce con assiduo tormento la cristiana nostalgia e riscatta da ogni peso. I'«Iddio che rida come un bimbo», con quell'Iddio fortemente segnato all'inizio del contesto, col virgiliano sorriso da *Quarta egloga*, introduce una connotazione sacrale: sacralità della vita che si rinnova, certo, come nei nidi di *Silenzio stellato*. Ma anche – chissà? – non impossibile, nella ricchezza di sensi che la parola poetica comporta, implicita evocazione di una Natività in una luce anche (forse non “soltanto” ma “anche”) cristiana, per la quale con l'incarnazione di un Dio rinasce il mondo. Siamo ora al terzo libro di *Vita d'un uomo*, quello che il poeta stesso, per ragioni soprattutto affettive, diceva di prediligere: *Il Dolore*. «Grande lirica», secondo Glauco Cambon che l'analizza con molta attenzione nella sua tanto poco citata quanto eccellente (a tutt'oggi una delle migliori se non addirittura la migliore) monografia ungarettiana; «una delle più alte liriche di Ungaretti», secondo Giacinto Spagnoletti, è *Tu ti spezzasti*. Non è mancato chi ha notato che il primo verso così franto e come dilatato a esprimere spazio e dispersione «I molti, immani, sparsi, grigi sassi» potrebbe ricordare un uso petrarchesco, per esempio, il passo di uno dei più alti sonetti, il CCCXLIL, della seconda parte del *Canzoniere* sottolinea con lo “spezzato” il senso e sema del peso:

O felice quel dì, che del terreno  
carcere uscendo, lasci rotta e sparta  
questa mia grave, et frale, et mortal gonna.

Ora, questo primo verso di *Tu ti spezzasti*, con tutta la forza conferita dalla posizione iniziale, esprime anch'esso il senso del peso, collegato all'immagine della pietra, sottolineata dalla posizione, raggiunta attraverso varianti, di «sassi» in fine di verso. Ed è davvero inutile sottolineare che la pietra, sino dai tempi del Carso, è uno dei segni fondamentali dell'immaginario ungarettiano. (In «sparsi» parrebbe quasi echeggiare il petrarchesco «sparta»). Il paesaggio di questa poesia, commenta Ungaretti, «è un lontano paesaggio, animato per un attimo da una fragile anima italiana». In questo paesaggio che non si potrebbe immaginare più esotico e alieno, di natura estrema e violenta e insieme pietrificata, e perciò doppiamente disumano, paesaggio dannato, ecco riapparire il bimbo apportatore e messaggero di grazia, «temerario, musico bimbo», «fiorrancino lieve» che si arrampica «di ramo in ramo» sulla cima di una araucaria da selva dantesca. «Fiorrancino è il più piccolo degli uccelletti italiani [...]». Silenzioso, lieve nel volo, graziosissimo in tutti i suoi atti, da mattina a sera in movimento», precisa Ungaretti con pascoliana minuzia.

Alzavi le braccia come ali  
E ridavi nascita al vento  
Correndo nel peso dell'aria immota.  
  
Nessuno mai vide posare  
Il tuo lieve pieve di danza.

Ricordiamo «Quante danze nei rami» di *Senza più peso*: anche in *Tu ti spezzasti* sono presenti i rami («di ramo in ramo»), evocanti il mondo vegetale, qui, però, come pietrificato: può venire in mente il titolo di un bel dramma americano di Robert Emmet Sherwood, *La foresta pietrificata*, del 1934. Sul segno della pietra, fortemente

presente in Ungaretti e certo connesso a un'idea di peso, di inerzia vitale, di durezza (incontreremo subito «una cecità tanto indurita», indurita anche dal sordo martellare del fonema /t/), il discorso sarebbe ricco di interesse. In un verso, riferito alla “dantesca” araucaria di questa poesia, «Più delle altre dannate refrattaria» è richiamata nel modo più esplicito la «refrattaria» e «totalmente disanimata» pietra carsica di *Sono una creatura* (titolo che potrebbe associarsi in qualche lettore alla feconda nozione di “creaturale” come la suggerirà Auerbach). Il verso precedente, sempre evocante la ricordata araucaria, «Volta nell'ardua selce d'erme fibre», ha come un sapore di *trobar clus*, una connotazione “petrosa”<sup>1</sup>. Nell'entusiasmante lettura di un testo poetico di Georg Trakl, *Ein Winterabend*, Martin Heidegger commenta: «Nella pietra si cela il dolore che, pietrificandosi, si ferma e serba nel chiuso della roccia». Ma, tornando al testo di Ungaretti, ecco che leggerezza e grazia, come nella citazione di Simone Weil riportata all'inizio, si incontrano:

Grazia, felice,  
Non avresti potuto non spezzarti  
In una cecità tanto indurita,  
Tu, semplice soffio e cristallo

L'opposizione leggerezza-peso ha raggiunto qui uno dei vertici lirici. E quanto questa opposizione sia, per remotissima tradizione radicata nell'inconscio collettivo della nostra civiltà, pertinente all'esperienza del sacro, lo conferma un altro forte testo del *Dolore: Defunti su montagne*. È un testo complesso di cui è struttura portante una profonda tensione dialettica. Anzitutto sul piano, per così dire “topologico”, che subito si schiude alla dimensione simbolica: il Colosseo appare quasi grandioso fantasma di un passato pagano morto per sempre. Contiguo e contrapposto ad esso, un monumento (e i monumenti contano molto nell'inno alla civiltà che alimenta *Il Dolore*) di arte cristiana. Infatti nella seconda parte della poesia, che qui prendiamo in considerazione, ci troviamo in uno spazio già di per sé sacro: la Cappella Branda Castiglioni della Basilica romana di San Clemente, affrescata da Masolino da Panicale con la ipotizzata (soltanto da alcuni studiosi) collaborazione di Masaccio nella parte centrale, cioè nell'affresco della Crocifissione. Era da pochi anni apparso, riattivando molti problemi, il magistrale saggio di Roberto Longhi *Fatti di Masolino e Masaccio* (1940). Conosco bene quella cappella, restaurata in anni recenti, dopo grave e rapido deterioramento, e non mi è facile scorgere, nei cavalli della parte inferiore, l'«equestre rabbia convertita in roccia» che vi vedeva, compiendo ancora una volta una sorta di medusea «pietrificazione», Ungaretti. Egli visitò la Basilica nella Settimana Santa (vigilia liturgica, dunque, della Resurrezione) di uno dei più drammatici anni di guerra, in compagnia di un amico poeta particolarmente esperto in storia dell'arte, Alessandro Parronchi. Da questo testo trascrivo un passo, che è forse l'unico nella poesia italiana, almeno del Novecento, a contenere nello stesso verso, che è l'ultimo qui riportato, due sinonimi denotanti leggerezza:

Allora fu che, entrato in San Clemente,  
Dalla crocefissione di Masaccio  
M'accolsero, d'un alito staccati  
Mentre l'equestre rabbia  
Convertita giù in roccia ammutoliva,

Desti dietro il biancore  
Delle tombe abolite,  
Defunti, su montagne  
Sbocciate lievi da leggere nuvole.

L'opera poetica di Ungaretti è un tessuto fittissimo e quasi inesauribile di richiami, echi, riprese anche variate da un punto all'altro, ed è questa una delle attrattive più gratificanti per il lettore assiduo nel rileggere, per l'interprete che ne può constatare l'affascinante, riposta unità. In quest'ottica non è certo abusivo collegare i «defunti su montagne», che compaiono anche nel titolo, al momento epifanico e quasi sacro, laicamente sacro, dell'arrivo nella patria tanto vagheggiata, in una poesia del 1932, dal titolo *1914-1915*:

Vedeva per la prima volta i *monti*  
Consueti agli occhi e ai sogni  
Di tutti i suoi *defunti*.

Nel diario d'anima di *Giorno per giorno* che compare nella parte iniziale del *Dolore* compaiono «vette immortali», non lontane perciò dalle montagne evocate nella descrizione dell'affresco, ormai trasfigurate come per miracolo di leggerezza, come levitate, investite dall'idea della resurrezione (ormai imminente nell'attesa del tempo liturgico) e dell'immortalità richiamata dalle «tombe abolite»:

Ogni altra voce è un'eco che si spegne  
Ora che una mi chiama  
Dalle vette immortali

Potrebbe sembrare qui rigenerato, in un contesto totalmente diverso, uno struggente motivo di quel Petrarca tanto amato e studiato da Ungaretti: la voce dell'amata perduta che chiama dal cielo rinasce nella voce dell'amatissimo figlioletto perduto che chiama dalla dimensione celeste. E anche nel verso che costituisce il frammento seguente, «In cielo cerco il tuo felice volto», potrebbe risuonare come un eco del memorando verso petrarchesco: «Quella ch'io cerco, et non ritrovo in terra».

È forse il momento di concludere, almeno per questa volta, la nostra esplorazione. Il forte rilievo che la dialettica peso-leggerezza viene ad assumere nel cosmo espressivo e immaginario ungarettiano è stato, spero, a sufficienza documentato e il riesaminarne alcuni tra i diversi aspetti e valenze ha offerto occasioni di proficui incontri con testi e momenti poetici di notevole qualità e importanza. Peso e leggerezza si sono qui rivelati certo più che semplici temi tra altri temi: convergono in un nodo o plesso tematico-esistenziale, splendono come irradianti astri di prima grandezza entro una essenziale costellazione simbolica.

## NOTA

<sup>1</sup> Riferirò, a proposito di rime "petrose", un aneddoto raccontatomi da Pietro Paolo Trompeo. Durante un viaggio in automobile, Trompeo, che si trovava con Ungaretti e altri amici, si mise a recitare, come era sua abitudine, note poesie. Cominciò col recitare una celebre poesia di Carducci e vide Ungaretti che dava segni di impazienza. Allora Trompeo attaccò: «Così nel mio parlar voglio esser aspro» e subito Ungaretti manifestò, nel suo modo esplosivo, il proprio entusiasmo.

# INTERVENTI

Umberto Fiori

## Gli «sciacalli» di Montale. Riflessioni su oscurità e chiarezza in poesia

*Nessuno scriverebbe poesie  
se il problema della poesia  
fosse quello di farsi capire.*

Eugenio Montale

Nel febbraio del 1950 Eugenio Montale forniva, sul «Corriere della Sera», la chiave di lettura di due poesie tra le sue più oscure, il mottetto *Lontano, ero con te quando tuo padre*, quarto della serie nelle *Occasioni*, e il sesto, quello «degli sciacalli», rivelandone i moventi e ricostruendone il contesto<sup>1</sup>. Quali reazioni abbiano prodotto allora le due «spiegazioni», non mi è noto; posso dire che a me, quando le trovai nel volume di scritti *Sulla poesia* (1976) diedero un senso di liberazione, ma anche di delusione, e di irritazione. Fin da ragazzino mi ero chiesto cosa c'entrasero gli sciacalli con la signora a cui il poeta si rivolgeva, chi fossero «i» Cumerlotti e «gli» Anghébeni (che istintivamente associavo a Capuleti e Montecchi), e perché intorno a loro scoppiassero spolette e accorressero squadre. A imitazione degli adulti, continuavo anch'io ad ammirare gli abiti nuovi dell'imperatore, pensando: capirò da grande. Invece, niente: nonostante l'età e gli studi l'enigma restava, e chiedere lumi a qualcuno diventava sempre più imbarazzante.

Poi, finalmente, ecco le spiegazioni dell'autore in persona. Com'erano chiari, gli aneddoti su «Mirco» e sulla genesi delle sue poesie. Gli «sciacalli», che prima incombevano come lugubri divinità egizie, erano in realtà due buffi cagnetti che sarebbero piaciuti a Clizia, se solo fosse stata lì, a Modena (e invece – ci informava Montale – era distante «tremila miglia»); il «servo gallonato» era un maggiordomo che aveva risposto a Mirco con forte accento emiliano, Cumerlotti e Anghébeni due villaggi della Vallarsa dove il poeta era stato soldato, eccetera eccetera. Ecco svelato l'arcano. Ora sì che si capiva. Anzi, si capiva anche troppo. I misteriosi mottetti erano a ben vedere – come lo stesso autore suggeriva – episodi di «un romanzetto tutt'altro che tenebroso». Ma allora, perché alzare una tale cortina fumogena? Perché non rendere un po' più comprensibili, nel testo, i riferimenti?

Certo, i versi erano più affascinanti delle loro spiegazioni. E dunque – mi chiedevo – l'essenza della poesia contemporanea si riduce a questa secchiata di pece buttata addosso alla realtà? L'incanto poetico è un effetto del buio, come il babau?

Evidentemente, le cose sono molto meno semplici di così. E tuttavia, se si considera la poesia (e quasi tutta l'arte) del Novecento, non si può non vedere come – nel Futurismo quanto nel Surrealismo, in Trakl quanto in Eliot o in Pound, nell'Ermetismo quanto nei «Novissimi» – i risultati estetici nascano da un programmatico «oscuramento», da una zelante distorsione e decontestualizzazione dei dati del senso comune, da un'esplosione del loro ordine familiare: esplosione dolosa, perseguita con metodo, con lucidità, anche quando vuol passare per gioco di sublimi fanciulli o per allucinata incursione oltre il linguaggio, verso l'indicibile. L'arte del ventesimo secolo sembra attenersi innanzi tutto al precetto di rendere pressoché irriconoscibile, al primo impatto, la realtà che rappresenta e anzi di condursi come se non ci fosse alcuna realtà determinata da rappresentare. L'opera non ha referente: basta a se stessa. Cose, persone, affetti, eventi, situazioni, luoghi possono offrirsi in lei solo a tratti, attraverso un gioco di specchi, un sistema di labirinti, una rete di scorciatoie e di passaggi segreti.

Le ragioni di questo “oscuramento” sono abbastanza evidenti e note: da sempre in arte, perché la rappresentazione sia efficace, occorre che la realtà si ri-presenti, che la sua presenza dia segno di sé, esca dall’ovvio, diventi sorprendente, problematica: istanza generale a cui si intrecciano, nel ventesimo secolo, la nozione sempre più acuta di una intrinseca complessità del reale (nonché del soggetto che ne fa esperienza) e la volontà di rispecchiarla.

Ma l’“oscurità” di molta poesia contemporanea nasce anche (auspice primo Mallarmé) dall’intento di purificare quanto possibile il linguaggio poetico da tutto ciò che ancora lo rende affine alla prosa e alla lingua d’uso («Donner un sens plus pur aux mots de la tribu»<sup>2</sup>). In contrasto con il linguaggio della comunicazione (ordinaria o letteraria che sia), la parola poetica identifica la propria essenza nella polivocità e nell’autoreferenzialità, e rifugge da ogni troppo esplicito e univoco “significato” che limiti e offuschi in lei il predominio del significante. L’ideale è quello di conseguire uno *status* estetico il più possibile vicino a quello della più asemantica delle arti, la musica. Con essa, la poesia entra addirittura in competizione («Je sais, on veut à la Musique, limiter le Mystère; quand l’écrit y prétend»<sup>3</sup>, annota Mallarmé). Basta pensare a titoli come *Romanze senza parole* (Verlaine), *Quattro quartetti* (Eliot), *Musica da camera* (Joyce), *Mottetti* (Montale), *Oboe sommerso* (Quasimodo) per avere un’idea del fascino che l’arte dei suoni esercita sulla poesia moderna e contemporanea.

Il primato della musicalità – o per meglio dire del “suono” come portatore di un senso ulteriore, non dicibile – pervade e informa gran parte della poesia del Novecento, che si vuole sempre più intraducibile, sempre più refrattaria alla parafrasi. Se quello che conta è l’ineffabile suggestione auratica che le parole producono con le loro alchimie sonore, il cosiddetto significato è un aspetto inessenziale, se non addirittura una zavorra di cui liberarsi, una scoria ingombrante e imbarazzante, da rimuovere attraverso la frammentazione, l’obliquità, l’ellissi. Ogni riferimento troppo diretto a ciò di cui la poesia “parla” viene puntualmente respinto come frutto di un volgare fraintendimento.

Montale ci mostra questo atteggiamento in modo esemplare, nell’articolo citato, quando lamenta che alcuni recensori si domandassero, negli anni in cui i *Mottetti* furono pubblicati, chi fosse Anghébeni, chi fosse «la ragazza di Cumerlotti» ecc. Di fronte all’oscurità della poesia, scrive il poeta, «la critica si comporta come quel visitatore di una mostra che guardando due quadri, per esempio una natura morta di funghi o un paesaggio con un uomo che passa con l’ombrello aperto, si chiedesse: Quanto costano al chilo questi funghi? Sono stati raccolti dal pittore o comprati al mercato? Dove va quell’uomo? Come si chiama? E l’ombrello è di vera seta o di seta gloria?»<sup>4</sup>.

Ridicolizzare le inquisizioni di certa critica è fin troppo facile; ma le richieste di chiarimento sul piano dei “contenuti” e del contesto sono davvero tutte triviali e illegittime? È poi tanto impertinente e goffo pretendere che il poeta ponga un limite ragionevole alla propria oscurità? Nemmeno Montale sembra esserne tanto sicuro, come testimonia la sua (tardiva) decisione di dar conto degli elementi che nei due testi risultavano incomprensibili.

La sorpresa e il sottile imbarazzo che queste “spiegazioni” producono nel lettore la dice lunga sul rapporto invalso nel Novecento tra poesia e senso comune, tra l’autore e la “materia” del suo poetare. Proprio a questo rapporto accennava anni fa Giorgio Agamben, prendendo spunto dal *Ricordo della Basca* di Antonio Delfini.

«Quando la poesia era una pratica responsabile – scriveva Agamben – era inteso che il poeta fosse ogni volta in grado di dar ragione di ciò che aveva scritto. I provenzali chiamavano *razo* l’esposizione di questo chiuso fondamento del canto, che Dante inti-

mava al poeta, sotto pena di vergogna, di saper all'occasione «aprire per prosa»<sup>5</sup>.

La *razo*, testimonianza di un debito della poesia con la ragione, col senso comune, con l'extrapoetico, è sostanzialmente estranea alla poesia contemporanea, per la quale «aprire per prosa» un testo equivale più o meno a violarne l'essenza, a ucciderlo (le due *razos* di Montale sono una preziosa eccezione). La poesia è diventata allora – per tenerci al discorso di Agamben – una «pratica irresponsabile»? I poeti contemporanei sono davvero refrattari a rispondere del loro lavoro sul piano razionale? Tutto il contrario, si direbbe. Gli autori più eminenti del Novecento si segnalano, anzi, per un'alta consapevolezza critica, intellettuale, filosofica. Se si tratta di chiarire aspetti estetici, teoretici, stilistici, compositivi delle loro opere, le risposte non si faranno attendere; ma appena il senso comune si impunta di fronte al mistero di Cumerlotti e Anghébeni (che tanto misterioso poi non è, come si è visto) e chiede chiarimenti, apriti cielo. Eh, via: se si capisse tutto, se non restasse almeno un po' di oscurità, che ne sarebbe della poesia? Già, già. Forse però non tutte le oscurità sono uguali, non tutte sono necessarie e pertinenti; forse c'è oscurità e oscurità. Nel suo articolo, Montale precisa infatti che in questione, nei due mottetti, è «un certo tipo di oscurità», quella «che nasce da una estrema concentrazione e da una confidenza forse eccessiva nella materia trattata»<sup>6</sup>.

I due testi risultano oscuri, insomma, solo perché la loro «materia» (il rapporto tra Clizia e Mirco, il passato di Mirco ecc.) si è concentrata al massimo (come è sacrosanto che avvenga in poesia, sottintende Montale) tralasciando numerose informazioni, indispensabili – lo si è visto nelle spiegazioni – a chiarire il contesto di riferimento. L'autore ammette di aver avuto («forse») una «confidenza eccessiva nella materia trattata»: le cose di cui parlava gli sembravano insomma talmente significative (così interpreto io), erano talmente chiare e pressanti nella sua testa, da spingerlo a pensare che anche il lettore avrebbe dovuto intuire che cos'erano Cumerlotti e Anghébeni, gli «sciacalli al guinzaglio» e via dicendo. E, se non lo intuiva, peggio per lui. Che cosa pretendeva, che gli si spiegasse tutto? La poesia non è mica un romanzetto (anche se dei romanzetti, evidentemente, ha qualche volta bisogno).

I due mottetti e le loro spiegazioni sembrano metterci di fronte a un'alternativa: o si è diretti, espliciti, comprensibili, cioè impoetici, o si è poetici, cioè oscuri. A me pare che questo dilemma nasca da un atteggiamento verso la «materia» della poesia, verso il suo «chiuso fondamento», che è forse il momento di rimettere in discussione.

Ciò che trovo interessante, nelle argomentazioni di Montale, è che la realtà dell'oggetto del poetare, la sua integrità di «vissuto», la sua autonoma sensatezza, non vengono mai messe in dubbio. La cosa da dire «c'è». È là, fuori dalla poesia, prima della poesia. È chiara, è dicibile. Si tratta di stabilire come dirla, quanta parte rivelarne, quanta lasciarne coperta. La decisione verrà presa – come all'autore sembra ovvio – tenendo conto in primo luogo delle istanze proprie della scrittura poetica. Se la materia è sovrabbondante e intricata, bisognerà tagliarla, sintetizzarla; se è troppo romanzesca o prosaica, bisognerà poetizzarla isolando un elemento qua, uno là, omettendo il contesto, rimescolando i tasselli del *puzzle*. Il «meno» di chiarezza sarà ampiamente compensato da un «più» di musicalità e di mistero. La poesia si produrrà come un «valore aggiunto» al materiale grezzo della prosa, della realtà, della vita.

In cima ai pensieri del poeta, comunque, (su questo mi sembra il momento di tornare a riflettere) non c'è la cosa da dire: c'è il verso da costruire, il risultato poetico da ottenere. In una tale prospettiva, quella che abbiamo chiamato la «materia» della scrittura si riduce grosso modo a un pretesto, che mostrerà il suo valore solo nel testo che eventual-

mente a partire da esso si produrrà. Preso di per sé, l'oggetto del poetare è scarsamente interessante: un "romanzetto" appunto, che, esposto in termini immediatamente comprensibili, si riduce a poca cosa.

Poca cosa, ma sorprendentemente chiara, e certa.

Ciò che mi colpisce, nelle due *razos* montaliane, è la sicurezza, la semplicità con la quale l'autore racconta le "occasioni" dalle quali le due poesie si sarebbero originate; mi colpisce la sua fiducia nella parola più comune, nella possibilità di essere compreso. Dietro testi oscuri come i *Mottetti* ci si potrebbe ragionevolmente aspettare una "materia" ben altrimenti complessa e sfuggente, una "cosa" ai limiti del dicibile, che giustificasse le difficoltà imposte al lettore come obiettive difficoltà del dire. Invece, ecco il "romanzetto" di Clizia e Mirco.

Lascio ad altri il compito di valutare l'intrinseco interesse di questo intreccio amoroso; quello su cui vorrei riflettere è il rapporto tra ciò che "era da dire" (oggetto delle spiegazioni in prosa) e ciò che effettivamente viene detto in poesia (i due testi).

Nei versi, il "chiuso fondamento" che abbiamo appreso grazie alle spiegazioni dell'autore non è stato semplicemente sintetizzato, concentrato, stilizzato: è stato stravolto. Troppi elementi decisivi sono stati omessi. Riprendendo e rovesciando l'esempio utilizzato da Montale contro la critica "ingenua", potremmo dire che è come se qualcuno ci mettesse di fronte un quadro tutto dipinto di color tortora e pretendesse che noi vi vedessimo una natura morta con funghi.

Una volta "tradotta" in poesia, la cosa poetata è diventata irricognoscibile. Se l'autore non ci avesse soccorso con le sue informazioni, noi saremmo ancora alle prese con l'enigma di Cumerlotti.

Dal suo punto di vista, intendiamoci, non avremmo perso molto: la "materia" del poetare, infatti, non è di per sé poetica. Solo la poesia è poetica. Se è vera poesia, deve bastare a se stessa. Nessun debito deve legarla al comune buon senso, alla vita vera dalla quale nasce, al "romanzetto" del mondo, delle persone e delle cose<sup>7</sup>.

A questo modo di ragionare siamo talmente abituati che fatichiamo a capire dove stia il problema, perché non vediamo alternative. E, se pure le vedessimo (o le intravedessimo), i nostri pregiudizi ci spingerebbero subito a ricondurle al realismo più rozzo e ingenuo, al più gretto e antipoetico senso comune. E, tuttavia, sono esistite – anche nel nostro Novecento – prospettive diverse.

«Il mondo mi pareva un chiaro sogno / la vita d'ogni giorno una leggenda», scrive Sandro Penna<sup>8</sup>.

Quando dice «mondo», Penna intende – lo vediamo nelle sue poesie –, la realtà più familiare e più ovvia, la realtà come più o meno tutti la concepiscono; intende il cielo e i cinema, il mare e le portinerie, i prati e gli orinatoi.

Che il mondo così inteso debba apparire al poeta come «un sogno» è in fondo quello che ci aspettiamo: di per sé, infatti, la vita quotidiana è in genere per noi l'esatto contrario della poesia. Se ne può parlare, certo, a patto però di riscattarla e di renderla interessante attraverso un'adeguata trasfigurazione onirica, fantastica, estetica, intellettuale. E però, Penna non ci propone qui la sua personale trasfigurazione, il suo sogno del mondo: dice che la vita di ogni giorno (cioè l'impoetico per definizione) pare a lui, già così com'è, una leggenda (cioè materia di poesia); dice che il mondo stesso (prima ancora di essere "filtrato" dall'arte) gli pare un chiaro sogno. Si badi:

quel “parere” va inteso qui non come “sembrare ma non essere”, bensì nel senso di “offerirsi, manifestarsi, mostrarsi nella propria vera natura” («Tanto gentile e tanto onesta *pare*»); a qualcuno questa potrà sembrare una forzatura; ma se non interpretassimo così, dovremmo poter immaginare una implicita smentita («mi pareva questo, invece era quest’altro») che nel contesto non avrebbe alcun senso. Dunque, non è il poeta con la sua arte a trasformare la vita quotidiana in una leggenda, a sognare il mondo (o a fingere di sognarlo) per rendere più seducente una realtà di per sé banale, prosaica: è la vita di ogni giorno a mostrarglisi nella sua natura di “leggenda” (cioè materia di poesia), è il mondo stesso a manifestarsi in se stesso come un sogno; non però un sogno contorto, indecifrabile, irriferribile: un sogno “chiaro”.

A partire da questa lettura dei due versi citati, possiamo forse cercare di capire che cosa volesse dire Penna quando – in un intervento del 1959 – dichiarava la sua meraviglia per come in una poesia «tutto è bene spiegato»<sup>9</sup>.

Che la sua possa suonare a molti come una frase da scolareto la dice lunga sull’idea di linguaggio poetico che si è imposta negli ultimi centoventi anni e ancora oggi prevale. «Spiegato?». Ma la poesia non deve spiegare. Un saggio o un articolo “spiegheranno”, e anche un romanzo o un racconto, a loro modo ed entro certi limiti; ma la poesia non può ridursi a spiattellare le cose che ha da dire. La poesia è puro linguaggio, è musica, non è una relazione, una didascalia, un verbale. E, poi, spiegare che cosa? Che cos’è questo “tutto” che, secondo Penna, sarebbe “bene spiegato”?

Il “tutto” di cui parla Penna è quello che il poeta ha da dire. È la “materia” della poesia nella sua determinatezza, nella sua integrità. È il «chiaro sogno» della vita di ogni giorno. “Spiegare” significa qui dispiegare fedelmente in parole la sua “leggenda”, in modo che nulla di essenziale manchi («*tutto* è bene spiegato»). Significa essere fedeli al modo in cui ogni cosa «pare», alla chiarezza del sogno che il mondo è.

Va da sé che la chiarezza della poesia (fine implicito dello “spiegare”) non può essere equiparata a quella di un testo scientifico o di un resoconto in prosa. Non è chiarezza concettuale, didascalica. E tuttavia, comporta un rigore, una fedeltà alla cosa. Rigore e fedeltà che nascono non da una pedissequa aderenza all’oggetto e neppure da intenti banalmente “comunicativi”, ma dall’amore, dal rispetto profondo che lega la poesia alla forma che essa ha riconosciuto nel suo movente.

E però, la poesia non è pittura, non è scultura, non è un’arte figurativa. In che modo la “forma” di ciò che va detto può essere fedelmente rappresentata?

Se vogliamo farcene un’idea, dobbiamo forse risalire di qualche secolo la corrente, e tornare a leggere quei celebri versi del Purgatorio in cui Dante dichiara: «I’ mi son un, che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch’è’ ditta dentro vo significando»<sup>10</sup>. È dall’amore che nasce la poesia. E l’amore nasce dalla “presenza” di una cosa (sia essa Beatrice, la siepe dell’*Infinito* o, come nel caso di Penna, i fanciulli). L’esperienza d’amore dapprima fa ammutolire la lingua di fronte al suo oggetto, le fa sentire dolorosamente il suo limite («ogne lingua devèn tremando muta», all’apparire di Beatrice); ma proprio questo silenzio poi, a chi lo sa ascoltare, «ditta dentro».

Il suo dettato (il *dictamen*, la “materia” della poesia) non è un impulso informe, una generica “ispirazione”: ha in sé un «modo», una misura, un passo, un respiro, una sintassi profonda, una “logica”, la stessa che anima la cosa. La poesia, che non vuole tradire l’amore che la muove, ascolta con la massima attenzione («nota») quel «modo» e lo significa, lo spiega, lo dispiega in segni. La “materia” del dire poetico, insomma, la “cosa” che la poesia ha da dire, non è materiale grezzo da “elaborare” poeticamente:

ha già in sé la propria articolazione; è già, in qualche modo, composta. È già “leggendata”, è già poesia. Non si tratta di poetizzare il “romanzetto” della realtà rendendolo più oscuro, più seducente, ricavandone la poesia come un valore aggiunto: si tratta di riconoscere la forma vera di ciò che muove a dire, e corrisponderle.

Molta poesia del Novecento sembra avere smarrito ogni fiducia nel “reale” come fonte e paradigma della significazione poetica. Di più: sembra sfuggire programmaticamente il reale o, comunque, tenerlo a debita distanza e prenderlo con le pinze, come ciò che è eminentemente impoetico. D’altra parte, a ben vedere, il reale (o il suo spettro) le è indispensabile a creare per contrasto l’immaginario di cui si nutre (o crede, o finge di nutrirsi). A forza di servirsene come di una pura antitesi o come di un materiale da elaborare, essa ha cessato di guardarlo in volto, di ascoltarne la forma, di leggerne la “leggenda”. E d’altra parte, paradossalmente, si ha l’impressione che questa poesia creda alla solida esistenza di un cosiddetto reale, alla sua (seppur grigia) verità, alla sua dicibilità (in prosa!) ancor più ingenuamente della poesia apparentemente più “realista” (se non fosse così, perché temerne i cattivi influssi?).

Molta poesia fugge la “realtà” (e al tempo stesso le accorda un credito sorprendente), perché tende a identificarla con la scena radicalmente “spiegata” (cioè, in questa prospettiva, rischiarata e profanata) che discorsi ben più autorevoli del suo – la scienza, l’ideologia, la chiacchiera quotidiana – hanno costruito negli ultimi due o tre secoli. Quanto più i saperi “forti” (filosofia, scienza) si imponevano come detentori esclusivi della verità del mondo, tanto più la poesia veniva confinata nel letterario, nell’estetico, nell’immaginario, nel “poetico”, sottraendole ogni confronto diretto con una realtà condivisa. Al poeta moderno, così, tutto ciò che è comune finisce per sembrare ovvio, pregiudicato, banale, trito, prosaico (quando ne parla, è quasi sempre attraverso il filtro dell’ironia). Sul piano esistenziale, egli partecipa ogni giorno, come chiunque altro, alla realtà del mondo umano, ma questa partecipazione è proprio ciò che gli sembra minacciare perennemente l’autarchica bellezza dei suoi versi.

Un esempio lampante (e struggente) di questa lacerazione tra la realtà ordinariamente umana del poeta e le istanze di una parola “pura” si ritrova alle origini stesse della poetica del Novecento: è il *Tombeau d’Anatole* che Stéphane Mallarmé cercò di scrivere tra il 1879 e il 1880 e non riuscì mai a compiere<sup>11</sup>. La “materia” – il lutto per la morte di un figlio di otto anni dopo una lunga, penosissima malattia – paralizzava la parola poetica con la sua terribile urgenza, con il suo inevitabile patetismo, con la sua insostenibile ovvietà. Il significato, fino allora tenuto a bada e schivato dal poeta del *Fauno* con la suprema eleganza del *matador* che schiva il toro, aveva colpito al cuore. La “cosa” da dire c’era; anzi, c’era soltanto lei, e non poteva essere detta non perché indicibile, ma perché (apparentemente) troppo dicibile, troppo comune, troppo umana per diventare poesia. Nei duecento brevi frammenti che costituiscono il tormentatissimo abbozzo del poemetto incompiuto, la prevedibilità dei sentimenti di un padre privato del suo bambino, le esclamazioni, le domande straziate e smarrite, le lacrime che accompagnano ogni lutto, sembrano soverchiare di pagina in pagina la ricerca di una parola autenticamente poetica. E, quando pure la parola poetica riesce faticosamente a emergere e a prendere forma, la sua composta bellezza risulta comunque dissonante, scandalosamente inadeguata alla materia bruciante con la quale si misura. Mallarmé, propugnatore di una poesia impersonale e “pura”, annota sgomento: «Quoi, ce que je dis / est vrai, – ce n’est / pas seulement / musique – » («Come, quello che dico / è vero – non è / soltanto musica –») <sup>12</sup>.

Per tutto un Novecento che in Europa possiamo far cominciare dagli ultimi decenni del secolo precedente, l'invadenza della realtà più elementare, più ordinariamente umana, sembra costituire una perenne minaccia all'integrità della poesia. La poesia rifugge il reale, lo nega, oppure lo stravolge, lo esorcizza, lo vampirizza; se vi si accosta, è quasi sempre attraverso il filtro dell'ironia o di un'ideologia, sia essa il marxismo, la psicanalisi o la linguistica. Con le cose così come si presentano ogni giorno a tutti, raramente si misura.

Si dirà: dove sta il problema? Quale credito, quale autorevolezza possiamo ancora concedere alla "realtà" così concepita? Non si starà per caso proponendo alla poesia una tardiva, anacronistica forma di "realismo"?

Mi rendo conto che parlare di "realtà" alla fine di un secolo come quello appena trascorso significa passare per ingenui, per sprovveduti. Ma come vogliamo chiamare ciò in cui ogni giorno conveniamo, l'orizzonte entro il quale le nostre facce si danno a vedere le une alle altre?

È la "leggenda", il «chiaro sogno» di questo persistente «luogo comune»<sup>13</sup>, io credo, a fare appello oggi alla poesia.

Intendiamoci. Non è mia intenzione, qui, prendere partito per una poesia "realista" in contrapposizione a una poesia "pura", "astratta", "assoluta", sostenendo la scelta con argomenti. E poi, quali argomenti potrei addurre? La "realtà" a cui penso non ha nessuna oggettività, non ha nessuna autorevole interpretazione del mondo alla quale rinviare, se non quella che ogni giorno si fa segretamente, misteriosamente valere presso ognuno di noi (salvo poi sottrarsi quando la si voglia afferrare). È la realtà, oscura e trasparente, del lutto di Mallarmé, degli orinatoi di Penna. Le *res* che la costituiscono non sono misurabili, la loro presenza non è un dato di cui si possano fornire o pretendere prove. Eppure, per certi aspetti, è ancora più imperiosa di quella dei cosiddetti fatti.

Neppure è mia intenzione propugnare una poesia "chiara" e "facile" in contrapposizione a una "oscura", "difficile", una poesia "comunicativa" contro una cifrata, esoterica, chiusa. Porre la questione a partire dal problema della cosiddetta "comunicazione" darebbe luogo – io credo – a malintesi inestricabili e soprattutto sterili. La comunità, la comunanza che di ogni comunicazione è necessario fondamento non è mai un «dato» (sociologico, culturale, linguistico) nemmeno per la poesia che apparentemente le si affida e osa dire come tutti "strada", "prato", "casa", osa dire «Io mi sono seduto qui per terra» (Sbarbaro), sfidando l'oscurità che in questa chiarezza si cela.

Non voglio negare che il primo livello, dal quale la differenza emerge, sia proprio quello della "leggibilità" di un testo, della sua trasparenza, della sua coerenza logica, della sua comprensibilità; su questo piano, mi sembra legittimo pretendere che il poeta non intorbidisca inutilmente, decorativamente, le sue acque, e che sia in grado – almeno fino a un certo punto – di dare conto di ciò che ha scritto; ma se ci limitassimo a rivendicare i diritti del lettore e i presunti doveri di chi scrive, resteremmo alla superficie del problema, anzi ne traviseremmo sostanzialmente la natura. (Oltretutto, le ragioni dell'oscurità sono spesso troppo serie per essere liquidate sommariamente come oggi qualcuno tende a fare e, d'altra parte, la chiarezza è sempre pronta a farsi vuota maniera, proprio come è accaduto a un certo oscurismo novecentesco).

Ciò che volevo rimettere in questione, con questi appunti, è il rapporto della poesia (del poeta) con la sua "materia". La domanda è: oltre a un modo per dirlo, la poesia ha qualcosa da dire? E, se ce l'ha, come si configura? È il "vero" che sfidava la musica nel

*Tombeau d'Anatole* di Mallarmé o è mero “contenuto” che nella parola poetica non può che dileguare («abolirsi» è il verbo mallarmeano)? È puro pretesto, materiale grezzo da plasmare per produrre bellezza o ha invece una dignità, una forma, un'esistenza autonoma al di fuori della poesia? E ha senso, allora, pensare a una fedeltà, a una corrispondenza della scrittura poetica al “dettato” che da questa materia proviene? Ha senso pensare alla poesia come “spiegazione”, come perfetto dispiegamento della cosa poetata?

Insomma, che ne è di Euridice? Ha mai avuto un volto, uno sguardo, un passo? La sua presenza (la sua mancanza) nel canto di Orfeo, la sua rappresentazione, la sua significazione, come si lega alla sua vera forma perduta, alla sua realtà? La voce che la invoca, invoca qualcosa, o nulla?

## NOTE

- <sup>1</sup> EUGENIO MONTALE, *Due sciaccali al guinzaglio*, «Corriere della sera», 16 febbraio 1950, poi nel volume *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 84.
- <sup>2</sup> «Dare un senso più puro alle parole della tribù».
- <sup>3</sup> «Lo so, si vuole limitare alla Musica il Mistero a cui lo scritto ambisce».
- <sup>4</sup> EUGENIO MONTALE, *op. cit.*, p. 87.
- <sup>5</sup> GIORGIO AGAMBEN, *Idea del dettato, Idea della prosa*, Milano, Feltrinelli, 1985; cfr. anche *Il dettato della poesia, Categorie italiane*, Padova, Marsilio, 1996.
- <sup>6</sup> EUGENIO MONTALE, *op. cit.*, p. 87; cfr. anche, a pag. 80 dello stesso volume, la lettera a RENZO LAURANO su un altro motto, il quinto: «Questo nostro carteggio Le proverà come nascono certe pretese oscurità in me: da eccesso di confidenza. Origine tutt'altro che intellettuale!». «Non ho mai cercato di proposito l'oscurità», dichiara MONTALE (*Parliamo dell'ermetismo*, «Primato», a. I, n.7, 1° giugno 1940); ma che quella delle *Occasioni* sia in qualche modo programmatica, è lo stesso autore a raccontarlo nella *Intervista immaginaria* («La rassegna d'Italia» a. I, n.1, Milano, gennaio 1946): «Temevo che nelle mie vecchie prove quel dualismo fra critica e commento, fra poesia e preparazione o spinta alla poesia (contrasto che, con sicumera giovanile, un tempo avevo avvertito anche in un Leopardi) persistesse gravemente in me. Non pensai a una lirica pura nel senso ch'essa ebbe anche da noi, a un gioco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiatellarli» (entrambi gli interventi si trovano nel volume *Sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1976).
- <sup>7</sup> Lo stesso MONTALE, d'altra parte, sembra rimettere in gioco questo vincolo, mentre discute (*Sulla poesia, op. cit.*, p.105) un giudizio di GIDE su alcuni versi di ELUARD («Dovrà dunque la poesia [...] sacrificare qualunque apparenza di significato comune al solo incantesimo verbale?») o recensisce perplesso un poemetto di SAINT-JOHN PERSE, osservando: «I poeti e in genere gli artisti d'oggi (non tutti, ma molti fra coloro che contano) si sono convinti che l'arte non è data dal contenuto, dal “soggetto”, ma dal modo di trattarlo, dal grado di cottura della pietanza; ed hanno cercato, in conseguenza, di ridurre al minimo l'occasione o il pretesto che dà l'avvio all'opera poetica. I poeti di un tempo spiegavano e commentavano il loro stato d'animo nel corso stesso della loro poesia, ogni loro lirica era una ben dosata miscela di poesia (intuizione) e “letteratura” (tessuto connettivo, commento esplicativo). Oggi i poeti come Perse vogliono darci la musica, il tono, negandoci la materia grezza, il dato, il pretesto. Su questa via esistono evidentemente infinite gradazioni; i surrealisti, per esempio, pretendono di pescare direttamente nel pozzo di San Patrizio del subconscio senza alcun intervento della ragione; altri, come Perse e certo Eliot, non rinunziano alla coscienza, al nesso razionale che lega le immagini, ma si rifiutano di incorporare i nessi logici del poema» (*Il “Nuovo Colombo” della poesia francese*, «Corriere d'informazione», 26-27 marzo 1951, poi in *Sulla poesia, op. cit.*, p. 394).
- <sup>8</sup> SANDRO PENNA, *Il caldo, il freddo delle sale d'aspetto*, in *Stranezze*, Milano, Garzanti, 1976, p. 61.
- <sup>9</sup> L'intervista fa da introduzione alle poesie di PENNA nell'antologia *Poesia italiana contemporanea*, a cura di GIACINTO SPAGNOLETTI, Parma, Guanda 1961, ed è stata ristampata nel testo *La poesia che parla di sé*, a cura dello stesso SPAGNOLETTI, Salerno, Ripostes, 1996.
- <sup>10</sup> DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, XXIV, vv. 52-54.
- <sup>11</sup> STÉPHANE MALLARMÉ, *Per una tomba di Anatole*, Milano, SE, 1992.
- <sup>12</sup> STÉPHANE MALLARMÉ, *op. cit.*, frammento 192, p. 177.
- <sup>13</sup> Riprendo questa nozione dal libro di ROCCO RONCHI, *Luogo comune. Verso un'etica della scrittura*, Milano, EGEA, 1996.

Marco Merlin

## L'icona del padre. Sulla poesia di Maurizio Cucchi

Il Novecento, si va dicendo, è un secolo di grandi libri primi, ma forse si potrebbe potenziare il valore di una simile battuta, che rischia di cadere nel generico, adottandola per la seconda parte del secolo, almeno nella sua utilità di punto di partenza per un'analisi più accurata. Se poi una ragione, o più ragioni, possono sottostare a una simile constatazione, non è qui il caso di verificare; certo è che in un possibile elenco di autori da addurre a prova per il loro perentorio esordio poetico non mancherà Cucchi, che nel 1976, con *Il disperso* («un vero romanzo milanese», a detta di Raboni), veniva accreditato come prosecutore della linea lombarda, in particolare per quanto riguarda il suo versante espressionistico.

Nel *Disperso* non troviamo propriamente una trama, «bensì il suo disfarsi narrativo, secondo canoni che si direbbero atonali», dice bene Magrelli presentando il volume nella successiva riedizione<sup>1</sup>. In effetti, fingendo di raccontare, sotto forma di indagine poliziesca, la ricerca di una figura perduta e dei colpevoli, l'autore porta sulla scena squarci di una realtà impoetica, allucinata, capace di creare in testi ampi e magmatici atmosfere che hanno fatto pensare a Beckett e a Céline, ma che per una certa logica costruttiva possono rinviare anche all'ultimo Caproni, alla composizione di un poemetto per frammenti, sostenuto da una *quête*, complicato nelle risonanze dalla moltiplicazione dei punti di vista, giocato su diversi registri pronti ad alternarsi vorticosamente – a patto che si tenga presente, appunto, che questa grammatica caproniana viene sussunta in altro linguaggio passando, da una musica elementare e pungente, ad una struttura più magmatica, si diceva, e avvolgente, per quanto pronta a infiammarsi in improvvise e perentorie asserzioni.

Volendo ricostruire approssimativamente il contenuto rifratto ossessivamente nel testo, si riconoscerebbe nella figura tragicamente perduta l'immagine paterna e nel disperso il figlio, che vaga appunto in una condizione di disorientamento esistenziale ricomponendo faticosamente una propria identità, e insieme gli altri volti che la determinano. Il *puzzle* è costituito da una serie di indizi malcerti e da una fittissima costellazione di oggetti, accatastati a tratti con una furia nominalistica ma sempre raccolti alla luce della struttura pseudo-narrativa del libro, che li sottrae anche all'aura metafisica per trattenerli nella tensione orizzontale della vicenda, rafforzata di volta in volta con i repentini mutamenti tonali, attraverso il *pastiche* linguistico e i cambi di registro, tutti però magistralmente amalgamati in una sorta di monologo interiore continuo, nella dinamica di un pensiero che si fa sguardo e azione – richiamando ancora una volta la grande lezione europea contemporanea.

La sintassi si fa di volta in volta slabbrata, sospesa, fluida, pronta ad accogliere lacerti di realtà, abbozzi di dialoghi dal sapore eliotiano, reticenze, lunghi accumuli, infrapensieri che filmano la condizione contraddittoria e nevrotica del soggetto, “disperso” nel mondo, incapace di portarlo a una sintesi quieta, di dominarlo. Ne sono un sintomo i tic, le debolezze e persino le brutture che vengono accolte nel racconto, a redimere l'umanità di un mondo piccolo borghese che si vorrebbe decadente e meschina e che invece viene abbracciata nella sua nuda e commovente fragilità morale: fragilità che si tramuta perciò in una sorta di paradossale eroismo, centrato su quella che – ricorrendo a una formula con cui lo stesso Cucchi antologizza alcuni fra i modelli più prossimi alla sua esperienza poetica<sup>2</sup> – chiameremmo «etica del quotidiana».

no», che trasposta in narrazione diventa una piccola epica di minimi avvenimenti, una determinata fedeltà alle cose più povere e minute.

Il libro si apre con una sequenza che giustappone alcuni elementi caratteristici di questo universo poetico fin dal titolo: *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, ad indicare efficacemente la presenza invasiva di una realtà che pone l'assedio all'io smarrito e inerme. La frantumazione paratattica con cui prende vita la scena ha un'evidente duplice funzionalità, narrativa ed emotiva, temperata da una sorta di cinica oggettività che esclude ogni slancio lirico, sprigionando semmai sdutte e improvvise asserzioni del soggetto, vaghe e vibranti, che danno credito a ipotesi investigative, a dubbi, ad ogni strategia utile per rimettere in moto la narrazione («Ci sarà / un aggancio»).

Il testo poetico si appoggia spesso, per procedere nella narrazione, a incidentali e a interrogative, ma soprattutto a veri e propri passaggi didascalici: «Diamo un'occhiata alla TOPOGRAFIA DELLA CASA». Può anche baluginare un "tu" puramente fatico e speculare all'io per mantenere desta la tensione drammatica: «Un senso, / capisci, non mancava», «Ricordati, però, senza cercare colpe, dell'acqua». Ma il pregio maggiore è l'ossessione che sostiene l'indagine contro ogni scivolamento simbolico:

Non ci voleva quel bicchiere rotto.  
Poco meno di un simbolo. Poco più  
di una fissazione. O viceversa.

Alla base di tutto c'è la pervicace mancanza di rassegnazione di fronte all'evidenza:

È morto per un infarto (o per un incidente stradale, per  
un malumore, per via di un sasso): sì, va bene, ma ci sarà  
pure un colpevole, un responsabile  
diretto, qualcuno che l'ha fatto fuori.

Il prezzo di un simile accanimento nella ricerca del colpevole non può poi che rovesciarsi in senso di colpa, che trapela negli atteggiamenti involontari di difesa che il soggetto attiva, quando legge erroneamente e sintomaticamente nelle vicende esterne un moto di accusa nei propri confronti:

E io  
rosso di colpa, mezzo scemo, coi capelli  
già quasi tagliati a zero  
a giustificarmi come segue: «Ma io non c'entro,  
io non ho fatto niente... l'infarto... lo sa bene...»  
E mi toccavo i bottoni della giacca.

Leggere tutto questo solo come l'effetto di un complesso edipico stigmatizzato dalle concrete vicende personali (la perdita prematura del padre) sarebbe qui persino banale e riduttivo, spostando la questione al di là del testo; ma certo è che il tessuto del libro (ma anche delle successive raccolte di Cucchi) è dato dai fili sottili di una biografia sapientemente occultata oppure oggettivata, in una specie di moto catartico o autopunitivo: «In fondo ci si può denudare / anche in presenza di terzi. In fondo / si potrebbe far l'amore a tu per tu col nemico...», è la fragrante dichiarazione di poetica raccolta in *Prima parentesi*, poi rafforzata dallo sfogo acre della successiva *Seconda parentesi*: «è meglio il tipo che topica dappertutto, / meglio mio nonno un po' fattore rovinato dalla guerra e un po' tranviere, / che qualche pirla disinvolto alla James Bond». Si tratta, in entrambi i casi, di un pegno di sincerità estrema, contro ogni

imbellettamento letterario, come se il compito della poesia fosse proprio quello di lasciarsi violentare dall'alterità che lo assedia e lo smaschera, anche a costo di scoprire che verità e bellezza non coincidono.

C'è una specie di eccesso nell'accanimento con cui si protrae l'atto terapeutico, lo abbiamo già notato, quasi una minima traccia di compiacimento per il degrado morale, per lo squallore delle cose. Ecco infatti suggerirsi «l'incesto», le «fissazioni di gusto sospetto», il «fascino dell'orrido», la più spudorata descrizione fisica («visto l'arrossamento, / i foruncoletti»), le presenze inquietanti («venga un po' su da me, / a coccolarmi il mostro»), le «amicizie particolari», tutti momenti felicemente redenti da una mirabile citazione sbarbariana: «*Collezione anch'io / come il vecchio libertino le stampe oscene*», ma per il lettore questa sorta di cinismo resta impressa proprio come il sigillo di quel pegno di sincerità che si voleva a fondamento del gesto poetico. Non manca, tuttavia, soprattutto verso la fine del libro, moti di rivalse contro questo disagio, nell'ipotesi di un più sereno rapporto con la materia impoetica dell'esistenza:

Non bastano più le solite ragioni.

Correggersi; essere tu, essere lui,  
essere in mille punti diversi... ora fissi,  
ora rotanti... chi va, chi viene: uomini.  
Le molteplici possibilità inesprese...  
Essere parte con disinvoltura, condividere commosso.

Il gesto poetico, dopo aver liberato l'oscuro nucleo dell'irrequietudine esistenziale, vorrebbe dunque aprirsi alla presenza dell'altro con naturalezza, perdendo quel senso di prevaricazione del mondo («LE PERSONE LE COSE», per dirla con un'efficace clausola dello stesso Cucchi) sul soggetto, ma intanto le vicende attraversate con *suspense* narrativa hanno permesso la vivace, espressionistica rappresentazione di un'umanità nel suo più vasto spettro, dalla tenerezza alla paura alla grettezza.

Questi, succintamente, gli eccellenti risultati colti da Cucchi all'altezza del proprio esordio, quando la sua poesia era ancora formata sulle tracce di tutta una tradizione, dalla presenza dispersa di molti padri poetici che non incombevano affatto nel testo, leggero di una propria freschezza timbrica e tematica. Sennonché, a partire dal successivo *Le meraviglie dell'acqua*<sup>3</sup>, Cucchi pare subire la spinta di una "deriva generazionale".

Se, al di là del fatto che la raccolta resta indecisa fra l'assunzione di una misura testuale ampia e composita, così come nel *Disperso*, e una più breve, persino con qualche segnale di strutturazione strofica e versale più nitida, le tecniche e le tematiche messe in campo sembrerebbero le stesse del libro d'esordio (soggettività dispersa in più punti di osservazione, allucinata nominazione degli oggetti, commistione di morbosità e candore ecc.), quella particolare tensione narrativa e quell'equilibrio fra realismo e simbolismo che la contraddistinguevano lasciano a tratti il posto a una dizione conchiusa, che probabilmente subisce il fascino di un tono più alto e allusivo, secondo i dettami di una poetica che allora prendeva vigore, in contrapposizione magari alla sperimentazione dei decenni precedenti che pure aveva spianato la via anche a talune soluzioni ora dominanti (senza fare eccezione per il volume d'esordio di Cucchi).

Un esempio emblematico di tale debito generazionale va additato nella poesia *Dolce fiaba*, che fa propri interessi cari alla ricerca, in particolare, della rivista

«Niebo» di Milo De Angelis, laddove la scossa dell'irrelato sembra porsi come criterio costruttivo di una narrazione che perde progressivamente l'assillo del riferimento alla realtà (benché, naturalmente, trovi in essa il proprio presupposto): si parte cercando il colloquio con un interlocutore (il testo si struttura idealmente come una lettera), ma si finisce per cedere al delirio di un pensiero incandescente che prende il sopravvento su ogni volontà ordinatrice. Ma l'intera raccolta risulta appesantita da un'aggettivazione parossistica, da una serie di elencazioni che ammiccano al simbolismo (non è un caso che gli oggetti si fissino talvolta in veri emblemi montaliani: «un elefantino luccicante ci protegge»), da un irritante ricorso alla sospensione che pare persino gratuita rispetto agli effetti tonali di cui, presumibilmente, vorrebbe farsi carico, da una perdita di intelligibilità della trama unitaria che, per quanto sfuocata, si lasciava intravedere nel *Disperso*. Il gusto per l'orrido coonesto a tratti l'irruenza di moti irrazionali, il senso di smarrimento diventa istrionesco riprova della potenza poetica e il testo concretesce spesso per la forza di ragioni intime e imperscrutabili; la perdita dei puntelli didascalici ha forse permesso una maggiore purezza letteraria, con il risultato però di spezzare liricamente la tensione narrativa. Su quelli che sono «gli avanzi della scena», la traccia comunque permanente rimanda alla ricerca dell'identità, motivo probabilmente legato alla necessità di appoggiare il discorso poetico a interlocutori concreti, che sembrano presupposti a molti componimenti.

«Un imprevisto scenico? Può essere. / O la chiave tragica della finzione... / Tra le diverse maschere [...] proprio la mia». Ma l'immagine che alla fine risulta dalla lettura della raccolta, soprattutto in riferimento alla precedente, è quella di una poesia orfana di quella cinica sincerità che sapeva suggerire nei momenti più intensi e che era la stessa finzione narrativa a rendere possibile.

Da questo momento in poi, tuttavia, la poesia di Cucchi sembra assestarsi su un linguaggio e su una misura propri, che insieme assorbono e trasfigurano le tematiche precedenti. È lecito considerare, infatti, le tre raccolte organiche successive (*Donna del gioco*, *Poesia della fonte* e *L'ultimo viaggio di Glenn*<sup>4</sup>) come una trilogia compatte, sia dal punto dei contenuti sia dello stile.

Ad attraversare i tre libri è la narrazione, ripresa, della storia paterna (spesso travestito nel personaggio nominato Glenn, per la somiglianza con l'attore di *Gilda*) e della relazione che il poeta-figlio instaura con essa, vera origine della condizione tormentata del soggetto e insieme della sua possibile redenzione. Le modalità con cui il racconto viene svolto sono questa volta radicate in una «perentorietà cronachistica e diaristica, che [...] si fa lapidaria, essenziale» (Loi). I testi infatti sono brevi, il linguaggio sobrio, privo di compiacimenti, senza le tonalità talvolta violente dei primi libri (e si pensi al finale, addirittura baudelairiano, del *Disperso*: «Addio // caro adorabile piccolo tanghero ipocrita»). Accogliendo sempre più le istanze generazionali, la vicenda del padre perduto e del figlio disperso si raggelano nel mito, in una distanza insieme sacra e intima che viene sondata da una voce tenera e sicura, capace anche di qualche effusione sentimentale e di versi melodici, meno prosastici che in passato (valgano come correlativi stilistici, in una poesia così prossima al grado zero dell'espressione, almeno alcuni momenti allitterativi o soprattutto il ricorso discreto ma non casuale a rime di chiusura. Ecco un rapido regesto del primo caso: «pena dissolta in un giorno di pace / poca parola di me», «Di chi parlo non so / sole sereno di un settembre lontano» – in *Donna del gioco* – «Tetto di tanfo e terra», «Forse la fonte è una frase» – in *Poesia della fonte* – «veniva e viene a visitarmi in sogno» – in *Ultimo viaggio di*

*Glenn* –; esempi, invece, del secondo stilema possono essere: «che sai fare e non sai fare / sono un bambino ignavo / che non si vuole alzare», «al palato la cucchiata / e degusta lentamente, religiosamente, / con un fare sornione di complicità ostentata», «attore maschera o marinaio / i moti del tuo cuore?», «un adolescente un angelo una fantasia / sono un signore che ti pensa e inventa / mite e vile affettuoso e coltivo / la mia mania»; «serio e supino, / mentre già penetra dalle gelosie / il primo annuncio del mattino», «e chi mi ha conosciuto e forse amato / negherà che non sono, / che non sono mai stato»; «negli occhi ho la salita, / ma intanto l'isola è sparita», e i due casi simili: «amici che il vento se li porta / e che soffiava davanti alla mia porta», «Forse sono decotto, rose io stesso / sono solo memoria di me stesso»)

Accanto al nucleo centrale e non più rimosso del rapporto con la vicenda paterna, costruito semmai per mezzo di altre figure e vicende (fossero anche metaforiche e di pura invenzione), di nuove maschere (secondo un'inclinazione a una poesia teatrale che ricorda vagamente Giudici, anche per la serie di "tipi" che talvolta compaiono in queste pagine), si pongono altri cicli poetici, ma – pur nella progressiva semplificazione di libro in libro – è significativo il fatto che questa trilogia presenti alcune sezioni analoghe: per esempio, *L'Enigmatique di Donna del gioco*, in quanto centrata su un personaggio-schermo (qui il ciclista Ottavio Bottecchia), può essere assimilata alla *Luce del distacco di Poesia della fonte* (versi che derivano da un testo scritto per il teatro e che fanno riferimento a una donna reclusa, spesso invasa nel suo delirio dall'immagine di Giovanna d'Arco), che a loro volta sono paragonabili al capitolo di *Rutebeuf* (poeta attivo nella seconda metà del XIII secolo) dell'*Ultimo viaggio di Glenn*; ancora, si potrebbero avvicinare le sezioni *Disegni di carta* e *Ragna*, nel primo e nel terzo libro della "trilogia", entrambe nate da una collaborazione con artisti figurativi (il pittore Enzo Carioti e l'incisore Enrico Della Torre) e così via. Ma al di là di ogni banale e superficiale constatazione, ritroviamo tutti i temi variamente già toccati nelle precedenti opere, ora distillati con cura.

Anzitutto, emerge ancor più potentemente quel retaggio culturale lombardo che, oltre al tono, al gusto per il dialogato, a un generico senso di poesia fatta di oggetti e a una disposizione etica per il vero di manzoniana memoria, che chiede asciuttezza espressiva, si esemplifica nella fitta trama di luoghi lombardi e soprattutto nella toponomastica milanese che, se hanno le prime radici in Sereni, sembrano ormai più direttamente riferibili alla poesia di Raboni (altro autore, per altro, in cui si potrebbe riscoprire l'importanza della figura paterna).

Così, si irrobustisce, per quanto con discrezione, anche quell'inclinazione all'orrido, quel desiderio di adesione alla realtà più umile («povero» è un termine chiave, ricorrente) o per quella «verità senza bellezza» dichiarata in *Vetrina - Poesia della fonte*. Accompagnano questa dimensione dell'esistenza da una parte la galleria di eroi popolari, per lo più campioni di sport, citati magari con i loro "nomi di battaglia", e dall'altra le bestie cui spesso l'uomo si parifica o che divengono inquieti emblemi di una dimensione felina, irrazionale: due lati, insomma, della stessa medaglia di quell'eroismo della normalità di cui si diceva.

Prende occultamente consistenza anche il simbolo dell'acqua, già implicato direttamente in due titoli di libri ma già presente nel *Disperso*: «... o affidarsi, finalmente fiducioso, / al tepore molle dell'acqua nella vasca... // (temo moltissimo per il mio corpo, / temo sbocchi di sangue improvvisi da ogni orifizio, / smembramenti...)». Facile ma non inesatto sarebbe leggere in queste epifanie dell'acqua il senso di rinno-

vato perdono, di un nuovo battesimo, di una purificazione che permette il definitivo e sereno abbandono all'esistenza da parte del figlio, «che nessuno redime ma non si rassegna». In effetti, in proposito la sezione *Nel mio felice anno* di *Donna del gioco* è esplicita:

Nel mio felice anno  
l'esordio mi puliva il sentimento  
e anche il mattino mi faceva gola.  
Ma il possibile vasto è infanzia,  
odore di sé, rosario per la vigilia.  
Scorro via, sono acqua...  
Avrai per compagna un'anima comune.

Qui e altrove la fissità del dolore si contrappone al senso del divenire che è sinonimo di vita, davanti al quale anche l'ipotesi forse precedentemente sfiorata di un'assolutezza dell'opera letteraria naufraga definitivamente:

Fossi stato più frivolo, amico...  
L'inverno si rifà salute,  
lascia il maestro, ci aspettano  
tutti i paesi del mondo  
e nessun ruolo.  
Per chi avrà fiducia.  
Depongo lo stemma dell'invalido,  
la foto dell'atleta e un mazzo di santini.  
Ho tutti i treni che partono  
e molte virtù.  
Non credo più nell'opera  
queste carte salutano.

Si tratta del testo conclusivo della sezione citata, in cui "salute" dell'individuo e "saluto" dell'opera vengono fatti coincidere.

Tutto questo ci riporta, in definitiva, al tema dell'identità («*Il disperso* è un titolo che potrebbe comprendere tutte le mie poesie», presagiva l'autore poco dopo l'opera prima), all'ossessione del «volto» (in particolare si vedano i *Disegni di carta*), all'incombere e allo specchiarsi fra le pareti domestiche in un «ospite», che viene detto «frettoloso» in *Donna del gioco*, «bilanciato» in *Poesia della fonte* – raccolta nella quale la sezione omonima è chiaramente centrata sulla ricerca dell'origine dell'identità: «cerco una fonte che sia solo mia», «Qui parlo per me / senza schermo o figura»,

Forse la fonte è una frase,  
una domanda spaccata, una figura  
che copre un'altra figura  
e un'altra ancora.  
Ma non all'infinito.

Benché importante sia anche, fra le altre, la figura materna, soprattutto all'apertura di questo ciclo poetico che segna la maturità letteraria di Cucchi, non sarà difficile assegnare completamente al padre il ruolo più importante per l'ispirazione del poeta e, infatti, a lui sono dedicati non solo la maggior parte dei testi, ma quelli più convincenti e felicemente aperti, nel timbro poetico e nella limpidezza delle immagini. Dunque,

questi tre libri sono il ripetuto e variato tentativo di congedarsi da questa presenza, come già si diceva nella poesia d'apertura di *Donna del gioco*:

Il padre che mi parlava  
era un ragazzo dal largo sorriso  
e aveva gli occhi che hanno già imparato  
rifugio lui ristoro mio pensante  
che riempie la mia sorte.  
Non ti ho tradito ma non ti sogno più  
e se mi sogno mi sogno col tuo viso:  
sul tuo torace mi ergo  
nella tua mano mi fido  
con te la folla si spalanca.  
Sii maledetto tu  
che sai fare e non sai fare  
sono un bambino ignavo  
che non si vuole alzare.

«Ora il suo volto / è diventato la mia maschera», ripeterà poco oltre con disarmante semplicità.

Il punto, però, è che già con *Donna del gioco* tutto era sufficientemente chiaro e risolto e con *Poesia della fonte* e soprattutto *L'ultimo viaggio di Glenn* l'autore si pare concedersi delle variazioni su tema, come se non riuscisse a districarsi da quella sofferta, e rassicurante insieme, ombra paterna. La ricerca della «salute», in *Poesia della fonte*, sembra a tratti cedere ancora alle lusinghe di una poesia verticalmente risolta in se stessa, esile traccia di un soggetto prossimo ormai allo zero: «Sono ridotto a una cornice / eppure mi attraversano / sentimenti bellissimi». Il «bambino ignavo» continua a macerarsi, fino a toccare, nell'ultima opera, punte di acredine, esacerbate da un dettato prosciugato, che talvolta accoglie frammenti veramente inerti, versicoli che si aggiungono al quadro finora tracciato in virtù della subdola potenza del non detto che li circonda, come se la reticenza sostanziasse ormai definitivamente i pronunciamenti del poeta.

Proprio in questa raccolta, è vero, si raggiungono momenti di autentica classicità, all'interno del percorso di Cucchi, come in sequenze che sembrano iscritte sui frammenti di un'antica reliquia: «Ho rotto il mio bicchiere, / tutti i bei giorni sono già passati», oppure in testi poco più ampi ma che hanno il respiro di una ricchissima semplicità (che in effetti deve molto alle scritture di Rutebeuf, cui si fa occultamente riferimento), evidente nell'intreccio fonico e nella levità delle variate ripetizioni:

Tutto l'avvenire è già avvenuto.  
E dove sono quelli che ho amato,  
che accanto a me mi ero tenuto?  
Gli amici sono spariti o sparsi:  
il vento li ha portati via,  
amici che il vento se li porta  
e che soffiava davanti alla mia porta.

Eppure, domina complessivamente il senso di una vena esausta, a tratti francamente priva di qualsiasi sussulto (due frammenti insipidi, fra gli esempi possibili: «Noi eravamo una casa nel mare / e adesso in terra si sono mossi i vermi»; «E intanto le due donne / stavano guardando dove lo mettevano»: qui davvero ciò che si vorrebbe colpisce il lettore è letteralmente quello che *non c'è*), oppure un coraggioso ma deleterio

contorcimento masochistico («Solo questo so fare e non c'è altro, / e mi applico pigro, superbo, negligente, / e lo faccio anche male»; «Forse sono decotto, forse io stesso / sono solo memoria di me stesso»), parato appena dall'ambiguità del soggetto che parla, camuffato nelle maschere che di volta in volta assume in modo non perspicuo. Così, il poeta-untore può permettersi di assemblare nella raccolta anche materiali di diversa estrazione (l'immagine tratta da un film, qualche citazione da Balzac o da Tozzi...), e così via, come se davvero l'opera si costruisse per accumulo di ritagli irrelati, demandando la potenza espressiva all'architettura, al margine bianco, al contorno vacuo in cui si riverbera il tono della poesia.

A giustificare la raccolta, dunque, sembrano esserci i passaggi finali, dove si ripete, senza eludere alcunché, il saluto più tenero che il figlio-poeta rivolge al padre:

Glenn, come lo chiamavo nella mia mente io,  
o com'è più dolce e semplice,  
com'è più vero:  
Luigi.  
Resti per me una crepa d'affetto  
o un lampo intermittente nel cervello.  
E anche tu, che non l'hai mai visto,  
lo ami.

Come se l'autore chiamasse il lettore a rendersi complice di questa attesa e piena nomina del padre, il linguaggio si scioglie nella semplicità conquistata della strofa conclusiva:

Ciao, dico adesso senza più tremare.  
Io ti ho salvato, ascoltami.  
Ti lascio il meglio del mio cuore  
e con il bacio della gratitudine,  
questa serenità commossa.

Soltanto da questa pace potrà nascere una parola finalmente in grado di prendere congedo dall'icona paterna, e farsi così carne essa stessa, non più ombra e maschera del passato, ma viaggio nel presente.

#### NOTE

<sup>1</sup> MAURIZIO CUCCHI, *Il disperso*, Parma, Guanda, 1994. A questa edizione si fa qui riferimento.

<sup>2</sup> *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, a cura di MAURIZIO CUCCHI e STEFANO GIOVANARDI, Milano, Mondadori, 1996.

<sup>3</sup> MAURIZIO CUCCHI, *Le meraviglie dell'acqua*, Milano, Mondadori, 1980.

<sup>4</sup> Le tre raccolte sono tutte editate da Mondadori, rispettivamente nel 1987, 1993 e 1999.

# VOCI

## Alessandro Rivali – *La riviera del sangue*

*Il titolo della silloge di Alessandro Rivali, unendo un elemento realistico («la riviera») ad uno simbolico («il sangue»), offre la chiave di interpretazione. L'autore rievoca attraverso folgoranti illuminazioni le radici della propria famiglia attraverso due diversi tipi di "geografie": una paesaggistica, ritratta nella toponomastica, nei contorni del paesaggio e nei colori in funzione figurativa, e una "storica", costituita dalla mappa umana, sentimentale e ideale della propria tradizione, approfondendo in chiave personale la tematica del rapporto generazionale affrontato da parecchi altri poeti nati negli Anni Settanta (cfr. L'opera comune).*

*La «rete che imbriglia \ quello che non si vede» può essere colta nella donna, figura che, come «tre colpi [di] salva tirata al cielo», costituisce il legame tra le due geografie nella proiezione ideale di una continuità di vita vissuta all'interno dello stesso luogo. La lievità della «raschiatura \ sul vetro dell'orologio» si traduce nell'interiorità del poeta rombo del «cemento della diga / [che] spaccava le ondate come un maglio». Paola, in un primo momento, sconvolge le precedenti dislocazioni spazio-temporali («dissero la tua violenza dell'entrare») ed egli si spaventa inchinandosi «alla paura», ma a poco a poco avverte che la nuova persona diventa parte della sua linea esistenziale, della sua geografia topica e sentimentale, configurandosi, anzi, come elemento rigeneratore e perpetuante di quella simbiosi tra terra e poesia che conferisca interesse e fascino a questi versi.*

*Alessandro Rivali percorre quest'esperienza in modo personale dimostrando vigore espressivo, consapevolezza poetica e chiarezza di obiettivi: la stringatezza stilistica non deriva da programmate condensazioni linguistiche (certo è visibile l'eredità novecentesca e ligure, in particolare), il suo dettato si pone come emblema della tematica: la necessità di apporre scarse indicazioni, simboli cartografici, colori discriminanti, per tracciare le linee della propria tradizione (G. L.).*

*Ma ficca li occhi a valle, ché s'approccia  
la riviera del sangue (...)  
Dante, Inferno, XII, 46-47*

Il guado del Lemme, Voltaggio,  
e un sentiero di serpe fino al Tobbio.  
Era una geografia dolorosa  
come vetri penetrata  
per le lacrime interne del padre.

– Come riprendessero a sanguinare  
quelle fitte dorsali boscosi  
appena avviatisi  
nella polvere delle spirali.

*E specialmente la sera.*

\*\*\*

I racconti e il rincorrersi dei lutti  
s'erano accostati in modo compatto  
come diversi strati di foglie  
bagnate dall'acqua.  
A lume di ricordo  
comparivano sfaccettature nuove,  
ombre e colori nascosti.

\*\*\*

Salivano così  
confusi,

nella nebbia di prima mattina.

Più s'inerpicava la salita  
più la materia si spegneva

Tutti trasparenti,

senza accorgersene.

Così giovani,

in una aureola di fumo.

Al patibolo insieme,

senza saperlo.

\*\*\*

La farfalla puntata con spillone  
come figura del dolore,  
immobile senza splendore.

Ai filari delle arche

avevano posto per corona

lo sproposito d'una pietra.

Ricordava nell'orrore

la morsa della garrota.

\*\*\*

un tremolare sanguigno su campo nero  
come la poca luce del cero sull'altare.  
L'aria non era cambiata  
al saldarsi dei conti;  
continuavano a cadere  
come sfiorati da una sorta di contagio.

\*\*\*

#### TRE COLPI PER PAOLA

*Questi tre colpi come un saluto  
siano la salva tirata al cielo  
a lei che fonde nel tremare della luce  
quando trafigge chiara  
le foglie del crinale.*

C'è una rete che imbriglia

quello che non si vede.

E forse sei il diffuso bagliore nelle foto

la raschiatura  
sul vetro dell'orologio –  
aureola che ravviva  
quando più cruda imperversa la tormenta.  
*Lontano – sotto le nubi – il cemento della diga  
spaccava le ondate come un maglio.*

\*\*\*

dissero della tua violenza nell'entrare,  
del mio nome  
e dell'urgenza della lettera.  
Dissero che eri tu. *E non potevi.*

\*\*\*

Ad inclinarmi alla paura  
bastavano quelle ampie arcate cieche  
che scandivano il perimetro del muro.  
Dall'alto dell'autostrada si otteneva  
il medesimo spettacolo:  
un'immobile fiaccolata di ceri  
protesa come una mano  
nelle viscere delle colline.  
Mentre la scavatrice rivoltava i campi  
per i nuovi arrivati  
era un appiglio saper cittadina di questa terra  
*la parte minore di te.*

**Alessandro Rivali**

Nato a Genova nel 1977. Ha frequentato il liceo classico diplomandosi nel '96. Sue poesie sono uscite su alcune riviste liguri tra cui «Prosapoesia». È stato inserito nell'antologia di giovani autori *Sortoson-Nosotros* (Genova, 1996). Un suo racconto segnalato dalla giuria del Premio "Ermanno Minardi" di Parma è stato poi pubblicato nel volume collettivo edito dalla Battei (Parma 1997). Nel settembre del 2000 è stato finalista al premio di poesia Lericipea (sezione inedito giovani) e un suo testo è stato poi pubblicato nel successivo volume collettivo. (Ed. Agorà 2000).

Ha collaborato con il mensile «Studi Cattolici». Nell'estate del '98 è stato segretario del 40° Convegno Internazionale del Castello di Urìo dal tema "Vivere d'arte".

Attualmente frequenta la Facoltà di lettere moderne all'Università Statale di Milano.

### Luigi Severi – Stralci dal diario di Ety Hillesum

*Il problema del male nel mondo approfondito nel diario di Ety Hillesum, che ha dovuto sopportare la persecuzione nazista durante la Seconda Guerra Mondiale, ha spinto il giovane Luigi Severi ad affrontare una tematica assai impegnativa. La fede della donna, che non leva mai una parola di insulto nei confronti degli oppressori e che accetta la prova come volontà di Dio («mio Dio attenzione / se mi sfiori la mano / io saprò anche accettare la lotta»), quasi il male fosse una necessità dell'esistenza, apre sguardi di senso nel tempo del «silenzio di Dio».*

*Il sogno della «bellezza» della vita, reso più cogente nel momento del genocidio, supera la fase del “possesso” per assurgere alla dignità di “dono”. Da questa consapevolezza deriva la necessità della “parola poetica”, che, novella Euridice, soffocata dagli oppressori e costretta a rimanere nell’inferno, prorompe in «un cesto di racconto / [da] offrir[e] al mondo». Questa esigenza morale, percepita come missione, spinge l'autrice a rivelare la tremenda esperienza sofferta in primo luogo come interrogativo di carattere religioso. Ma la prova la fortifica e la rende capace di superare la mentalità comune che trova assurdo il male nel mondo: «Dio non temere saprò consolarti / non mi parlare Dio / lo farò io». La Hillesum nel tempo che ha causato crisi religiose di immani proporzioni si rende umile “profeta” (nel senso etimologico di parlare al posto di un Altro): «non è la mia condanna, ma il mio sforzo / nella brughiera fra le baracche per / capire il vantaggio della storia».*

*Il poeta in questa breve silloge accoglie interrogativi e risposte, immani catastrofi e dolori inconsolabili. La sua poesia attraverso questa figura osa affrontare uno dei più spaventosi quesiti che l'uomo da sempre si pone, testimoniando il rinnovato interesse dei giovani per versi forti e profondi. Senza indulgere a patetismi o a ricostruzioni sceniche di alcun genere, nello stile severo, nell'apparente narritività descrittiva e diaristica egli incarna il dramma umano di una tragedia personale ed epocale e, contemporaneamente, gli abissi insondabili di una “rivelazione” di fede che supera gli umani orizzonti (G. L.).*

Le mie nozze diaboliche con la bellezza  
 quando passeggiavo e non capivo come  
 scendevano le fibre del tramonto  
 intorno all'Ijsclub, una filigrana  
 di sete mature  
 verso l'orizzonte, sui canali  
 e avrei voluto farla mia, senza accoglienza  
 trarne la chiave, estrarne la sentenza,  
 inchiodarla sotto un vetro come  
 l'unico esemplare di farfalla.

Ora mi accordo appena, vibro a quella luce  
 non cerco la parola,  
 l'abbondanza  
 è farmi mano cava,  
 farmi calice al passaggio mortale  
 benedetto della bellezza,  
 essere appena il suo canestro,  
 eccedendo godere della sua  
 indicibilità,  
 al cespuglio incendiato non rispondo  
 resto spavento schiuso, gratitudine  
 fino a che posso, poi  
 pedalo svelta con il vento.

\*\*\*

Euridice è rimasta nell'inferno  
incorpora in te parola e lira, se vuoi uscire  
ma ci vuole il coraggio  
della vista, il sacramento  
della resurrezione ogni secondo  
l'esperienza tremenda  
della libertà a tutti i costi,

la percezione in sé  
come un taglio continuo  
come un ruscello ricondotto a fonte  
dei già disfatti e delle nuove vite  
del tempo che verrà, la traccia è in noi  
e ci prolunga cicatrizza  
innova.

\*\*\*

Per la Larissestraat in bicicletta  
pedalavo e col vento  
un lampo atroce  
una violenza dolcissima  
un furore  
mio Dio attenzione  
se mi sfiori la mano  
in questo vento  
io saprò anche accettare la lotta  
anche il freddo lo saprò accettare  
amerò che la pace  
dura un attimo e un attimo il dolore  
momento per momento siamo vivi  
passa la gioia ma  
passa l'angoscia,  
ronza continuamente la bellezza.

\*\*\*

Farsi albero ma non  
per fuga o per paura  
le frasi labirintiche di Dafne  
si scioglano per lungo darsi e cedano  
alle lusinghe vive  
intonino gli osanna  
i libera me domine  
il piacere.

\*\*\*

Vogliono la nostra distruzione  
ci hanno raziato a Rotterdam

e qui le mie vesciche, a piedi di canale  
in canale, qui la mia testa che brucia,  
incomprensione.

Eppure non  
basterà il fucile.

\*\*\*

C'è più coraggio  
credo,  
più fatica a  
scendere nella fenditura  
dove quante Etty hanno già vissuto  
quante piaghe sui piedi  
non c'è la solitudine,  
c'è una terribile  
necessità rotonda di contrari  
che in sé ha la sua bellezza  
e perfezione, ascolta passare  
il vento sopra i campi, sii  
precisa come un respiro ogni momento.

\*\*\*

Un cesto di racconto,  
offrirlo al mondo.

\*\*\*

Dio mi congiungo a te  
dentro me stessa  
non hai volto preciso, se mi osservo  
in fondo ti intravedo  
fragilissimo liquore  
retina da proteggere  
richiamo  
intercettato dai venti e condannato  
se non accolto con  
melodica attenzione

Dio non temere saprò consolarti  
non mi parlare Dio  
lo farò io  
ti scalderei se è freddo  
ti indicherò il tuo cielo quando versi  
lacrime dentro le crepe delle vene  
non ti abbandonerò io mi congiungo  
a te dentro me stessa,  
non ti permetterò di non esistere.

\*\*\*

La vita non ha debiti con me  
io la devo accendere e accudire  
io la devo salvare.  
Se il giardino soffocano piante  
parassite  
coltiva, sradica con dolcezza  
dacci dentro.

\*\*\*

Westerbork non è un segreto e non è una sentenza  
è il mio pezzo di destino  
mi appartiene  
non è la mia condanna, ma il mio sforzo  
nella brughiera fra baracche per  
capire il vantaggio della storia  
se non sei solo, se con te respirano  
i disfatti e i futuri, il prima e il dopo  
il male è solo un gorgo, un sasso teso  
nella corrente enorme della vita.

\*\*\*

Intreccerò ghirlande  
del mio poco  
corolle queste mani  
virtù gli occhi  
vegetazione le mie ciglia aperte  
e pane il mio respiro  
terra il mio seno  
erba i capelli nudi  
canto il ricordo  
fiori i miei presagi  
questa è l'arte di Etty  
zingarella  
questa è la sua offerta  
amante sopra il fango  
e sotto il cielo.

**NOTA**

Luigi Severi è nato a Roma nel 1972 e si è laureato all'Università "La Sapienza" con una tesi su Carducci. Svolge un dottorato di ricerca presso l'Università per Stranieri di Siena, nell'ambito del quale si occupa di lirica del Cinquecento.

## Federico Italiano – Sohrab Sepehri, Stefano Pellò: la voce dei piedi dell'acqua

Proporre un poeta persiano, dell'altipiano iranico, come Sepehri, non significa, direttamente ed esplicitamente, riabilitare il sogno goethiano di una *Weltliteratur*. Non si vuole nemmeno dare il nostro obolo alla giusta causa dell'integrazione culturale di Paesi economicamente sottosviluppati. Semplicemente si vuole mostrare, a quanti ancora ne dubitassero, che la Poesia è ben lungi dall'estinguersi e che molto possiamo imparare dai poeti dei mondi sommersi, che solo per motivi di mercato e non di valore, sono esclusi dalle nostre giaculatorie sulla letteratura.

La prima impressione che un lettore europeo potrebbe trarre dalle poesie di Sepehri, è quella di un canto prima dell'esplosione, precedente la grande frattura della seconda metà dell'Ottocento. Una poesia, dunque, non urtata dal programma rivoluzionario delle *Lettres du voyant* di Rimbaud o degli *Éventails* di Mallarmé, palesemente anteriore ai futurismi della lingua di un Chlebnikov o alle compressioni semantiche di Celan, ingenuamente inconsapevole delle possibilità di un andamento scettico e trattenuto di scuola montaliana. Una poesia datata, insomma, non al passo col Novecento. C'è il rischio, inoltre, di considerarla poesia "semplice", a motivo della sua fiducia nella parola. Questa, sono convinto, sarebbe una lettura sbagliata, non nei riferimenti, perché, in qualche modo, le cose dette filano. È sbagliata in prospettiva. È sbagliata, semplicemente, perché eurocentrica e asfitticamente novecentesca.

Come sosteneva in un suo famoso libro George Steiner, «per chi scrive dopo Mallarmé, il linguaggio fa violenza al significato, appiattendolo, distruggendolo, come una creatura viva degli abissi è distrutta quando viene portata alla luce del sole e alle basse profondità della superficie marina». Ebbene, questo è il nostro Novecento, con le sue guerre e l'esautorazione della "parola". Ma, per Sepehri, tutto ciò è, al massimo, un'eco lontana. La sua voce è fiducia completa nella parola, nel canto.

Il poeta, morto nel 1980, non sta "dietro" il nostro Novecento, ma in qualche modo lo carica, ne vince il costante implodere, l'introversione. Lo fa inconsapevolmente, anzi, con naturalezza. Il poeta dice. Non ritrae la lingua. Come nei primi versi della poesia *La luce, io, i fiori, l'acqua*, dalla raccolta *Hajm-e Sabz (La massa verde)*: «Non c'è una nuvola / non c'è vento. / Siedo in riva alla vasca nel cortile: / il girovagare dei pesci, la luce, io, i fiori, l'acqua / la purezza di spiga della vita». Un altro esempio ci viene dal *Tempo gentile della sabbia*, che appartiene all'ultima raccolta del poeta *Mâ hic, mâ negâh* (*Noi nulla, noi sguardo*): «Qualcosa in mezzo alla tovaglia, come / comprensione di luce: / era un grappolo d'uva / e copriva il volto a tutte le macchie. / Rammendo di silenzio / mi stordiva. / Vidi che l'albero c'era / quando c'è l'albero / è evidente che bisogna essere». Un iranista, probabilmente, coglierà in questi versi un raffinato contrappunto alla grande tradizione poetica persiana da Hafez in poi. A noi basta già sperimentare la plausibilità, la freschezza, la forza generativa di una parola così aperta, non autoreferenziale e plurivoca, per comprendere quanto essa sia vicina a quella fonte che stiamo forse cercando.

Le traduzioni di Stefano Pellò ci consentono, nel loro equilibrio costante sul filo che separa l'esplicazione dall'aderenza, una lettura di profondità sui testi. La pluralità dei riferimenti, dal costume islamico di stampo sciita alla mistica, alle infiltrazioni nella non lontana cultura indo-buddhista, e la forza evocativa di ogni singolo termine, tipica del dettato di Sepehri, sono ricostruite nella versione italiana senza la foga e la pedanteria di chi vuole dire tutto, ma nell'accettazione dell'incertezza, dell'ambiguità, nella scelta rischiosa di non fissare e non sclerotizzare quanto è già così vivo, mobile, molte-

plice nell'originale. Ma è proprio nell'incertezza dei significati che riemerge in altre vesti e si rigenera la poesia. Mai, come da una lingua così distante, si può comprendere quanto sia creativa e responsabile l'opera del traduttore.

## Biografia di Sohrâb Sepehri

a cura di Stefano Pellò

Sohrâb Sepehri nacque il 7 ottobre del 1928 a Kâshân, città-oasi situata ai margini occidentali del *Dasht-e Kavir*, il deserto centrale dell'Iran. Nella sua città natale portò a termine gli studi primari e secondari e pubblicò (nel 1947) le sue prime poesie in un'antologia, mai più ristampata, dal titolo *Dar kenâr-e chaman yâ ârâmgâh-e 'eshq* (*Ai bordi del prato o il sepolcro dell'amore*). Si trasferì successivamente a Tehrân, dove si iscrisse alla Scuola di Belle Arti. Nel 1951 venne pubblicata la sua prima raccolta poetica, *Marg-e rang* (*La morte del colore*). Concluse i suoi studi artistici nel 1953 conseguendo anche un premio per la sua attività pittorica; nello stesso anno pubblicò la sua seconda raccolta, *Zendegi-e khâbhâ* (*La vita dei sogni*). Sul finire degli Anni Cinquanta iniziò a viaggiare all'estero per proseguire gli studi di pittura e organizzare esposizioni dei propri quadri. Si recò in Europa e negli Stati Uniti, ma anche in Afghanistan, Egitto, Giappone, India e Pakistan. Del 1958 è la sua partecipazione alla Biennale di Venezia; nel 1960 ottenne il primo premio alla Biennale di pittura di Tehrân. Un anno dopo, nel 1961, dà alle stampe altre due raccolte di versi, intitolate rispettivamente *Âvâr-e âftâb* (*Le macerie del sole*) e *Sharq-e anduh* (*Oriente di dolore*). In seguito, ottiene notevole celebrità pubblicando i poemetti *Sedâ-ye pâ-ye âb* (*La voce dei piedi dell'acqua* del 1965) e *Mosafer* (*Il viaggiatore* del 1966). La sua consacrazione poetica avvenne però nel 1967 con la pubblicazione della sua raccolta poetica più famosa, *Hajm-e sabz* (*La massa verde*), che lo inserisce di diritto tra i poeti più originali dell'Iran contemporaneo. L'antologia completa delle sue poesie, *Hasht ketâb* (*Otto libri*), apparve nel 1977; essa include anche l'ultima raccolta intitolata *Mâ hic, mâ negâh* (*Noi niente, noi sguardo*). Colpito da leucemia, Sohrâb Sepehri si spense il 21 aprile 1980. Le sue spoglie riposano a Mashhad-e Ardehâl, sede di un importante santuario musulmano sciita, nei pressi di Kâshân.

Il suo stile, considerato dai critici tra i più innovativi all'interno del panorama poetico della Persia contemporanea, fu inizialmente fedele alla corrente avanguardista che per prima aveva rotto i legami con la tradizione classica; in seguito, egli se ne allontanò gradualmente e perseguì una via compositiva del tutto personale, in cui patrimonio classico e filone mistico musulmano si integrarono con elementi (religiosi e non) appartenenti al mondo indiano ed estremo orientale, per sfociare in una «concezione immanente della trascendenza dove l'uomo e la natura si equivalgono e si confondono»<sup>1</sup>. Sohrâb Sepehri è oggi uno dei poeti moderni più letti e apprezzati in Iran e varie sue opere sono state tradotte in inglese, francese, tedesco e spagnolo. In italiano è stata pubblicata nel 1995 un'antologia di traduzioni (con testo persiano a fronte) intervallate da splendide fotografie di paesaggio persiano, a cura di Riccardo Zipoli, dal titolo *Un giardino nella voce - Persia 1972-1994*, cui siamo in tutto debitori per i dati qui riportati.

### NOTA

<sup>1</sup> RICCARDO ZIPOLI, *Un giardino nella voce*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 1995, p. XXI.

پادمه

می رویید. در جنگل، خاموشی رویا بود.  
شب‌نم‌ها بر جا بود.  
درها باز، چشم تماشا باز، چشم تماشا تر، و خدادار  
هر... آیا بود؟

خورشیدی در هر مشت: بام نگه بالا بود.  
می بویید. گل وا بود؟ بوییدن بی ما بود: زیبا بود.  
تنهایی، تنها بود.  
ناپیدا، پیدا بود.  
“او” آنجا، آنجا بود.

گزار

باز آمدم از چشمه خواب، کوزه تر در دستم.  
مرغانی می خواندند. نیلوفر وا می شد. کوزه تر بشکستم  
در بستم  
و در ایوان تماشای تو بنشستم.

“PADME”<sup>1</sup>

Voi germogliate. Era nel bosco il silenzio del sogno.  
Erano là le rugiade notturne.  
Aperte le porte, gli occhi a contemplare aperti,  
umidi a contemplare  
e Dio in ogni... era forse?  
Un sole in ogni pugno: sopra era il tetto dello sguardo.  
Voi profumate. Sbocciava la rosa? Il profumare  
era senza di noi, era bello.  
La solitudine era sola.  
Appariva ciò che non appare.  
Lui era là.

PASSAGGIO

Ritornai dalla fonte del sonno, un'umida brocca portavo.  
Cantavano uccelli. Sbocciavano loti. Io ruppi la brocca  
chiusi la porta  
e a contemplarti sedetti in veranda.

از "صدای پای آب"

من مسلمانم.  
 قبله ام يك گل سرخ.  
 جانمازم چشمه، مهم نور.  
 دشت سجاده من.  
 من وضو با تپش پنجره ها می گیرم.  
 در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف.  
 سنگ از پشت نمازم پیدا است:  
 همه ذرات نمازم متبلور شده است.  
 من نمازم را وقتی می خوانم  
 که اذانش را باد، گفته باشد سر گلدسته سرو  
 من نمازم را، پی "تکبیره الاحرام" علف می خوانم  
 پی "قد قامت" موج.

کعبه ام بر لب آب  
 کعبه ام زیر اقاقی هاست.  
 کعبه ام مثل نسیم، می رود باغ به باغ، می رود شهر  
 به شهر  
 "حجر الاسود" من روشنی باغچه است.

DA LA VOCE DEI PIEDI DELL'ACQUA

Io sono musulmano.  
La mia Qibla<sup>2</sup> una rosa.  
Alla fonte m'inchino  
poggio il capo su una terra<sup>3</sup> di luce  
il deserto è stuoia alla mia preghiera.  
Palpitare di vetri, e sono puro.  
Luna e fantasmi nella mia preghiera  
e dietro la mia preghiera una pietra  
di polvere divenuta cristallo.  
Io prego quando il vento  
canta il richiamo dall'alto cipresso  
e seguo il ritmo d'inchino dell'erba  
di levarsi dell'onda.

La mia Caba<sup>4</sup> giace ai bordi dell'acqua  
e sotto quelle acacie  
quale brezza si sposta di giardino  
in giardino, di villaggio  
in villaggio

e Pietra Nera è splendore di prato.

روشنی، من، گل، آب

ابری نیست

بادی نیست

می نشینم لب حوض:

گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب.

پاکی خوشه زیست.

مادرم ریحان می چیند.

نان و ریحان و پنیر، آسمانی بی ابر، اطلسی‌های تر.

رستگاری نزدیک: لای گل‌های حیاط.

نور در کاسه مس، چه نوازش‌ها می ریزد!

نردبان از سر دیوار بلند، صبح را روی زمین می آرد.

پشت لیخندی پنهان، هر چیز

روزی دارد دیوار زمان، که از آن، چهره من پیدا است.

چیزهایی هست، که نمی دانم.

می دانم، سبزه ای را بکنم خواهم مرد.

می روم بالا تا اوج، من پر از بال و پر.

راه می بینم در ظلمت، من پر از فانوسم.

من پر از نورم و شن

و پر از دارو درخت.

پر از راه، از پل، از رود، از موج

پر از سایه برگی در آب:

چه درونم تنهاست

LA LUCE, IO, I FIORI, L'ACQUA

Non c'è una nuvola  
non c'è vento.  
Siedo in riva alla vasca nel cortile:  
il girovagare dei pesci, la luce, io, i fiori, l'acqua  
la purezza di spiga della vita.

Mia madre raccoglie basilico.  
Pane basilico e formaggio, un cielo senza nubi, petunie rugiadose.  
Salvezza vicina, tra le rose del cortile.

La luce riversa melodie nella ciotola di rame  
dagli alti muri la scala porta l'alba sulla terra  
dietro un sorriso celato ogni cosa.  
C'è una finestra nel muro del tempo  
dietro la quale appare il mio volto.  
Ci sono cose che non so.  
So che verdeggio un poco  
che dovrò morire.  
Salgo sino al culmine, sono pieno d'ali e di penne.  
Vedo la strada nel buio, sono pieno di lanterne.  
Sono pieno di luce e di sabbia  
pieno della cura degli alberi.

Sono pieno di strade, di ponti, ruscelli, onde  
pieno d'ombra di foglia sull'acqua:  
e dentro di me sono solo.

آب

آب را گل نکنیم:  
 در فرودست انگار، کفتری می خورد آب.  
 یا که در بیشه دور، سیره‌ای پر می شوید.  
 یا در آبادی، کوزه‌ای پر می گردد.

آب را گل نکنیم:  
 شاید این آب روان، می رود پای سپیداری، تافرو شوید  
 اندوه دلی  
 دست درویشی شاید، نان خشکیده فرو برده در آب.  
 زن زیبایی آمد لب رود،  
 آب را گل نکنیم:  
 روی زیبا دو برابر شده است.  
 چه گوارا این آب!  
 چه زلال این رود!  
 مردم بالا دست، چه صفایی دارند!  
 چشمه‌هاشان جوشان، گاوهاشان شیرافشان باد!  
 من ندیدم دهشان،  
 بی گمان پای چپرهاشان جا پای خداست.  
 ماهتاب آنجا، می کند روشن پهنای کلام.  
 بی گمان در ده بالا دست، چینه‌ها کوتاه است.  
 غنچه ای می شکفتد، اهل ده با خبرند.  
 چه دهی باید باشد!  
 کوچه باغش پر موسیقی باد!  
 مردمان سررود، آب را می فهمند.  
 گل نکردندش، ما نیز  
 آب را گل نکنیم.

ACQUA<sup>5</sup>

Non insozziamo di fango quest'acqua:  
giù forse s'abbevera una tortora  
in quel bosco lontano  
le rondini si lavano le ali  
e un'anfora si riempie nel villaggio.

Non insozziamo di fango quest'acqua:  
quest'acqua corrente ai piedi di un pioppo  
laverà forse l'angoscia di un cuore  
forse un derviscio avrà intinto nell'acqua  
il suo pane ormai secco.  
Donna splendente sull'orlo del fiume:  
(non insozziamo di fango quest'acqua)  
ora il suo volto è due volte più bello.

Com'è fresca quest'acqua  
e limpido il ruscello  
che purezza tra la gente di lassù.  
Spumeggino sempre le loro fonti  
e siano floride le loro vacche!  
Il loro villaggio non ho mai visto  
certo Dio poggia i piedi  
là, presso esili siepi di canne  
e il chiaro di luna lassù illumina  
vastità di parole.  
In quell'alto villaggio muri bassi:  
sboccia un fiore e lo sanno.  
Trabocchino sempre di canto le vie  
fiorite del villaggio.  
Capisce bene l'acqua  
chi vive alle sorgenti del ruscello  
e non l'ha resa fango.  
Non infanghiamo noi.

وقت لطیف شن

باران

اضلاع فراغت را می شست

من با شن‌های مرطوب عزیزمت

بازی می کردم

و خواب سفرهای منقش می دیدم.

من قاتی آزادی شن بودم.

من

دلتنگ

بودم.

در باغ

یک سفره مانوس

پهن

بود.

چیزی وسط سفره، شبیه

ادراک منور:

یک خوشه انگور

روی همه شایبه را پوشید.

تعمیر سکوت

گیجم کرد.

دیدم که درخت، هست.

وقتی که درخت هست

بیداست که باید بود،

باید بود

و رد روایت را

تا متن سپید

دنبال

کرد.

اما

ای یاس ملون!

IL TEMPO GENTILE DELLA SABBIA

La pioggia  
                    lavava i solchi della tranquillità  
io con sabbie umide di partenza  
                                    giocavo  
e sognavo dei viaggi variopinti.  
Ero confuso a libertà di sabbia.  
Io  
    provavo  
        nostalgia.  
Nel giardino  
                    una tovaglia nota  
                                    era  
  stesa.  
Qualcosa in mezzo alla tovaglia, come  
                                    comprensione di luce:  
era un grappolo d'uva  
                    e copriva il volto a tutte le macchie.  
Rammendo di silenzio  
                    mi stordiva.  
Vidi che l'albero c'era  
quando c'è l'albero  
                    è evidente che bisogna essere,  
bisogna essere  
                    e seguire il racconto  
                                    fino  
  al testo  
  bianco.  
Però  
                    o disperazione colorata!

NOTE

<sup>1</sup> *Padme* è termine sanscrito che indica il loto.

<sup>2</sup> La *qibla* è la direzione verso cui il musulmano si volge per compiere la preghiera canonica, segnatamente la città santa di Mecca.

<sup>3</sup> Nel testo persiano è presente il termine *mohr*, che indica il pezzetto di terra rotondeggiante proveniente da Kerbelâ (Iraq meridionale), luogo del martirio del secondo imam Husayn, sul quale il musulmano sciita poggia la fronte prostrandosi nella fase della preghiera detta *sojud*.

<sup>4</sup> La *ka'ba*, edificio cubico situato alla Mecca, rappresenta il centro spirituale dell'Islam e la sua circumambulazione costituisce uno dei momenti salienti del pellegrinaggio musulmano. In uno degli angoli di tale costruzione è incastonata la veneratissima Pietra Nera.

<sup>5</sup> Si tenga presente che l'altipiano iranico è perlopiù arido e montuoso, costellato di pochi ed esili corsi d'acqua a fondovalle, nelle cui immediate vicinanze si concentra una multicolore vita vegetale, animale ed umana.

**Stefano Pellò**, nato a Novara nel 1976, ha conseguito la Maturità Classica e sta laureandosi in Lingua e letteratura persiana all'Università "Ca' Foscari" di Venezia. Nel 1999 ha curato la sezione mediorientale dell'antologia *Stella e giaguaro. Canti di libertà dall'America Latina al Medioriente* (Milano, Luni). Ha curato la traduzione di un saggio sulla mistica del poeta persiano Hafez *La contemplazione del mistero* (Roma, Versanti, 2000).

## Davide Bregola – Vite precarie

Noi parliamo coi morti sui prati dei sepolcreti.

Parliamo a bassa voce o con la mente.

Le nostre parole sono ieratiche e le preghiere mandate a memoria in altre occasioni, lì, davanti alla lapide, diventano più intense.

Dal profondo di noi stessi speriamo nel loro ascolto e cerchiamo carezze come quando, di notte, al buio, in preghiera, d'un tratto sentiamo una leggera arietta sfiorarci il viso; le finestre sono chiuse, non ci sono spifferi, l'aria è ferma, eppure si sente questa brezza gradevole per un tempo impercettibile. Poi ci si addormenta, pare d'essere più felici. Quasi consapevoli.

Oggi il paese è deserto. Sulla piazza vi sono tre auto parcheggiate e una bicicletta nera da uomo è addossata al muro della chiesa. A stare in silenzio si sente, in lontananza, una sirena. Se non fosse il segnale del cambio di turno degli operai di un'azienda, all'altra sponda del Po, si direbbe un allarme. Il coprifuoco.

Non v'è nessuno in giro alle due dopo mezzogiorno; chi deve andare in campagna attende pomeriggio inoltrato, il sole meno scintillante e le ombre più lunghe. Gli altri sono già in uffici o in officine, all'ombra afosa, tra muri di capanni prefabbricati.

I negozi hanno saracinesche per metà abbassate e la porta accostata per far sì che circolino un po' d'aria e non ristagni umidità.

Il bar è aperto. All'interno oltre al vecchio gestore ci sono due ragazzi seduti al tavolino. Entrambi stanno guardando la Gazzetta della città. Uno la tiene sollevata, l'altro scorre le varie notizie, ferma lo sguardo su alcuni titoli e con le dita gira pagina.

Le mani di Samuele hanno dita focomeliche. Per questo tiene in mano il quotidiano senza sfogliarlo. La destra ha solo il pollice *buono* mentre le altre sembrano tagliate di netto con l'accetta. La sinistra ha tutte le dita rattrappite, con una sola falange, e le unghie hanno tentato di crescere, piccole e spesse, adirate. Le sue mani offrono carezze, quando possono, per il resto cerca di tenerle nascoste, non le vuole fare vedere perché di quelle mani si vergogna.

Paolo, il cugino, è al suo fianco. Spetta a lui girare le pagine, è lui ad avere le dita a posto. Si sono incontrati per parlare; tra due giorni Samuele partirà di nuovo per Londra. Un mese fa era tornato, dopo due anni, perché voleva stabilirsi in paese, trovare lavoro, cercare di adattarsi di nuovo ad una vita blanda, regolare, calma, come dice lui. Non ce l'ha fatta, è andato a fare *domande* in città ed ha cercato di occupare un posto da cameriere, mansione svolta nella City di Londra.

Ripete che si sarebbe accontentato di una pizzeria, di una trattoria, ma in giro nessuno gli ha offerto un posto. Da quando è partito molte cose sono cambiate e due persone care sono morte. È cresciuto, ha imparato a destreggiarsi da solo e mentre era all'estero i suoi genitori si sono divisi e lui ha dovuto abitare per tutto il soggiorno con sua madre, in un'altra casa, a condividere con un altro uomo, il mio nuovo compagno, dice lei, i momenti d'intimità familiare.

Paolo è operaio presso la Ferrovia Suzzara-Ferrara, una linea privata che ha ancora treni a nafta ed un solo binario. Due anni fa, quando aveva visto partire Samuele, aveva pensato che se le cose si sarebbero messe male, avrebbe potuto raggiungerlo a Londra. La monotonia del lavoro, l'abitudine ad una vita da dipendente, gli hanno tolto ogni illusione ma così si ritrova, a ventotto anni, paradossalmente, ad essere

quasi invidiato dal cugino. La stabilità di Paolo è vista da Samuele come una conquista ottenuta con la costanza. Quando torna a casa dal lavoro, Paolo, si ritrova membra sfinite e la sensazione di essere sconfitto. Gli pare di aver perso entusiasmo, di non avere più le speranze di qualche anno fa, quando la vita sembrava offrire carezze e alle carezze si offriva.

In principio, appena assunto, era pieno di aspettative. A volte pensava persino di trovarsi bene dov'era, gli sembrava che quello poteva essere l'unico luogo di lavoro in cui passare tutta la vita guadagnando soldi onestamente. Altre volte, dopo qualche mese d'esperienza, gli pareva di impazzire nello svolgere mansioni meccanicamente, rifornire di nafta le motrici, controllare i reggi spinta, sostituire i ceppi dei freni alle locomotive, cambiare filtri e olio ai motori, controllare ed eventualmente cambiare le cinghie al diesel, posizionare i treni in arrivo su binari morti cercando di farli combaciare, alla partenza, per il giorno successivo. Proprio non voleva rassegnarsi a pensare che sarebbe stata tutta così la vita, non ci voleva credere, sperava di poter fare ancora qualcosa di buono per sé.

Poiché l'età giocava ancora a suo favore, contava di superare l'isolamento causato dalla perdita di stupefazione e di arricchire la propria vita. Paolo è ascetico, ossia volto alla contemplazione, ma è anche pragmatico, nel senso che non è risolutamente contrario al mondo, anzi, è parte di esso, ne è consapevole, per questo vuole costruire sul mondo la propria gioia. Anche se ha visto morire sua nonna e l'esistenza l'ha deluso.

Samuele, invece, non perde tempo nelle cose vane, e la vanità per lui è ricercare ricchezza materiale destinata a finire, è ambire agli onori, è seguire desideri irraggiungibili e aspirare a cose per le quali si debba essere gravemente puniti, è darsi poco pensiero di vivere bene, è guardare al presente e non al futuro, vanità è amare ciò che passa e non soffermarsi dove è importante costruire qualcosa d'apprezzabile senza essere egoisti. Samuele vuole bene alla madre, ora, anche se l'ha fatto nascere senza dita, anche se prima che nascesse lui ha preso pillole con la *Talidomide* che l'hanno fatto diventare focomelico. Samuele vuol bene alla madre, ora, anche se è stata egoista, anche se il suo errore lo espierà egli stesso, di riflesso, con indotta parsimonia.

Samuele ha una maglia bianca a maniche lunghe e un paio di pantaloncini corti in cotone. Ha le calze corte e un paio di ciabatte da mare. A Londra non si vestiva mai così per uscire. Là era sempre in pantaloni lunghi neri e camicia bianca. Proprio come un cameriere. Ha le maniche lunghe perché appena può le allunga all'inverosimile per coprirsi le mani. Paolo invece ha addosso la tuta blu da lavoro con la cerniera lunga davanti; alle quattro inizia il turno di lavoro e ci sono tanti treni merci da preparare. Ogni giorno si cambia la tuta e sua mamma gli dice: Guarda qui che roba, sembri stato dentro alla morchia sembri.

All'inizio a Paolo dava fastidio sporcarsi mani e indumenti con oli e grassi. Cercava in ogni modo di venire il meno possibile a contatto con lo sporco, ma faticava il doppio a fare i lavori, e in più gli altri operai lo schernivano: Attento, c'è sporco qui, non vorrai lordarti le mani! Esclamavano.

Lui nutriva risentimento per ciò che gli dicevano, non voleva passare per quello che non si vuole sporcare le mani e lentamente ha iniziato a insudiciarsi volontariamente. Dapprima, appena arrivava al lavoro, si inginocchiava a terra così da sporcare subito i pantaloni, altre volte andava nello sgabuzzino dei grassi e immergeva le mani dentro

ai bidoni per riempire con il grasso gli ingrassatori dell'officina, infine, col tempo, non ci ha fatto più caso se sotto al treno ci si insozzava dietro alla schiena o in faccia o sulle braccia, anche se per i colleghi continuava ad essere quello che non si vuole sporcare la tuta pulita.

Samuele a Londra abitava in affitto da una coppia di italiani emigrati. Aveva una camera da letto per sé e il resto lo dividevano assieme. All'inizio andava tutto bene, si rispettavano i turni della pulizia, ognuno faceva la propria spesa, si tenevano i conti della luce consumata in comune, si controllavano gli scatti telefonici e il contatore dell'acqua fin quando dopo alcuni mesi è arrivato in casa un altro ragazzo italiano e ha dovuto dividere con lui la camera da letto. Col passare del tempo questo ragazzo, amico del padrone di casa, ha iniziato a combinare guai. Si diceva avesse la mania del gioco e quando usciva dal lavoro correva in un casinò e tornava a casa di notte senza una sterlina. Così facendo trascurava il lavoro e di riflesso anche le responsabilità per una serena convivenza iniziavano ad essere disattese: apriva il frigorifero e mangiava ciò che trovava, non rispettava il calendario dei turni per pulire in casa, telefonava a creditori per giustificare il suo ritardo nei pagamenti. In poco tempo l'hanno lasciato a casa dal lavoro. Passava le giornate in cucina, steso sul divano con addosso un plaid in lana e la televisione sempre accesa. Appena riusciva a racimolare soldi, invece di pagare l'affitto o i creditori, si vestiva e andava a giocare. Un giorno aveva chiesto a Samuele: Prestami cento sterline, devo fare delle cose urgenti. Sapeva che se gliele dava le avrebbe perse, eppure prese il portafogli e gliele lasciò sul letto. Due giorni dopo Samuele partì per il paese con la convinzione di non tornare indietro.

\*

Sfogliando il giornale, oltre alla cronaca, all'economia, alla cultura e allo sport, in penultima pagina ci sono le foto dei morti e delle commemorazioni di anniversari in cui si riportano le date di nascita e di trapasso degli scomparsi seguite, il più delle volte, da brevi frasi di circostanza lasciate dai cari dell'estinto. Di solito Paolo, quando è solo, chiude il giornale senza guardare le foto mentre Samuele è preso dalla curiosità di vedere quanti anni avevano e se erano giovani e se magari si poteva capire, dalle frasi lasciate, come erano morti quelli che stavano lì, in penultima pagina.

A Paolo venne subito in mente sua nonna e il fatto che, due mesi prima, quando era morta, nessuno aveva pensato di mettere il necrologio sul giornale.

Meglio così, disse tra sé. Subito dopo rivolse la parola a Samuele, ancora intento a guardare le facce dei morti e le date del decesso.

Sai la nonna...esordì. Ciò che più mi ha irritato è stato vedere la velocità con cui la malattia se l'è fatta fuori. Il giorno che ero andato a casa sua, a trovarla, stava bene ma non sapeva spiegarsi perché vomitava continuamente. Nonna, non è niente, vedrai che se vai dal dottore ti da qualcosa e tornerai a stare bene, le dicevo. Così, tanto per dire qualcosa. Lei mi guardava seria, seduta di fronte a me e dissentiva con la testa. Com'era suo solito iniziava a parlare del tempo passato, di come vivevano una volta, dopo la guerra, senza lavoro, poco mangiare, niente soldi e due figli: tua mamma e mio papà, disse Paolo.

Sì, anche con me faceva così. Io l'ascoltavo e sembrava avesse piacere parlare dei suoi ricordi a un nipote. Come se dire quelle cose fosse un po' tramandare una memoria familiare e garantire il proseguimento della storia, continuò Samuele.

E Paolo: Già, poi d'un tratto ha iniziato a parlare di sua sorella gemella: Mia sorel-

la, diceva, si sentiva male allo stomaco, è andata a fare gli esami e dopo quattro mesi è morta. Io farò la stessa fine. Mi ha detto lapidaria.

Nonna, lascia perdere, cerca di stare bene adesso e non preoccuparti. Il giorno del mio compleanno è andata all'ospedale a fare dei controlli. Lo ricordo benissimo perché io dovevo andare al lavoro di pomeriggio, come oggi. L'ha portata mio papà a fare gli esami. Quando è venuto a casa io mi ero appena alzato e stavo facendo colazione. Sentivo che parlava con mia mamma in un'altra camera e il loro tono non era quello normale di ogni giorno. C'era qualcosa che non andava. Mia mamma venne in cucina e mi disse: La nonna deve essere operata allo stomaco.

Avevo già capito tutto. Non c'era bisogno di aggiungere altro. Mi stesi sul divano in sala e piansi in silenzio. Dopo un po' venne anche mia mamma e piangemmo assieme. Mi sarebbe piaciuto non cambiasse nulla nella nostra vita e negli affetti. Avrei voluto rimanere per sempre senza disgrazie e mentre piangevo sentivo una rabbia enorme ma non sapevo chi incolpare per ciò che stava accadendo. Era la prima volta che qualcuno di famiglia stava male da morire, altri erano morti prima che nascessi o quando ero piccolo da non saperne bene il significato. Ora, consciamente, mi rendo conto del trascorrere del tempo e del significato di essere adulti seguito al fatto che diventare grandi comporta la consapevolezza di essere transeunti. Ora lo so, ma ho quasi trent'anni...

Samuele, a differenza di Paolo, aveva già patito per la scomparsa del nonno da parte di padre. Parlando gli venne in mente dell'ultima volta che lo vide, prima di partire per Londra. Lo accompagnò dal barbiere in macchina perché voleva tagliarsi i capelli. Lo aiutò a salire e a scendere e sentì per la prima volta la debolezza di quell'uomo. Un nonno sempre stato forte, secco, nervi in evidenza, un uomo che ogni mattina, prestissimo, si alzava per accudire le bestie nella stalla, fin quando, cadendo, si ruppe il femore e, rendendosi conto di non essere più produttivo, quasi per una sorta di eutanasia, si è lasciato andare. Quando morì suo nonno Samuele era già a Londra e nemmeno lo chiamarono per il funerale. Gli telefonarono quando era già tutto finito. Stessa cosa fecero per nonna. Era un periodo con molte difficoltà: andava a chiedere lavoro in giro ma quando vedevano le sue dita i datori pensavano non sarebbe riuscito a tenere in mano nemmeno un piatto. Ha dovuto farsi mettere alla prova in una mensa gestita da italiani. Gli ha detto di provarlo, non gli costava niente a loro provarlo per una settimana. Per sopperire alla sua menomazione si impegnava e cercava di essere più svelto di tutti. Se agli altri bastava la buona volontà, lui, focomelico, doveva essere superiore per essere considerato almeno al pari degli altri. Doveva dimostrare di avere cognizione, occhio attento ai tavoli, gentilezza, e l'inglese doveva impararlo il più presto possibile.

Si iscrisse ad una scuola d'inglese per stranieri e non volle avere a che fare per un anno intero con italiani, tranne gli affittuari e i gestori della mensa. Voleva parlare solo inglese, se avesse incontrato qualche italiano, inevitabilmente avrebbero parlato in italiano, e ciò non sarebbe stato utile per la professione. Lavorava e studiava, faceva molti sacrifici, in più il lutto gli aveva creato ulteriore dispiacere.

A scuola aveva conosciuto una ragazza polacca che come lui voleva imparare bene l'inglese. Si era innamorato di questa ragazza ma allo stesso tempo non voleva perdere la concentrazione sul lavoro. Samuele prima di arrivare a Londra non si era mai innamorato di nessuno, o meglio, si imponeva di non innamorarsi perché pensava che nessuno l'avrebbe voluto. Lui, un invalido, un uomo senza dita.

A casa, da solo, davanti allo specchio, portava le mani di fronte al viso, distanti una all'altra, poi le guardava riflesse, con disprezzo, davanti a sé. Innamorato di questa ragazza polacca, davanti allo specchio nella camera d'affitto si guardò le mani e disse: Tu, minorato, mica vorrai innamorarti! Una voce interna, incosciente, sussurrò: Perché no!

Con questa ragazza si conobbero meglio. Ad un certo punto lei aveva perso il lavoro di lavapiatti in un ristorante di Victoria Station e lui si prodigò affinché l'assumesero nel locale dove pure lui lavorava. Si vedevano spesso al lavoro e quando smontavano andavano a bere qualcosa assieme prima di tornare nelle rispettive dimore. Una sera, prima di lasciarsi, sentì chiedersi se voleva passare la notte con lei. Non aspettava altro Samuele, pochi secondi gli sarebbero serviti per focalizzare meglio la situazione mentre lei, quasi per rassicurarlo, cercò di prendergli la mano. Samuele ritrasse bruscamente il braccio. Non voleva far sentire le sue dita rattrappite e in più scambiò l'invito per riconoscenza, per un debito che la ragazza era pronta a estinguere. Così tornò a casa solo, con la certezza di aver rovinato un'amicizia. Se avesse avuto un martello si sarebbe maciullato quelle mani, ma a letto, singhiozzando per la rabbia, maledisse sua madre e comprese perché si trovava a migliaia di chilometri da casa: per starle lontano.

\*

Paolo continuava a parlare: Dopo l'operazione papà aveva preso a ripetere che la nonna stava meglio. Non so se faceva così per tranquillizzarmi o per ingenuità. Stava meglio, diceva, da quando avevamo varcato l'ingresso dell'ospedale fino al reparto dov'era ricoverata. L'ospedale di per sé è un luogo in cui non ci si aspetta nulla di buono ed io, per difendermene, cercavo di guardare dritto, lungo il corridoio, senza farmi distrarre da infermiere con gli zoccoli o persone a spasso in pigiama che si portavano dietro la flebo con un carrellino. Cercavo di tenere i sensi sopiti, di non annusare l'odore di cibo e disinfettante, di non toccare nulla, di non sentire nulla. La camera dov'era nonna aveva sei letti occupati. C'erano persone a far visita ai degenti.

Entrammo. Lei era a destra, appena dentro. Vidi che era vecchia, mio padre le prese una mano, al braccio aveva uno spillo attaccato cui si prolungava un tubo che arrivava alla flebo. Un altro tubo partiva e arrivava sotto alle coperte per raggiungerla chissà dove. Guardai mio padre e non era più tanto sicuro di ciò che fino a poco tempo prima continuava a farmi credere. Mamma, guarda, c'è qui Paolo le disse piano accarezzandole la mano che teneva. Annui con la testa come per dire: Ho capito. Non la guardai in faccia e cercai di dirle: Nonna, eccomi qui. Poi la guardai e pareva scuotere la testa come per dire no, non c'è più niente da fare. Era proprio vecchia, poverina.

Tornai nel corridoio per raggiungere l'uscita, il pomo d'adamò premeva in gola mentre ancora mi rimbombava in testa quel *stava meglio* falsamente profetico. Guardavo in alto per non far scendere le lacrime. Quando arrivò anche mio padre facemmo il tragitto di ritorno senza parlare. Dopo due settimane la portarono a casa da tua mamma, Samuele, e con volontà cercava di alzarsi dal letto per qualche minuto, di mangiare un po', di parlare. Si stancava con un nonnulla e parlava a bassa voce, con un rantolo finale.

Dall'Inghilterra, quando telefonavo, prese a dire Samuele, mamma mi tranquillizza, diceva che la nonna lentamente si stava riprendendo. Diceva che era più il pensiero di vederla faticare nel camminare o nel parlare di tutto il resto. Mi diceva che il peggio era passato e io, da là, potevo solo confidare nelle sue parole.

Come è logico cercava di non crearti problemi, ma io, ogni giorno nuovo, la vedevo cambiare fisionomia e non potevo far altro che constatare la mia sconfitta di persona che vuole bene ma non ha soluzioni efficaci.

Un giorno tornai a casa dal lavoro. In casa non c'era nessuno. Andai a fare la doccia. Andai in cucina con l'intenzione di preparare da mangiare per la sera. Si aprì la porta d'ingresso. Era mio padre: Ecco Paolo, disse. Un attimo di silenzio come quando ti dicono che è successa una disgrazia poi proseguì: Nonna è già nella bara.

Continuai a preparare da mangiare senza parlare. Non mangiammo ma in qualche modo dovevamo continuare a fare qualcosa di quotidiano, così, per far finta di essere come sempre.

Nonna l'avevano messa vestita a festa nella sala grande da pranzo. Due candelabri da chiesa erano accesi ai lati della bara aperta. Entravano persone e facevano il segno della croce. La fissavo senza piangere. Guardavo il rosario che aveva tra le mani giunte appoggiate sulla pancia. Rimasi solo con lei per un po', poi entrò il prete con in mano la croce e disse alcune frasi in latino. Roteò in aria la croce e partirono delle gocce d'acqua che mi arrivarono addosso, sul viso. Iniziò una preghiera e gli andai dietro. Mosse ancora in aria la croce e partirono ancora zampilli.

Mia zia disse: È tutto finito. Non so se si riferisse al prete, alla preghiera o alla vita in generale. Il giorno del funerale partimmo da casa di tua mamma e guardai in giro tra i visi se ti vedevo.

No, s'intromise Samuele, non ci potevo essere perché ancora una volta nessuno mi aveva telefonato.

La mattina era nuvolosa, ogni tanto s'avviava un po' di pioggia e con la stessa facilità s'interrompeva. In chiesa c'era altra gente. Io guardavo in basso. Non volevo mi facessero le condoglianze. Stavo male e non volevo nessuno vicino. Mi sedetti al primo banco di fianco a mio padre. Il prete attaccò messa. Non aveva più l'aspersorio. In compenso, a un certo punto si fece avanti, vicino alla bara, per l'incensatura. Sentii per la prima volta mio padre piangere sommessamente. Quasi per contagio sentii come un grosso e nodoso bolo di gesso in gola e iniziarono a scendermi lacrime.

Quelli dell'onoranza funebre caricarono la salma per portarla al cimitero. Noi dietro al carro, a piedi, sentivamo il prete attraverso una cassa musicale, dall'interno dell'auto cantava motivi solenni. Mia mamma mi teneva la mano. A sua volta aveva il braccio attorcigliato a quello di mio padre. Tua mamma era davanti con il suo compagno.

Al cimitero c'era già un buco in terra e i due becchini erano pronti a mettere la bara nella fossa tramite funi. Con delle assi in legno coprirono la bara per non fare andare la nuda terra sopra ad essa. Ancora non c'era la lapide e il cumulo di terra anonima non sembrava nulla, solo orba rimossa. Uno di loro con la vanga ha iniziato a coprire il buco, ancora una volta zia fece: È tutto finito. Ora si riferiva alla cerimonia, credo, e tutti si fecero intorno ai parenti per le condoglianze ma io tornai a casa a piedi senza dire nulla.

Pensa, mia madre ha telefonato due giorni dopo dicendomi che alla nonna avevate già fatto il funerale. Le ho detto: Perché non me l'hai detto prima, venivo giù in aereo, mi avrebbe fatto piacere... Non volevamo crearti dei problemi mi ha risposto, dovevi fare tutto così in fretta che ci è sembrato più giusto, per te, rimanere lì. Così ho cercato di venire a casa dopo, il più presto possibile. Per rimanerci. Invece...

\*

Le parole di Samuele avevano un fondo d'amarrezza. Richiuse il giornale, guardò fuori e gli occhi s'illuminarono quasi volesse dire qualcosa. Per qualche istante i due cugini si guardarono poi Samuele disse: Ho voglia di andare al *cimiterino* adesso. Accompagnami prima di andare al lavoro.

Va bene, andiamo subito, sono in bicicletta. Vieni sulla canna così facciamo prima.

Escono al sole. C'è un velo di foschia che l'opacizza. Pochi passi per raggiungere la bicicletta appoggiata al muro della chiesa. Paolo sale, Samuele si avvicina per salire sul tubo del telaio. Appoggia i palmi sul manubrio ed alza dal suolo i piedi. Partono. Il cimitero è piccolo, isolato dalle case e circondato da alberi e verde. Ha una grossa muraglia che non permette di vedere dentro e una porta d'ingresso importante sembra dire: la soglia che oltrepassate vi proietta in un mondo diverso dal vostro. Samuele non si fa impressionare, fosse per lui i *cimiterini* dovrebbero essere aperti affinché tutti i passanti possono sbirciare dentro. Si fermano e Paolo appoggia la bicicletta al muro. Niente porte, nessuna muraglia, solamente aperta campagna dove i nostri morti, se passiamo, ci riconoscono pensava Samuele avvicinandosi alla tomba di Pietro, un loro amico morto qualche anno fa.

Ti ricordi Pietro? chiese a Paolo. Non ha fatto nessuna tragedia, ti ricordi? Era a casa, a letto, si è alzato e a sua madre ha chiesto una fetta di anguria. Era estate, luglio, qui ce ne sono di angurie a luglio! Molto semplicemente s'è gustato una bella fetta fresca di anguria, è tornato a letto ed è morto. Così, senza disturbare nessuno, è spirato. Guarda che bella la tomba di Pietro, e guarda in foto che faccia soddisfatta. Sembra dire che in vita si è divertito. O al limite che era buona la fetta di anguria.

La loquacità improvvisa di Samuele ha irritato Paolo che di soppiatto dice: Taci per favore. Proseguono sul viottolo ed arrivano alla tomba della nonna. Bianca, in marmo, su cui ci sono vasi di fiori freschi, tulipani e garofani, rose bianche e un giglio. C'è il nome stampato in bronzo e una fotografia sulla lapide. Lei sorride nella foto. Attorno c'è una distesa uguale di tombe in marmo e croci con fiori variopinti. Si sente solo il respiro regolare dei due ragazzi. Paolo si mette con le mani giunte vicino al volto. La sua pelle è lucida per la troppa umidità. Ha gli occhi chiusi. Suo cugino Samuele lo guarda in silenzio, le maniche della maglia a coprire le mani. Si gira verso la tomba, guarda i fiori, poi ancora verso il cugino che apre gli occhi. Paolo si gira verso Samuele e gli mette una mano sulla spalla. Samuele guarda a terra, tira fuori le mani e congiunge i palmi portandoseli vicino alla bocca.

Non ha nulla da nascondere, ora.

Paolo toglie la mano dalla sua spalla.

I loro pensieri vanno alle cose irrisolte dell'esistenza.

Sanno di condurre vite precarie, i due cugini, ma per il momento pregano, nel cimitero del paese, e parlano coi morti sui prati sacri in campagna.

## NOTA

Davide Bregola, 29 anni, vive tra Mantova e Ferrara dove ha frequentato Giurisprudenza. Lavora in un'agenzia libraria. Suoi racconti sono stati pubblicati in antologia da Transeuropa, Castelvecchi, *Testo&Immagine*. Suoi interventi si trovano su «Senza Rete» *Conversazioni sulla «nuova» narrativa italiana*, Pequod editore, a cura di F. Panzeri e su «Laboratorio under 25», a cura di A. Spadaro Diabasis editore. Nel 1999 ha vinto (ex aequo) il Premio P. V. Tondelli per la narrativa con i racconti *Viaggi e corrispondenze*, edito da MobyDick.

# LETTURE

**Carmin Abate**, *Il ballo tondo*, Roma, Fazi, 2000

La pubblicazione nel 1999 presso Fazi del romanzo *La moto di Scanderbeg* (da noi recensito nel n. 14/1999 di «Atelier») aveva fatto conoscere Carmin Abate a un pubblico più ampio e gli era valsa l'ammirazione della critica, tanto che c'era chi aveva parlato di lui come della rivelazione dell'annata letteraria.

La riproposta, sempre da parte di Fazi, del *Ballo tondo*, che è il suo primo romanzo (già uscito da Marietti nel '91), conferma quel giudizio e si presenta anche questa volta come una delle cose più belle che ci sia capitato di leggere negli ultimi mesi. Vi troviamo una narrazione corale ambientata nella Calabria albanese, anzi *arbëreshë*. Protagonista del romanzo è una famiglia, gli Avati e il punto di vista privilegiato è quello del figlio Costantino. Ma attorno a questo microcosmo familiare, fatto di abitudini invecchiate, legami viscerali con il passato, alle leggende e agli accadimenti di tutte le famiglie di questo mondo, nascite, fidanzamenti, matrimoni, morti, ruota tutto il villaggio, Hora, che fa da sfondo e sul quale si ripercuote la vita degli Avati. Non c'è una vicenda principale, ma piuttosto da parte dell'autore uno sguardo appassionato su una realtà storico-sociale che è la propria e che diventa così racconto (forse) autobiografico. Il patrimonio di tradizioni leggendarie della comunità serve ad interpretare il presente, è memoria viva di un popolo con la sua storia a tratti anche epica. Hora stessa è stata fondata cinquecento anni fa da profughi albanesi migrati per sfuggire all'invasione delle loro terre da parte dei Turchi. E questo destino di migrazione e lontananza sembra ripetersi ciclicamente, anche se oggi è di tipo economico ed è tragico per la vita familiare e sociale degli individui: «Perché se uno vive là, solo, senza affetti, senza questi figli che sono il tuo tizzone acceso, senza la tua compagna che ti consola, solo e lontano, un "Itaker" come tanti, senza una meta precisa, senza sapere perché lo fai, perché ti sacrifichi come un mulo per anni, allora è meglio che ti squarci la gola con una lametta, o ti butti giù da un ponte».

Le pagine sono disseminate di miti, leggende, elementi folklorici e la narrazione

conserva, come avviene in certi romanzi, in certe saghe narrative sudamericane, i colori, i sapori, i profumi della natura e della terra, in un'avvolgente dimensione di fisicità. Sembra di averli davanti quei «piatti di vermicelli che fumavano come vulcani, e profumavano di basilico, di aglio, di pomodoro fresco, di saliccia, di formaggio pecorino». Ma tutto il libro ha questi odori e questi umori mediterranei, senza però scendere nel selvaggio di stampo decadente. C'è, in altre parole, una necessità di fondo che impedisce al romanzo di cadere nel rischio del manierismo. La scrittura, dotata di un suo ritmo poematico e a tratti quasi da nenia o ballata popolare, è modulata sui ritmi dell'oralità, inseguita – come spiega l'autore in una nota a conclusione del romanzo – nell'eco delle rapsodie recitate o cantate dalle vecchie della sua infanzia.

A qualcuno l'operazione di Abate potrà sembrare *rétro*: che senso ha, con l'Europa unita della moneta unica e con la crescente omologazione, economica e culturale insieme, che avanza a livello planetario, andare a rivangare il passato di una minuscola comunità del Sud Italia? Ma proprio la globalizzazione provoca gli scrittori ad una sfida, che li spinge a riappropriarsi della loro e della nostra identità nel racconto di storie anche con un sapore locale, radicate in un preciso territorio geografico e letterario. Il «ballo tondo» del titolo, quello delle feste nuziali, diventa allora, in quanto «cerchio perfettamente tondo», la metafora di un mondo ideale che non esiste più (o forse non è mai esistito), ma la cui utopia è necessaria per guardare avanti.

Tuttavia l'interesse del romanzo non è solo di tipo sociologico o antropologico. C'è una capacità affabulatoria notevole, anche perché Abate è uno dei pochi scrittori che hanno davvero qualcosa da raccontare. Per noi che leggiamo, i suoi personaggi diventano come degli amici o dei parenti, ci si ritrova assorbiti in un'atmosfera di famiglia, tanto che quando il libro finisce spiace doversi separare da quel mondo, che ci rimarrà per sempre impresso nella memoria, proprio come capita con i classici e con i migliori tra i contemporanei.

**Roberto Carnero**

**Gian Piero Bona**, *Le Muse incollate*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1999

«Come potevo restare senza versi da offrire a reciproco scambio nell'incontro "amoroso"? Dovevo far nascere qualcosa, nominando questo vuoto»: con tali parole Gian Piero Bona cerca di descrivere, nella premessa, il punto di partenza che ha dato vita al suo nuovo e particolare libro di poesie, particolare sopra tutto per la curiosa operazione che tenta, quella di "incollare" ai frammenti dei lirici greci, nuovi versi e nuove immagini così da rigenerarne il pensiero. Chiunque abbia preso in mano un'antologia della poesia della Grecia antica sa che insieme a splendide liriche compiute ci sono stati tramandati molti «cocci» talvolta non più lunghi di un verso o di una manciata di parole sconnesse. Eppure, la loro bellezza è spesso abbagliante a dispetto del vuoto che li circonda: ardita è, dunque, la mossa di nominare questo vuoto. E dove e quando, nel libro di Bona, essa riesce, ciò accade, probabilmente, perché è il frutto d'uno scambio d'amore.

Ci troviamo, dunque, sotto gli occhi una poesia che nasce dall'esigenza di competere con i classici, perché ciò che il poeta vuole offrire nell'«incontro amoroso» ha da essere almeno all'altezza del loro dono. Perciò, l'amore va qui inteso come gara, come agone, come riorientamento della vita in direzione di una forma che per prima ha abbagliato i nostri occhi. Come scrive Sallustio filosofo nel suo *Sugli dèi e il mondo*, siamo noi che entriamo in risonanza con gli dèi cercando di somigliare a loro e, se da loro ci distacciamo, il nostro sguardo vaga ignaro della vera bellezza delle cose. E, poiché gli dèi attraverso l'arte, non creano l'essenza del mondo – ché questa è eterna –, ma soltanto le diverse forme con cui si manifesta il divino, ecco che l'intuizione di Gian Piero Bona mira a restituire una forma, un'architettura, non con gli strumenti del filologo, il quale, come si vede in tutte le antologie, non può andare oltre i puntini di sospensione e le parentesi quadre, ma con l'autorità dell'artista.

Già in una precedente raccolta, intitolata *Agli dèi*, Gian Piero Bona aveva accennato a questi temi: gli dèi come i classici, i maestri, il poetare come gara o anche sfida, la forma come luce del divino. In questa nuova raccolta, il poeta torinese tenta di raggiungere una meta ancora più ambiziosa: restituire la parola perduta ai

maestri per attingere alla verità che in essa si sottrae e così dare vita ad «una nuova situazione poetica, una verità che parla, che cerca di nominare i versi mancanti, che sfida l'impossibilità del vuoto rendendolo possibile».

Questo gareggiare con gli antichi porta l'autore a restituire in forma epigrammatica un pensiero sul divino e sul mondo. Tale reinvenzione a volte ha la natura della semplice intuizione abbagliante, come nella ripresa di un cocco di Saffo: «[...] se vivrai *possedendo* il cuore / del mondo, *come il vecchio / udire* potrai prima di morire / il suo canto [...]» (il corsivo è la parte trådita e il tondo e la parte "incollata"), altre volte ha il sapore crudo e sarcastico della grande tradizione satirica, come nella ripresa di un cocco di Anacreonte: «*Di Cleòbulo io sono innamorato, / per Cleòbulo io sono folle, / Cleòbulo io vagheggio. / Non vorrei essere quell'amante / che oltre un distico non va*». E, quando il canto di Bona, come in questo secondo esempio, riorienta in forma inattesa un pensiero rimasto sospeso, si produce un equilibrio che salda insieme l'antico e il moderno, la voce superstita e il verso "incollato" in una forma necessaria.

È proprio una necessità come questa, figura d'una legge profonda, la garanzia più sicura dell'arte, come sosteneva Rilke. Ci sarà pure un'arte dell'oblio, ma ciò che fa dell'arte un segno divino è dell'ordine di un'architettura, nella quale è possibile intuire come in profondità tutto è legge. Quando le poesie di Bona giungono a tanto, si ha l'impressione di essere in ascolto d'un duetto che fonde due voci diverse in un'unica anima. Talvolta, ad un inizio dolce ed elegiaco segue una sciabolata di luce, tal'altra ad un inizio amareggiato segue un incitamento ad agire. Esempio del primo tipo di epigrammi potrebbe essere tratto ancora dai cocci di Saffo: «*Una ragazza dalla dolce voce non sei / un nodoso marito neppure, / ma tu chi sei? che negl'intimi sogni / così spesso m'appari*»; un esempio, invece, del secondo tipo potremmo trarlo dai cocci di Ipponatte: «*Oh, se avessi una fanciulla bella e delicata! / Cosa faresti che gli altri non farebbero? / Inventala allora, e non toccarla se puoi*».

Così si vede che la poesia di Bona, pur sviluppandosi nel tempo in modo libero e variegato, rimane fedele ad uno stesso principio: è una poesia che si fa architettura per custodire un

pensiero e lo fa, in quest'ultima raccolta, sfidando la paura che la poesia moderna, in genere, ha per tutto ciò che non è né lirico né narrativo. La poesia di Gian Piero Bona permette di ritornare ad usare senza paura in un termine ormai scomparso dalla critica: si tratta di poesia didascalica, di un'arte che vuole custodire un insegnamento e, quel che è mirabile, riesce a schiuderlo senza cadere nella trappola del noioso moralismo o nelle secche della pretesa educativa. Va aggiunto subito che questo tipo di opere s'innestano su una tradizione nobile ed antica, che annovera molti dei classici e alcuni dei grandi nomi della poesia italiana ed è una poesia che è un appello all'azione.

Paolo Frasson

**Mario Baudino**, *Colloqui con un vecchio nemico*, Parma, Guanda, 1999

Il sentimento che prevale, compiuta la lettura di *Colloqui con un vecchio nemico*, è quello del tradimento. Dopo il testo introduttivo dal titolo *Lettera*, così sapientemente orchestrato nel verso libero, capace ad ogni capo di creare sensi e attese che si smentiscono o arricchiscono ad ogni passaggio, in virtù non solo dell'accrescimento delle informazioni che ci vengono offerte, ma anche di *enjambement* che prolungano il *pathos* del "colloquio" («inutilmente / desueta», «schegge di vera / felicità»), ci si aspetterebbe una serie di componimenti su quella stessa lunghezza d'onda, impostata su una "leggera gravità" nel tono confidenziale e teso, raccolto all'ombra di uno sguardo indefinito ma incumbente – realmente attivo nella formazione del discorso – cui ci si rivolge (il "vecchio nemico" che dà nome alla raccolta, emblema insieme dell'altro più distante e sublime, della morte, e degli affetti più prossimi e sfuggenti), e, invece, ci si immerge in un'irritante sequenza di ironie e di giochi formali che tradiscono, appunto, quel patto di sincerità che, dentro la finzione del rapporto letterario, si stabiliva col testo d'esordio. Lo scivolamento di registro è rapido: dopo poche pagine, superati due testi che già denotano la tendenza a concedere troppo alle lusinghe della rima e introducono figurazioni mentali sempre più avvertite come gratuite (l'aquila

con cui avviene il dialogo, nuovo emblema di un teatrino del mito privo di vera potenza e autonomia), anche il tempo della lettura cambia: dal lento ed emozionante incedere, di verso in verso, della *Lettera* iniziale, allo «scialo in rima lieve» (Magrelli) di quello stesso capitale emotivo. Basti la prima *boutade* con cui si apre la sezione *Aquile*: «I bilanci si fanno col tempo / non in giorni né in settimane / in fondo è già una bella soddisfazione / non aver figlie tossiche o puttane», e risparmieremo con questo la tediosa casistica con minime variazioni che segue per molte pagine, come di un Montale non solo "saturo", ma incontenente nei confronti del *divertissement* offerto dalla rima e a tratti furbescamente ammiccante al calligrafismo magrelliano. Fra battute e arguzie, spesso poggiate su una mordace vena critica nei confronti della società e dei nostri tempi (ma da uno scrittore si attenderebbero anche in questo campo meno luoghi comuni), l'intellettuale risentito prende il sopravvento sul poeta esposto alla verità di un colloquio che non accetta parodie, per procedere.

È come se i due estremi formali, entro cui si muoveva la poesia di Baudino già nella raccolta precedente, *Grazie* (Parma, Guanda, 1988), si fossero definitivamente dissociati calamitando attorno a sé differenti registri espressivi: i componimenti in verso libero, tendenzialmente ampi, vicini alla prosa per il fatto di svolgersi talvolta per accumuli, assimilabili a volte a una testimonianza dal timbro esistenzialista ma pronti ad accensioni visionarie efficaci e protratte con maestria attraverso parallelismi costruttivi fino allo scioglimento conclusivo, divengono la modalità propria di un pronunciamento serio, privo di mascheramenti ironici; la maggior concentrazione formale che dà vita a strofe e a concatenazioni rimiche, si presta, invece, ad accogliere gli umori più capricciosi, come se il pedale ironico fosse l'unico contrappeso cui affidarsi nella ripresa di "forme desuete" (per usare i termini preannunciati in *limine* al libro attuale). Quella raccolta aveva, però, il pregio, pur non riuscendo a portare a sintesi queste spinte contrarie, di mantenere un equilibrio, delicato e suggestivo: *Grazie* si apriva con testi dal respiro quasi poematologico, che su uno scenario da terra desolata lasciava pulsa-

re i riferimenti personali forse senza nulla aggiungere alla condizione “postmoderna” del poeta («Questo silenzio è ora pieno d’oggetti / citazioni, reperti, tutti i registri dell’avventura», ma si consideri la sezione conclusiva con traduzioni da Ezra Pound), ma senza cercare in modo affettato nuove soluzioni formali o situazioni originali a tutti i costi, accettando insomma il ruolo che la tradizione imponeva. Le increspature che derivavano dalle contropunte dell’altra possibilità (quella di “fare il verso a sé stesso”), si limitavano a piccole deviazioni, a finte di cadute, a citazioni da una personalissima e postmoderna mitologia («Batman», «Come madame Bovary», «mi sembri il generale Garibaldi», «L’angelo», «Caronte», «Achille») che appunto pesavano come tali – restando detriti raccolti da un timbro poetico che complessivamente si manteneva serio, credibile, drammatico, anche quando si concedeva qualche virtuosismo fonico (*sunrise* : *Hi-fi*, *Alessandria* : *mandria*) o parodico («Mio generale, l’Italia s’è desta»).

Ora però, in *Colloqui con un vecchio nemico*, il passaggio da un registro all’alto è troppo marcato e si tramuta in vera e propria caduta stilistica, cui vanamente si cerca di porre rimedio, alla fine del volume, con testi ben più sostenuti sia per la potenza immaginifica sia per il respiro che li attraversa (e si presume che si tratti, in effetti, di componimenti fra i meno recenti). Si allude in particolare a *Brindisi*, «che celebrando l’arrivo di un temporale sembra al contempo descrivere l’avvento e l’imminenza della parola poetica» (Magrelli), ma siamo ormai in chiusura – e il lettore lo avverte – per dare ancora credito alla promessa di un simile avvento, tanto più che esso viene suggellato da un altisonante dittico finale, ampio, dal titolo *Venere, sette*, che fra ripetizioni formulari, riferimenti mitologici, rituali parallelismi, piuttosto che redimere la musicchetta delle pagine precedenti con un’orchestrazione finalmente grandiosa, saluta il volume con la delusa sensazione di una fastosa e farsesca deriva mitica.

Marco Merlin

**Yves Bonnefoy**, *La vita errante*, Lugo, Ed. del Bradipo, 1999

Il rischio che la poesia corre quando si accinge a parlare di sé è spesso molto alto: da un lato le si rimprovera una autoreferenzialità incapace di rapportarsi al reale e al lettore, dall’altro una mancanza di argomenti. La poesia francese contemporanea ha nei suoi grandi nomi spesso risentito di queste critiche, ma nello stesso tempo, ha forse raggiunto il più alto grado di autocoscienza in tale riflessione, forte anche di una tradizione novecentesca e protonovecentesca senza precedenti, da Artaud a Blanchot, fino a Deleuze e oltre. Le due ricerche ancora in atto più interessanti sono forse quella di Bernard Noël e quella di Bonnefoy.

Quando un autore si espone al rischio più pertinente di ogni opera, al rischio della sua fragilità e della sua sparizione nel confronto con l’altro e con l’esistente come fa Bonnefoy in questa raccolta di scritti, significa che tale atteggiamento non nasconde un ritiro dal mondo e dall’agone del reale, ma viceversa un pervenire a tale incontro “attraverso” e “oltre” l’opera stessa.

Solo chi ha esperito come Bonnefoy che «L’imperfection est la cime» può parallelamente affermare che «le signe est la vie» e che «Le poème est une pensée de la présence». Allora veniamo proprio al titolo di questo bel libro (pregevolissimo come al solito anche per veste grafica e raffinatezza di confezione): se la vita è errante, cioè precaria, instabile, mobile e aerea, come il fuoco degli elementi primordiali (non a caso presenti in modo insistito nei vari testi), anche la scrittura e il segno devono farsi imperfetti, illusori, non fissabili. Si potrebbe dire allora che il segno sbaglia, “erra”, ma anche qui è solo un problema di nomenclatura: ancora una volta, lasciando andare un’acqua che scorre, liberando il fare artistico dal luogo della proprietà, l’“errore”, la debolezza della scrittura di fronte ad un reale che non si lascia bloccare, diventa l’unico modo di con-suonare e lo smarrirsi l’unico ascolto possibile, il dono aureo che Benjamin chiamava «pazienza».

Allora, che cos’è la “presenza”? Da questa prospettiva, è solo un ribaltamento di fronte:

nulla cambia o forse tutto, se al silenzio dell'inesprimibile o alla infinita possibilità dell'esistente al posto di assenza si dà il nome di presenza; come ha ricordato Viviani in un suo recente intervento, la questione si gioca tutta fra indicibile e non detto, nella impossibilità di uscire dal linguaggio. Come nell'icona, l'invisibile viene portato a conoscenza dal visibile, senza cancellarne le caratteristiche, senza piegarlo ad un significato.

In questo libro non a caso l'autore parla molto di quadri e di pittura: lo scrivere, il dipingere e il viaggiare, come ricorda Scotto nell'introduzione, continuano ad intrecciarsi e a sovrapporsi, senza soluzione di continuità. Perché proprio la pittura? Bonnefoy sembra indicare nei colori e nel loro uso, la via che può liberare la parola, in particolare dalla sua difficoltà di dire «contemporaneamente, indistintamente, il moscerino e il turbinio della foglia, e anche l'acqua della fonte e il movimento del capo di un piccolo merlo», cioè a dire e a consuonare con l'immenso concerto delle possibilità, lasciandole tali, senza piegarle per forza ad una loro realizzazione, ad un segno che escluderebbe gli infiniti "altri": «Parole che avrebbero così iniziato nell'incontro con il mondo ciò che compie il pennello di un pittore di paesaggi quando in una sola pennellata porpora prende non soltanto tutti i papaveri di un prato ma molte altre piante ancora e perfino un'intera tortuosità della strada che in essa si è aperta un varco». C'è un ritorno ad una scrittura che non sia preda delle pastoie del linguaggio occidentale, che mi fa pensare all'ideogramma cinese, assolutamente inconcepibile, "errato" per un lettore abituato alla macchina logico-segnica con la quale ci esprimiamo. Con un linguaggio, che potrebbe essere quello poetico (come già ricordato da Pound) il più possibile vicino a tale sistema, Bonnefoy afferma che basterebbero poche parole, come al pittore solo tre colori: di fronte all'orrore della proliferazione incontrollata di «mots» il poeta si trova sorprendentemente di fronte alla basicità di poche tinte in cui tutto è ancora mischiato e indiviso, quasi prima di una babele, il solo peccato della quale altro non è che l'appropriazione, cioè un peccato egotico, che distacca dalla totalità e ci crea come

uomini scacciati dopo la ritirata del divino, come nella metafora ebraica dell'albero sefirifico.

Questo tipo di scrittura, che potremmo chiamare "ideogrammatica", oltre alla capacità di "dire" il mondo nella sua pienezza ancora primigenia e indivisa, nella sua origine in atto non ancora indebolita dalle successive stratificazioni che portano dalla possibilità al possibile (e qui, in una mistura sinestetica, si potrebbe citare lo scritto di Schneider sulla musica primitiva che indaga appunto l'origine sonora e vibratoria dell'esistente che solo in un secondo momento si materializza), oltre a questo si potrebbe parlare per questo libro di una teatralità del gesto appunto dello scrivere: «Le braccia che si aprono si spezzano, si moltiplicano, / I gesti si dilatano, si diluiscono, / Di continuo il colore diventa altro colore / e cosa diversa dal colore, così delle isole, / briciole di grandi organi nella nube. / Se è qui la resurrezione dei morti, questa somiglia/alla cresta delle onde nell'istante in cui si infrangono». Non si può non ravvisare in queste parole, per altro riferite alla descrizione di un quadro, quella tipica situazione dello spazio scenico dove ogni gesto, iscritto per un attimo nell'aria come un'eco o una carezza, improvvisamente, anzi, nell'attimo stesso in cui si ri-vela, si nega, si spezza, è già altro, in una rincorsa dolce e tragica, "errante", come una musica vista-udita in scena.

In questo spazio atemporale, l'immagine non si chiude, come nel testo splendido dedicato all'autoritratto di Zeusi: «Sembra che Zeusi abbia potuto osservare solo una parte del suo volto. La metà sinistra manca, ma non si tratta di un'opera incompiuta, è piuttosto che c'è lì qualcosa di simile ad un baratro sull'orlo del quale il pittore ha dovuto sporgersi, con la gola secca per il senso di vertigine» oppure in *Mani che stringono le sue*: «Egli prova a scrivere quella parola. Ma perché le sue lettere non si presentano come dovrebbero alla sua penna? Dopo la *a*, non sono altro che strade incassate, pietre all'infinito, bianche, minacciose, che sono comunque forse la lettera *m*». La ricerca di Bonnefoy è fatta di questa pazienza, nella speranza che un giorno, questa eterna parola

che il poeta tenta di scrivere possa apparire per quello che realmente è: «[...] questa dolcezza, quest'aria fresca, queste due mani che stringevano le sue. L'infanzia stessa, nuovamente, ma senza l'angoscia. L'evidenza, come quando le acque si richiusero su Empedocle acquietato».

**Andrea Ponso**

**Franco Buffoni**, *Il profilo del Rosa*, Milano, Mondadori, 2000

È «l'odore in settembre delle Caran d'Ache temperate di nuovo, / Il sapore alla fine di ottobre del pane dei morti / E dal giorno di Santa Lucia i colori delle decorazioni / Il respiro del muschio nell'atrio» ad accompagnare la lettura dell'ultimo libro di Franco Buffoni, *Il profilo del Rosa*, un percorso visivo, oltre che olfattivo, che si dimostra intenso ed efficace anche in virtù di queste fulminee epifanie nelle dimore più lontane della memoria, in grado di ospitare tutti. Diviso in sei sezioni (*Nella casa riaperta*, *L'andare rabbioso*, *Le radici piantate*, *Letto semirifatto*, *Naturam expellas furca*, *La donna del circo Orfei*), il testo conduce a una progressiva conoscenza per affetti e distacchi, a un'estenuata presentificazione destinale, fino a concentrarsi in una scrittura di immediato impatto emotivo e rigorosa musicalità. Uno spazio maggiore lo occupano le immagini che, progressivamente, si incuneano tra una lineare e paradossale quotidianità domestica e una sconvolgente carrellata di eventi storici che hanno attraversato tutto il Novecento e oltre, fino alla nominazione dell'uomo di Similaun, ritrovato in un ghiacciaio del Tirolo e risalente al 3200 a.C.: «[...] Eri bruno, cominciavi a soffrire / di un principio di artrosi / Nel tremiladuecento avanti Cristo / Avevi trentacinque anni» oppure «L'Übefremdung aveva ispirato / L'accordo segreto del trentotto / Tra Confederazione e Terzo Reich...». C'è, inoltre, un'urgenza nel creare sequenze e visioni, in cui il mondo e le cose vengono pronunciati, nei minimi dettagli, nell'atto del loro significare qualcosa di estremamente importante, una sorta di piccola fenomenologia privata del giorno, che fa pensare alla poesia *in re* di anceschiana memoria: oggetti dell'uso domestico, emble-

mi e simboli di una piccola borghesia che si trascina negli occhi curiosi del bambino, costretto a diventare grande, a trasformarsi in storie: «E comincio a riconoscere stagioni / Dalle vene dei mobili, i rumori / Che fanno assestandosi di notte / La temperatura delle ossa / Questione di coperte e di verande». Ma, come tutti, di fronte alla potenza delle cose che sanno resisterci, anche l'autore le ritroverà, ben presto, quali segni evidenti di un mutamento, di un tempo trascorso e, per questo, irrimediabilmente perduto. Qui la rammemorazione coglie il ritmo esatto, divenendo voce che scandisce le apparizioni e le scomparse, proprio come nelle prime ore di buio nelle camere dei bambini: i mostri si confondono con le fate fino alla più onirica paura.

È un'età svelata per donazioni a rendere le parole di queste poesie luoghi di trasformazione: paesi, vie, case, cortili. Oggetti, persone ed eventi diventano tutti calchi di un passaggio, di una *flânerie* che, passo dopo passo, si carica di un'insospettabile inquietudine, gettata nella più limpida e paradossale *routine*, in cui il pensiero poetico diventa schermo sul quale passare in rassegna il passato, il presente e il futuro. Ma è la certezza di una volontà, che crea ancoramenti concreti, a rendere questi testi perpetuamente presenti a se stessi, quasi fossero narrazioni orali, circolate col lasciapassare delle storie. La necessità del vero e non il dire per necessità sembra marcarli. La loro efficacia sta nel «dovere tutto a qualcuno», sostenuto da un «fare» poetico che si avvale sia della migliore tradizione della poesia lombarda sia dell'evidente abilità del poeta di farsi carico di un'esperienza scritturale, consolidata dal lavoro di traduttore. Sullo sfondo di questa officina, restano ombre e simulacri che si corporalizzano, sensualmente, nelle scoperte del mondo: figure tolte all'infanzia, rubate all'adolescenza e protette dalla maturità. Tutto ciò è calibratamente reso da un grande «tono minore» che rimanda, immediatamente, alle atmosfere poetiche di una stimolante epoca letteraria: da Montale a Sereni, passando dalla pura rarefazione di Luzi, fino alle azzurre atmosfere di Sandro Penna.

Tale processo di trasformazione scritturale, Buffoni lo compie mantenendo intatta la

compattezza della tramatura poetica, che si muove sicura, verso un'esplicita comunicatività, un ulteriore segnale che si tratta di una poesia «onesta», in grado di svelarsi non tanto per ciò che le è stato donato, ma per tutto ciò che tenacemente è riuscita a conquistarsi. La parola chiave dell'intera raccolta è l'età, intesa come storia che si dipana tra le sessualizzate inquietudini dell'adolescenza fino a giungere nel territorio sarcastico e disincantato dell'età adulta. Gli angoli segreti, che si schiudono al riaprirsi della casa d'infanzia, fanno spazio a una vorticoso rimembranza, a una proustiana risorgenza del flusso della vita già vissuta e che, proprio in virtù di quel «già», si zavorra, prepotentemente, in un «non ancora» carico di eventi, di cose e personaggi, elementi che popolano precisi luoghi d'elezione, spazi proiettivi che, nel *Profilo del Rosa*, vengono continuamente nominati per definire una mappatura degli affetti che va dall'alto milanese, fino alla «frontiera» del Canton Ticino, avendo come perno l'ossessiva e amata immagine – a tratti fantasmatica – del Monte Rosa, che sembra tenere tutto a bada.

Il paesaggio è carico di orme rupestri – ritrovate e scoperte ex novo nella propria autografia – prepotenti e violente perché «trovate dappertutto». A ogni passo di questa «passeggiata», il profilo che scaturisce è chiaro: porta intero il suo nome. «Sono così venale così attaccato al verso / In questo regno dove nulla si moltiplica / Con il foglietto a portata di mano / La biro da scaricare. Mi usmano / Le felci tra le gambe / A vicinanza secca, e fai specie traspirante / Tu che siedi in bicicletta barbaro. / Se affitti il lago per linee immaginarie / Tracciate da scoglio a scoglio, voglio / La mia linea di parole in affitto uso perpetuo / Da qui fino all'acquaio in pietra arenaria / All'inizio della passeggiata».

*Stefano Raimondi*

**Carlo Emilio Gadda**, *Un fulmine sul 220*, a cura di Carlo Isella, Milano, Garzanti, 2000

«Una luce immensa risfolgorò dentro al tugurio, come se la spada dell'Arcangelo subitamente vi fiammeggiasse: un sibilo, la vibrazione d'un'atroce corda che l'uragano

avesse potuta spezzare. Nulla più videro i fervidi amanti, nella sera meravigliosa di lor vita. Essi non conobbero quello che fu detto e fatto di poi. Non i titoli su tre colonne de' giornali cittadini, non le grida de' venditori, non la costernazione né l'orrore di 185 famiglie» (p. 53). La scarica elettrica era stata terribile: «Nella Stazione di trasformazione di Saronno gli interruttori automatici avevano reagito alla terra spaventosa di un conduttore a 230.000 volt: forse un fulmine aveva colpito la linea» (ancora p. 53); ma, se a rimanere carbonizzati furono Noemi, la cognata dell'Adalgisa Maldifassi, sorella del compianto baritono Carlo e vedova Lattuada, e Carletto, un garzone di macelleria, sorpresi da questo inopinabile evento durante il loro primo (e unico) incontro clandestino in un «casotto» della campagna milanese, a rimetterci fu più di ogni altro il buon nome del vasto e ramificato parentado delle due cognate (che, come si apprende anche da altri tratti del racconto, comprendeva buona parte della borghesia milanese).

Se questo è l'epilogo del *Primo getto* di *Un fulmine sul 220*, una novella di Carlo Emilio Gadda destinata a rimanere incompiuta nonostante le successive rielaborazioni, la molteplice eziologia di questa grottesca tragedia va ricercata nell'«energetismo milanese», fatto di «cabine elettriche, treni, casolari, ecc.» (p. 299), nella voracità di un topo, che si è mangiato l'isolante di un interruttore automatico, rimanendo immediatamente carbonizzato (p. 230), nel cancello «in finto ferro battuto (in realtà ferro saldato)», che ovviamente permetteva il passaggio dei roditori, posto a chiusura della cabina elettrica, laddove ci sarebbe voluta «una porta a chiusura intera ed ermetica» (pp. 230-231), nel mondo degli appetiti, delle passioni, degli affari della borghesia milanese, narrati attraverso la lente deformante di un esasperato plurilinguismo, che accentua l'amore-odio dell'autore verso la propria città ed anche nella ricorrente (auto)ironia sulle conoscenze tecnologiche dell'ingegnere elettrotecnico Carlo Emilio Gadda.

Ma per la storia letteraria del nostro Novecento il *Fulmine sul 220* è anche qualcosa d'altro. È, infatti, la prima fase di un *work*

*in progress* iniziato nel 1931-32, cresciuto alle dimensioni di un romanzo in cinque capitoli (1933-35), ripreso con un nuovo inizio nel 1936 e quindi confluito nei dieci «disegni milanesi» dell'*Adalgisa* (1944).

Delle tre sezioni di questo “torso”, finora sconosciuto anche alla maggior parte degli addetti ai lavori, Dante Isella ha recentemente proposto per Garzanti un’edizione critica, che dimostra di situarsi all’interno di un progetto editoriale preparatorio alla pubblicazione dell’*opera omnia* dello scrittore milanese. La breve *Avvertenza* iniziale propone di fatto due piani di lettura: quello più lineare, seguendo o, meglio, ricostruendo come un *puzzle* la trama del racconto; quello più complesso e intrigante, che si confronta anche con la complessa matassa dei rifacimenti, delle varianti e dei documenti accessori (il titolo, ad esempio, oltre che sulle copertine dei vari quaderni gaddiani, compare solo verso la fine del volume, nel documento 11a, dal quale si apprende che in gergo le linee dell’alta tensione venivano denominate senza tener conto delle migliaia). Ma a prescindere dall’approccio prescelto, il lettore entra quasi senza accorgersi nell’officina del racconto: i punti di vista si capovolgono e, mano a mano che si riesce a dipanare questo “romanzo nel romanzo”, ci si sente nella testa dello scrittore, si ripercorrono i suoi ragionamenti, si ha talora quasi l’impressione di scegliere assieme a lui una soluzione o una variante piuttosto che un’altra.

Si spalanca così davanti ai nostri occhi la Milano degli Anni Trenta. L’esplorazione avviene per sondaggi successivi, non programmati, e forse non è neppure opportuno seguire il piano di lettura proposto dal curatore, tante e tali sono le contraddizioni di questa Milano-per-bene così ferocemente messa alla gogna nelle sue abitudini e meschinità quotidiane. Ogni entrata è fonte di sorprese o di collegamenti con altre opere di Gadda (per fare un solo esempio, il funzionario della polizia giudiziaria, cavalier Lo Cascio, sembra anticipare il commissario Ingravallo del *Pasticciaccio brutto de via Merulana*), al pari della caratterizzazione dei personaggi, che, come sempre, la *brevitas* gaddiana sa cogliere nei loro tratti essenziali: la signora Adalgisa, che era «robusta ancora e vegeta» ed «eccel-

leva nel lasciar andare certi schiaffi a’ suoi quattro figli che li sentivano al di là del “tavolato” i vicini» (p. 16); donna Ernesta, che era in grado di sbagliare due congiuntivi di seguito; lo stesso cavalier Lo Cascio, che «aveva l’aria di un mussulmano monosillabico e pieno di tenebra» (p. 18) e così via, fino al micidiale *flash* sui figli dell’Adalgisa, che «salutavano i raffinati parenti mettendosi le lunghe dita nel naso dove frugavano e frugavano con la paziente sagacia d’un chirurgo indefesso che accanitamente cerchi e più non trovi quel che s’era messo a cercare» (pp. 16-17), mettendo a repentaglio – ci permettiamo di aggiungere, non senza un pizzico di malizia – il buon nome della madre non meno delle avventure amorose della cognata.

Carlo Emilio Gadda: un pianeta ancora in gran parte da esplorare. C’è, infatti, da immaginare che il Fondo Garzanti ci riserverà altre sorprese e che a breve appariranno in libreria altri contributi, che consentiranno il recupero di un cospicuo materiale da assegnare al Gadda migliore, rendendolo accessibile a un pubblico molto vasto. Ci auguriamo che ciò avvenga, mantenendo l’impostazione critica sperimentata per questa edizione del *Fulmine sul 220*, dove la doppia serie di rimandi a piè di pagina si riferisce rispettivamente alle note dell’autore e alle varianti dei documenti riprodotti, mentre tutto il resto viene assegnato all’«Apparato critico» finale (pp. 251-324), il quale si articola su un “dossier”, contenente 12 «rifacimenti autonomi di tratti della narrazione» (p. 254), sulle «postille e note di lavoro» disseminate dall’autore sui vari fogli del *Fulmine*, su una lunga nota al testo, in cui il curatore descrive il lento divenire e quindi le ragioni dell’abbandono di questo progetto di romanzo per fare spazio all’*Adalgisa* e, infine, su 12 «documenti», contenenti note, ripensamenti, possibili ampliamenti e/o sviluppi del romanzo *in fieri*.

Dopo essersi imposto nei secondi Anni Cinquanta con le edizioni delle *Poesie* di Carlo Porta, il magistero filologico di Isella ha continuato negli anni a proporre edizioni e studi della massima rilevanza, riuscendo talora, come nell’edizione del *Fulmine*, a raggiungere tanto gli studiosi quanto i lettori comuni (ed anche a contraddire la spesso asserita incompatibilità tra opere di alto

impegno scientifico e alta tiratura). Ciò avviene attraverso un procedimento metodologicamente ineccepibile nella rigorosa separazione del piano assegnato al testo gaddiano da quello occupato dal materiale di servizio, all'interno del quale viene operata un'ulteriore distinzione tra quanto proviene dagli autografi dello stesso Gadda e le necessarie spiegazioni critiche del curatore. E questo ci conferma nella convinzione che, se l'edizione di un testo contemporaneo è spesso meno agevole di quella di un testo antico, è quasi sempre possibile – soprattutto in presenza di un buon numero di documenti, ancorché in parziale contraddizione tra loro – ripercorrere l'iter compositivo dello scrittore, giungendo a un'attendibile ricostruzione anche di testi molto complessi.

**Giovanni Menestrina**

**Lorenzo Mondo**, *Il Messia è stanco*, Milano, Garzanti, 2000

Pentecoste 1842, don Francesco Antonio Grignaschi, giovane parroco del paesino di Cimamulera in Val d'Ossola (Piemonte), sta celebrando la messa, è al momento della consacrazione, quando è sopraffatto dalla visione di Gesù Bambino che, uscendo raggianti dal tabernacolo, stende le mani su di lui pronunciando le parole: «Hoc est corpus meum, hic est sanguis meus; haec est anima mea in terra viventium». Il sacerdote è sconvolto da questa esperienza, da cui gli deriverà la sofferenza dell'incomprensione e dell'accusa di eresia. È un fatto vero di cronaca, che Lorenzo Mondo rispolvera dall'oblio ed assume come materia del suo nuovo romanzo.

La storia è, dunque, una storia antica, d'altri tempi, ma tutta moderna è l'attitudine della voce narrante, nella continua oscillazione che segna l'interpretazione dei fatti da parte degli stessi personaggi che ne sono protagonisti: la visione viene da Dio o da Satana? Possiede un carattere soprannaturale o è soltanto l'allucinazione di una mente esaltata? La realtà si sfaccetta così nei suoi molteplici aspetti, spesso contrastanti e il lettore è avvinto in questo gioco raffinato, enigmatico, che consiste nel decifrare i veri significati di quanto accade sulla scena. Il prete è un impostore, un pazzo o «un profeta del Dio vivente,

mandato a soccorrere quanti attendono che si faccia luce in questi giorni di oscurità e derelizione»? Fino all'ultima pagina siamo portati a cercare una risposta a questa domanda, che però non troviamo. La modernità dell'approccio sta proprio in questo sguardo incerto e problematico sul reale, in un libro a metà tra *conte philosophique* e romanzo religioso (anche con discussioni su argomenti teologici, un po' alla Bernanos), tra il diario mistico e la cartella clinica.

Ad un certo punto lo stesso autore, scoprendo un po' le carte, esplicita i criteri del proprio lavoro: «Ci sono storie, come questa veridica di Antonio Grignaschi, che sfuggono alla presa diretta, non si lasciano catturare da un racconto lineare. [...] Per raccontare la sua storia occorrono più voci, aldilà della Voce da cui avrebbe preso le mosse». Al cronista postumo, che è lo scrittore, non resta pertanto altro da fare che ricomporre i frammenti rimasti e sforzarsi di trovare quelli mancanti, di riannodare un filo interrotto.

Lo sfondo del romanzo è storico, con «empie sette» che progettano l'assassinio del «pio Carlo Alberto», «tumulti sanguinosi nel Regno di Sardegna», poi i moti del '48 e «l'improvvida guerra mossa dal regno di Sardegna contro l'Austria e conclusa con la rotta sui campi di Custoza», con Antonio Rosmini e Giovanni Bosco che entrano nella vicenda come personaggi collaterali. Inoltre, i vari personaggi restituiscono il quadro di un'intera società: i parrochiani del Grignaschi (alcuni suoi fedeli seguaci, altri a lui ostili), le gerarchie ecclesiastiche (sospettose e contrariate), i politici piemontesi e quelli pontifici, ecc. Ma al centro del romanzo campeggia la figura di don Grignaschi, quasi un «uomo senza nome» pirandelliano, diverso a seconda di chi lo percepisce, che – dopo mille vicissitudini – riemergerà alla fine del romanzo: infelice, non più tanto sicuro di sé come all'inizio, anzi in preda al dubbio, al disinganno, pentito del proprio orgoglio e della propria caparbià al punto da sottomettersi all'abiura, nella riconquistata certezza che *extra Ecclesiam, nulla salus*, ma senza trovare più quella pace interiore in cui sperava di potersi consolare.

Per la vicinanza dell'argomento, viene spontaneo accostare il libro di Lorenzo

Mondo alle *Indemoniate di Verzegnis* di Pietro Spirito (Guanda), uscito quasi negli stessi giorni. Ma come Spirito restituisce una lingua sovrabbondante, retoricamente ricca, nell'attitudine mimetica, esercitata a diversi livelli, dell'universo rurale friulano che fa da sfondo al suo romanzo, così Mondo sceglie un registro referenziale che nell'asciuttezza quasi cronachistica del dettato non concede nulla a compiacimenti di tipo stilistico. Appare di tanto in tanto qualche bagliore nella presenza di alcuni vocaboli desueti che sono trascelti allo scopo di conferire una patina ottocentesca alla pagina, ma il più delle volte l'autore opta per uno stile più staccato: scelta legittima, che, però, unita a un'architettura narrativa non sempre sicura, rischia di risultare inefficace.

**Roberto Carnero**

**Claudio Piersanti**, *L'appeso*, Milano, Feltrinelli, 2000

Chi aveva ammirato quel romanzo così emozionalmente intenso e perfetto per equilibrio compositivo che era *Luisa e il silenzio* (Feltrinelli, 1997), sarà inevitabilmente spinto a leggere il nuovo libro di Claudio Piersanti: *L'appeso* e vi troverà una storia alquanto diversa per orizzonti morali e struttura narrativa. Qui protagonista è Antonio Cane (*nomen omen*: è un agente segreto e quindi un segugio ed è «solo come un cane»), che va ad abitare in un ospizio per emarginati, per lo più malati di mente o, comunque, persone con problemi psichici di vario genere, fingendosi uno di loro. In realtà deve individuare e neutralizzare Giovanni Corsini, una spia che si nasconde nell'istituto e che minaccia di rivelare i pericolosi segreti di cui è a conoscenza. Ma i pensieri di Cane sono spesso distolti dal suo obiettivo da parte di un'idea fissa, il "pensiero dominante", l'ossessione amorosa per una donna o un nome di donna, sfuggente come un fantasma, ma che lo insegue come un'ossessione: «una Lei sfocata e senza energia, muta, lontana. [...] Un'ossessione, e anche una finzione, perché il suo cuore trovava ridicolo innamorarsi» (p. 32).

Nel romanzo *L'appeso* (il titolo viene da una figura dei tarocchi con cui Cane viene

identificato dalla maga che gliela estrae sotto gli occhi) non c'è un tema esplicito (come in *Luisa e il silenzio* c'erano quelli della vecchiaia e dell'attesa della morte), ma ci sono le nevrosi, le fissazioni del protagonista, dominato da «un arrogante bisogno di diversità» (p. 43) e abituato a fingere, anche se «la finzione che gli riusciva meglio consisteva nel fingere di essere se stesso» (p. 54). Cane è un personaggio complesso, un inetto novecentesco (o forse il primo del nuovo millennio) a pieno titolo: «Si era innamorato, che poteva farci? Non aveva mai scelto in vita sua, si era limitato ad accettare gli eventi» (p. 96).

La «caccia all'uomo» di Cane è continuamente dilazionata dall'incontro con la varia e multiforme umanità, marginale ed emarginata, che popola l'ospizio, finché, finalmente (e siamo a questo punto abbondantemente avanti nel romanzo, che nella sua prima parte non riesce ad evitare qualche lentezza), avviene l'incontro tra lui e la sua "preda". Si instaura allora un sottile gioco di seduzione psicologica, in cui chi "caccia" e chi "è cacciato" finiscono per confondersi. Il rapporto tra i due diventa fortemente ambivalente, sfuggente, anche perché al lettore rimane sempre il dubbio sulla sincerità dei comportamenti dei due personaggi, così abituati, professionalmente, a fingere in continuazione anche i sentimenti più autentici.

Tutti i personaggi del romanzo vivono una loro personale e particolare alienazione, quasi burattini in balia di un dio crudele e questo è un aspetto, un elemento importante della macchina narrativa, della storia. Ma c'è anche una valenza simbolica, che trascende la concretezza della vicenda e assurge a più ampia riflessione filosofica. La nausea di Cane è una nausea esistenziale, che coinvolge tutto e tutti: «Non era nausea dei cibi la sua, ma nausea di tutto, delle storie di Corsini, della casa che lo ospitava e della città intera, della nazione e del mondo, della vita umana, della terra in generale e di tutto il creato» (p. 160). È la nausea per il male e la corruzione che ci circonda. Confessa a un certo punto Corsini al protagonista: «Se mi mettessi a raccontarle tutto quello che ho visto lei non mi crederebbe. Anche se le raccontassi soltanto i fatti principali ci impiegherei una giornata. Fatti incredibili e brutti, molto brutti. Abbiamo

profanato la vita umana, capisce? Era necessario, non l'ho mai dubitato. Ma è giunto il momento di parlare, bisogna dire tutto anche se non ci piace» (p. 146). Il male esiste, è terribile, ma va raccontato, «perché altrimenti la verità muore» (p. 147).

Sembrerebbe che ancora una volta il racconto, la scrittura (in primo luogo il memoriale scritto da Corsini, ma poi anche, fuor di narrazione, lo stesso romanzo nella sua interezza e nel suo "esserci"), diventino la strada privilegiata, o forse l'unica possibile, per ricomporre un ordine, per decifrare e rielaborare la realtà, per salvare se stessi e il mondo. Ma un colpo di scena finale (che – state tranquilli – non sveleremo, come non abbiamo svelato l'epilogo della passione amorosa di Cane) toglierà anche questa consolante certezza

La parabola sul male che è *L'appeso* prende le mosse dalla storia italiana degli ultimi decenni, con sullo sfondo oscure trame politiche e segreti di Stato, ma l'"odio politico" è solo una delle tante incarnazioni di questa passione distruttiva, come spiega Cane parlando con Corsini: «L'odio politico sarà scomparso come dice lei ma l'odio c'è sempre, non credo che non si odi più. Magari adesso le persone si odiano tra loro» (p. 179). I due personaggi finiscono così dall'essere accomunati proprio dalla sensazione di aver condiviso una parte del male del mondo, fino a trovare in tale consapevolezza le ragioni di una seppur precaria alleanza, come dichiara a un certo punto Corsini: «Siamo due sbandati raccolti in una casa di pietà e cerchiamo di darci una mano senza chiederci niente in cambio. Quando si è soli come noi, e si tocca in un certo senso il fondo, succede che emerge il nostro lato migliore e finalmente ci diamo una mano» (p. 179). Ma le cose non fileranno così lisce fino alla fine...

Piersanti è uno dei pochi scrittori italiani che sanno costruire delle trame avvincenti (forse a ciò non è estranea la sua esperienza come sceneggiatore): fa entrare progressivamente il lettore nella storia, come se un *puzzle* si componesse tessera per tessera davanti ai suoi occhi. Questi intrecci narrativi, però, non rinunciano a una loro profondità, non scendono nel romanzo di consumo. Al contrario, il mondo interiore dei personaggi è l'oggetto

privilegiato dell'indagine dello scrittore e i suoi libri non evitano di affrontare questioni impegnative dal punto di vista etico e gnoseologico. Ciò è vero a partire dal suo libro d'esordio, *Casa di nessuno* (Feltrinelli 1981, poi Sestante 1993), per il «thriller generazionale» (come recitava lo strillo di copertina) *Charles* (Transeuropa 1986, poi Feltrinelli 2000), per giungere ai racconti della raccolta *L'amore degli adulti* (Feltrinelli 1989) e al romanzo *Gli sguardi cattivi della gente* (Feltrinelli 1992).

Rispetto a *Luisa e il silenzio* – il confronto si impone ancora una volta, perché quel libro è così bello da essere ormai imprescindibile – *L'appeso* presenta un che di non risolto. Tuttavia, Piersanti, pur nelle specifiche incertezze di questa prova, si conferma un grande scrittore, non tanto perché la tentazione di fare credito ad autori che si stimano, anche quando falliscono un libro, sia sempre presente nei critici: non è questo il caso. Piuttosto la conferma viene proprio dalle qualità intrinseche di questo romanzo, paradossalmente dai suoi stessi difetti. Qui il senso di chiuso, di oppressione, di mancanza di luce e di aria, la vera e propria claustrofobia che trasmette l'ambientazione, nelle perfette unità aristoteliche d'azione e di luogo (l'intera vicenda si svolge nel palazzo sede dell'ospizio), trasmettono al lettore atmosfere oniriche, da incubo, quel disagio fisico, quel soffocamento da febricitante, che si prova leggendo Kafka.

Non so se questa notazione invoglierà i lettori all'acquisto del libro (li avvertiamo che non è un romanzo "commerciale" o "medio", nonostante la veste, ma solo esteriore, di *spy-story*), ma l'accostamento a Kafka non dovrebbe spiacere all'autore. Un libro come *L'appeso* modifica la nostra percezione della realtà, come solo la grande letteratura riesce a fare e, a lettura ultimata, ci lascia davvero «convalescenti e ancora indolenziti in tutto il corpo» (p. 139) come Cane quando si sveglia nel cuore della notte. Quest'atmosfera allucinata e allucinogena allude all'indecifrabilità dell'esistenza cui soggiacciono i personaggi del romanzo e, in fondo, chi più chi meno, tutti noi nell'esperienza della vita.

**Roberto Carnero**

**Clemente Reborà**, *Gli spettatori dell'ultimo*

*piano e alcuni brani dall'epistolario*, a cura di Enrico Grandesso, Pistoia, Via del Vento, 2000

La collana "Ocra gialla. Testi rari e inediti del Novecento" diretta da Fabrizio Zollo si è arricchita di questo *avantgoût* reboriano, che Enrico Grandesso ha il merito di aver sottratto al cono d'ombra dell'appendice di *Arche di Noè* (Milano, Jaca Book, 1994), dove sono raccolte le prose fino al 1930.

È ben vero che *Gli spettatori dell'ultimo piano* apparve anonimo nel 1910 su un annuario del Teatro alla Scala di Milano, che l'attribuzione è dovuta alle testimonianze di Lydia Natus e di Paolo Santarone e che sotto il nome di Clemente Reborà questo scritto è apparso per la prima volta «in un numero speciale, a più voci, della rivista "Psychopathologia" dedicato a Reborà e impresso per le Edizioni del Moretto nel 1985» (p. 28), ma nulla autorizza a dubitare della paternità reboriana. Il pezzo per «La Scala – Stagione 1910-1911» è, dunque, con *Per un Leopardi mal noto* (un saggio, anch'esso del 1910, che ha per oggetto le riflessioni sulla musica dello *Zibaldone*) il più antico testo in prosa di Clemente Reborà, se si eccettuano le lettere raccolte nell'epistolario, delle quali viene qui proposta – insieme al frammento XVI, *O musica, soave conoscenza* – una breve ma indovinata scelta antologica, legata al tema della musica, che almeno fino al 1930 accompagna molte riflessioni reboriane sulla letteratura e sull'arte.

*Gli spettatori dell'ultimo piano* è abilmente costruito sul tema del "fare la porta" per salire alla "piccionaia" del teatro Manzoni o del più popolare teatro Dal Verme oppure al "loggione" appena trasformato in una «comoda galleria spaziosa» della Scala, cui segue la descrizione del pubblico (abituale e occasionale) di detti teatri. Ed è un Reborà inconsueto quello che emerge da queste poche pagine. La sua è, infatti, una prosa che si discosta dagli *standard*, ai quali siamo abituati: nel lessico («sbinoccolare», «ammorzare», «pressura», «un'ondata mareggia», «ondare», «un rivendugliolo di *portogalli* salmeggia l'offerta della sua merce», «guatare altiero», il «pigia pigia», «sonniferare», «facile condiscendenza bietolona», termini tutti che meritano la consultazione di un dizionario della

lingua italiana o del Cherubini), nella costruzione della frase (un esempio soltanto: «Ci sono i cani da fiuto del plagio, che vi assordano: "questo c'è nel tal punto della tale opera; si ricorda? – Ma che! questa è stata scritta prima! – Faccia il piacere!" e il battibecco si complica e guerreggia sopra un terreno incerto fra concessioni e ignoranze», p. 10), nel modo di alludere a quanto – secondo Carlo Porta – capitò alla «*Barborin*, degna consorte del *Giovannin Bongée*, vigliacco simpaticone» (p. 6, ma cfr. anche, tra le poesie di Carlo Porta, *Olter desgrazzi de Giovannin Bongee*, v. 129 ss.) oppure di anticipare di qualche decennio Gadda nella rappresentazione del grottesco: «Calato il sipario, dopo l'ansietà della rappresentazione, la gola pizzica e si sente bisogno di mangiucchiare e bere qualcosellina; passa a proposito un rivenditore di dolciumi: "stravaccadenti, pignolati, croccanti a un soldo!" [...]. Si tendono mani e le mascelle lavorano allegramente a sgretolar cialde che paiono intrise di musaico [...] e dietro gazose e acque sciroppate. Ma qualcuno del buon stampo, tira fuori un fiasco che gira tra i conoscenti, magari anche durante lo spettacolo...» (p. 8).

Ci fermiamo qui per non togliere ai lettori il piacere del contatto diretto con il testo. Segnaliamo solo che il volumetto è uscito quasi in contemporanea con gli atti del convegno *La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Reborà* (Venezia, Marsilio, 2000), curati da Gualtiero De Santi e da Enrico Grandesso.

*Giovanni Menestrina*

**Pietro Spirito**, *Le indemoniate di Verzegnis*, Parma, Guanda, 2000

C'è un ritorno al romanzo storico in questi anni – anzi direi al genere storico: anche il cinema lo sta recuperando. Gli esempi più brillanti: *Q* di Luther Blisset, *Se un Dio pietoso* di Giovanni D'Alessandro, *La signora dei porci* di Laura Pariani. E si nota l'interesse per quel tipo di storia indagato dalle *Annales* di Braudel: la microstoria, l'evento circoscritto e locale, specchio di una situazione sociale e culturale più estesa. Come quest'ultimo lavoro di Spirito, casertano di nascita e friulano di adozione (lavora a Trieste): un romanzo

sul popolo agreste illuso, innocente, diffidente o, meglio, una vera e propria cronaca, con le correzioni e gli aggiustamenti che vedremo. Alcuni episodi di possessioni demoniache accaduti nel 1878 sono al centro del racconto: un paesino di montagna viene così violato dall'irruzione del controllo e del sospetto, rappresentati dalla macchina statale, dai carabinieri che mettono sotto assedio il borgo, e dagli esperti positivisti inviati a studiare il caso. Così «I governi son fatti per strozzare il popolo». Fin qui il romanzo-cronaca, il suo registro storico e documentario, con foucaultiani rilievi sulla medicina dell'epoca, la relativa deontologia, la cura dell'isteria e il suo studio eziologico. Ma un altro aspetto preme, a mio parere, come una seconda pelle, ed è la riflessione sulla possibilità (e liceità) di filtrare i sentimenti di una comunità dialettale in sensi e significati volgari, italiani. È sempre un problema rendere il pensiero altrui, a maggior ragione il pensiero di una comunità dialettale isolatissima, per di più del diciannovesimo secolo. La punta estrema è l'ortodossia della Pariani con cospicui inserti dialettali, una specie di presa diretta, direttissima anche al limite dell'intelligibile. Spirito applica una mediazione ragionevole, un alimentatore da 200 V. Ma si percepisce una patina di irraggiungibile e malinconico: oltre alle incursioni dello Stato inquisitore, il popolo di Verzegnis deve pure subire la mediazione della narrazione. Così si assiste al racconto di un sopruso in termini di un altro sopruso, più sottile, linguistico e diegetico: la verità invece rimane nascosta nei canini di qualche gutturale carnica che mai potremo udire, che mai il narratore ha udito, perché irriproducibile e in ogni caso incomprendibile. Si è dovuto mediare. È un romanzo sul fallimento del dialetto e di ciò che esso poteva trasmettere: così la verità è la menzogna più facilmente comunicabile al maggior numero di persone. È la verità-menzogna di Aurelio Belfiore, sindaco «senzadio» del paese, del chirurgo Fernando Franzolini e del protomedico Giuseppe Chiap (che dietro ci sia il profetico Lodovico Settala di Manzoni?), di Richetto Corradini, giovane cronista smaliato.

Di fronte a tali avvenimenti il punto di vista del narratore è appena sollevato da terra, illusoriamente critico, preciso ma umano, secco

ma avvolgente; la lingua a volte è quella arcaica e ricercata, dei «decumbere», «pecchioso», «chiarigione», quasi per reazione, a voler creare il senso di una prospettiva storica che potrebbe diventare giudizio. Ma a evitare ciò c'è la tempera dell'ironia, che è, come diceva Paulhan (e così torniamo al discorso del mascheramento e della verità falsata, mediata), una sorta di menzogna. Massimo Onofri, recensendo il libro per "Diario", ha evidenziato appunto un «raffreddamento ironico» che l'autore avrebbe operato soprattutto con gli arcaismi. Ma questa patina ironica o, meglio, agrodolce, emerge anche in certi incisi e zone apparentemente di stucco esornativo, che sono invece i veri colpi di martello: «ad essere precisi» usato sadicamente nella descrizione iniziale del paese; «non tirava ... un'arietta fresca», acidamente, nel narrare della situazione di Verzegnis dopo l'inclusione al Regno d'Italia; e ancora «Più o meno così si tormentava la gente di Verzegnis», «sudorello diaccio», in una pista di acidi fenici narrativi.

Alla fine il cerchio si rinserra. Quella specie di eroe montanaro invocato fin dall'inizio, il bel Giovan Battista, torna finalmente dall'America, caccia il Corradini, fa l'amore con Annamaria Valcon, da cui tutto era cominciato (ed era lei che lo invocava), e la porta via. In paese altre questioni gravano (a sentire una relazione anonima, ma chiaramente di parte clericale), questioni non meno diaboliche per chi le descrive: l'avversione ideologica («la guerra» si dice) non può essere, del resto, una manifestazione demoniaca? Così a ognuno resta la possibilità di godere e soffrire dei propri fantasmi: in una inesausta e simbolica ciclicità. Il romanzo, che si apriva a gennaio, con lo stesso mese si chiude e con una scena praticamente uguale, per protagonista (un'altra giovane, Margherita Paschetti, con i medesimi requisiti di bellezza e pelle chiara della Valcon), per dolore (al basso ventre), ma soprattutto per parole, che – come in una cantilena – sono le stesse, identiche: «nel cielo freddo di gennaio non s'indovinava un pur pallido indizio di luce, la tenebra era profonda ... si risvegliò di botto da un breve e grave sonno» ecc. ecc.

*Flavio Santi*

# RIVISTANDO

a cura di Andrea Temporelli

«Dirigere una rivista di letteratura non è tanto e solo fatica fisica, nervosa, stress. [...] Solo che al di là degli amici che ci lavorano fianco a fianco, non ci sono delle persone attorno e fuori [...]. Hai soltanto degli umanoidi invisibili, una fauna (con tutto il rispetto) che comunica solo con fax, e-mail, posta prioritaria e molte telefonate. Il circo che cerca di avvicinarsi alla Rivista è variegato e straordinariamente diverso per ogni numero. [...] C'è l'autore che viene richiesto dalla redazione. Diventa sussiegoso come tutti i richiesti [...] Anche qui, come in tutte le cose della vita (letteraria) c'è il signore che ti gratifica e ti dice grazie anche se solo gli metti una citazione [...]. Poi c'è l'autore che si propone [...] C'è poi un altro, il boss degli italiani all'estero, che viene recensito e nemmeno si fa vivo, gli è dovuto, è famoso, e se lo inseguì sputacchia pure, ma che vogliono?... Ci sono poi i giovani. C'è la ragazzina simpatica e ancora umana che dal suo paesino manda la poesia su carta a quadretti, e siccome le hai suggerito poche righe, si consuma a inviare testi sempre più brevi. C'è invece il giovane meno ragazzino che se gli sbaglia un verso, se gli rifili un refuso, un mancato allineamento del suo testo sacro, ti scrive che mai più, piuttosto che uscire così avrebbe preferito non essere stampato [...] Ogni tanto arriva un matto che ti dice, ho pronti ventimila versi, al massimo gliene metto trenta, se ci piacciono, questo si offende e mercanteggia sino a cinquecento. Per due mesi blocco il mio telefono al nome temuto, facendo fare da filtro a figlio e moglie. [...] Sei circondato da voci di fantasmi che non vedrai mai, da esseri invisibili che una volta ottenuto uno spazio spariscono e non li senti più [...], da fantasmi che una volta finita la rivista ti ignoreranno per sempre». Come dare torto a Paolo Lezziero, che con queste parole si esprime sul **Martello** n. 3 (via S. Matteo, 31 – 88069 Squillace CZ) (Lezziero è il direttore, lo ricordiamo, dell'ottima rivista **Confini**, viale Casiraghi 54 – 20099 S. S. Giovanni MI)? E ci piacerebbe aggiungere altre tipologie della fauna che si aggira attorno alle riviste, noi abbiamo ancora tutte le lettere, archiviate. Anche quella del ragazzo a cui spieghi come vanno le cose, fai pure dei nomi perché pensi che la verità va pronunciata, e lui ti risponde che non sei nemmeno capace di scrivere in italiano, che ha spedito una fotocopia della lettera al Famoso Poeta che dirige una Casa Editrice che, gli hai detto, si arricchisce con la poesia, e al Professore di Torino che scrive elogi a tutti, nelle prefazioni di cui poi nemmeno si ricorda... Vabbe', ci limitiamo a una triste considerazione: la nostra rivista, che non mi sembra sia scarsa nella quantità e nella qualità di informazione e dibattito che offre, costa solo trentamila lire. Che ne so, come un paio di mutande, ammettiamo. Ebbene, se soltanto tutti coloro che sono stati ospitati su queste pagine, recensiti o autori di articoli poesie o altro, dico, se soltanto tutti questi pregiati amanti della cultura si fossero abbonati, avremmo già potuto stampare chissà quanti libri senza chiedere una lira ai poeti meritevoli. Fate voi. Qui si lavora, e si dà molto. Di là?

Sul n. 28 di **Filorosso** (via Marinella, 4 – 87054 Rogliano) segnaliamo l'intervista a Tonino Guerra a cura di Valter Vecellio, ma va menzionato anche il saggio di Raffaele Gaetano dal titolo "*Finzione*" e "*illusione*": *digressioni estetiche su due voci dello 'Zibaldone' leopardiano*.

Si occupa invece di autori stranieri la rivista internazionale **Hebenon** (via De Gasperi, 16 – 10010 Burolo TO) sul n. 6 della seconda serie, mese di ottobre, e per la precisione di Ion Barbu, di Richard Foerster, di Laura Riding, di letteratura finlandese, di Ilpo Tiihonen, di Mihangel Morgan, di MacEwen, di Juan Gelman e dell'immane Peter Russell.

Dal gennaio 2001 è possibile visita il nostro sito:  
[www.tiscalinet.it/atelierpoesia](http://www.tiscalinet.it/atelierpoesia).  
Troverete notizie utili, sommario e anticipazioni

# BIBLIO

**Angiolo Bandinelli**, *Fine de Roma*, Roma, Stampa Alternativa, 2000

Il piglio severo unito ad un linguaggio "comico", proprio di una Malaborgia dantesca caratterizza l'ultima raccolta in versi di Bandinelli. L'uso del dialetto romanesco in registro basso non si lega alla tradizione di un Belli, di un Pascarella o di un Trilussa, ma attraverso Dante alla rappresentazione dell'Apocalisse e dei profeti veterotestamentari. Ne deriva un quadro fortemente critico della situazione politica, civile e morale della capitale senza una prospettiva di redenzione (G. L.).

**Dario Capello**, *Il corpo apparente*, Bergamo, CDC, 2000

Malinconia e senso di vuoto attutiscono la scansione dei versi della prima pubblicazione di Dario Capello in una musicalità ricca di sospensioni e di attese. La scialba realtà quotidiana a stento viene penetrata da un pensiero in cerca di senso: ogni tentativo sortisce l'effetto di un *boomerang* che costringe l'autore a ripiegare su se stesso in solitudini prive di finestre: «"Ci sono occhi che ci restituiscono / salvi dai vocativi"». L'attitudine di fermare la sfuggente sensazione interiore dell'attimo sulla tela (il poeta è anche pittore) induce l'autore ad usare i colori tenui, lo schizzo, la sfumatura in un grigio che sommerge desideri, aspettative, aspirazioni. Gestì, apparizioni, inserti di conversazione trovano una straordinaria unità di ispirazione che esprime una visione del mondo priva di slanci e di speranza (G.L.).

**Rino Cerminara**, *Non sono trecento*, Roma, Editorial Service System, 2000

Le citazioni di Raffaele La Capria e di Ernest Hemingway, poste in esergo al libro, rappresentano il vero filo conduttore della raccolta: la malinconia unita ad uno strenuo amore per la propria terra. La sinergia di queste due componenti agiscono da elementi intellettivi di una realtà che dal poeta viene indagata sotto molteplici aspetti: quello storico, quello geografico e, soprattutto, quello antropico. Sotto le descrizioni del mare, della sera, del porto, dei carrubi, la strada dei ritorni si leggono i tratti di un popolo forte che ha sviluppato fierezza e dignità di fronte alle avversità del destino proprio come il poeta stesso (G. L.).

**Riccardo Emmolo**, *Ombra e destino*, Porretta Terme (Bo), I Quaderni del Battello Ebbro, 1999

«Dal Silenzio la Tua parola / come i profumi dal giardino / come dal buio la notte» Questi bellissimi versi possono essere assunti emblema della poesia dell'ultima pubblicazione di Riccardo Emmolo, per il fatto che egli scruta con un processo di conoscenza "mistica" i segni minimi degli accadimenti naturali. E la parola che "baudelairement" la natura manda fuori" è sussurro impercettibile, per cui al poeta non rimane che rinnovare pressanti ed angosciose domande sul senso della vita. «Sempre ci parli, o Silenzioso» e in questa consapevolezza dei limiti umani sorretta da una fede-ricerca si consuma la bruciante esperienza di questa raccolta, tutta giocata sulla luce interiore che illumina la poesia e che illumina la vita (G. L.).

**José Grilli**, *... e socchiudo le porte*, Sassari, Delfino, 2000

È un libretto di poesie che si legge volentieri, uno di quelli che allargano il cuore e danno l'impressione di avere da sempre conosciuto l'autrice. Pare di ascoltare un sussurro di parole impercettibile di chi, chiudendo la porta, chiama alla confidenza di sensazioni interiori dolcissime, che sanno diffondere nel divenire quotidiano una luce di serenità, di grazia e di dono. Lo stile si pone in perfetta linea con quest'atmosfera: colloquiale, ma attentamente sorvegliato, rispettoso di chi scrive e di chi legge, "fragile", come è fragile la nostra esistenza (G. L.).

**Giuseppe Favati**, *Ameleto, in nome dei padri*, Firenze, Polistampa, 2000

L'ultimo testo di Favati si segnala per un carattere sperimentale sempre in divenire. Le diverse soluzioni stilistiche diventano emblemi della mobilità del reale, inafferrabile e imprevedibile, non catalogabile neppure dalla parola e dal verso. L'autore dimostra di muoversi agevolmente anche tra generi diversi della poesia: dal racconto alla mimesi del parlato seconde modalità della *Beat Generation*, dal *calembour* al catalogo con funzione estenuante di una generazione ormai priva di riferimenti culturali e ideologici (G. L.).

**Pasquale Maffeo**, *Dal deserto. Passione secondo il Battista*, Falciano (CE), Quaderni di Arterpresente, 1999

La raccolta di poesie di Pasquale Maffeo rappresenta un'ulteriore testimonianza del fatto che il Vangelo sconvolge le persone più religiosamente sensibili, le quali sentono l'urgenza di tradurre in versi le sensazioni interiori. Ma l'autore non si lascia coinvolgere solo emotivamente, tutto il suo essere vibra in versi in cui fede, ricerca, studio, sofferenza si uniscono nel delineare in due "voci" il messaggio di una lettura di fine secolo della Rivelazione cristiana: l'irruenza di un Battista la cui voce ancora echeggia nel deserto della secolarizzazione è completata dalla materna speranza di Elisabetta. Non il passato, ma il presente con le sue miserie e le sue glorie animano questa piccola raccolta, giocata su una profondità di accenti che apre nuovi orizzonti di conoscenza all'avvenimento storico che ha cambiato l'umanità (G. L.).

**Enzo Mandruzzato**, *Ti perdono la morte*, Roma, Scettrò del Re, 1999

La raccolta è dedicata in modo prevalente alla morte della madre, con la quale il poeta intavola un lungo dialogo. L'evento traumatico ha inciso a tal punto da portare alla luce una vicenda interiore prima sconosciuta, una serie di rapporti in cui si alternano tenerezze e rancori, complicità e distacchi, abbandoni fiduciosi e sensi di colpa. La rievocazione della figura materna si configura così in una autorivelazione fenomenologica che trova nella scrittura poetica un mezzo gnoseologico e catartico (G. L.).

**Manrico A. G. Mansueti**, *Con l'ali del tempo vola la memoria*, Firenze, Polistampa, 2000

La poesia di Mansueti si radica su una consapevolezza poetica e su un'abilità versificatoria che gli permette di padroneggiare con competenza tutte le risorse della metrica e della forza fonica della parola. Il registro, costantemente alto, conferisce dignità e ieraticità al dettato, improntato ad una concezione di lirica avvertita come scavo interiore indirizzato all'agostiniana ricerca della verità: «“Da principio fu il Verbo”. / L'eternità fu espressa. Antitesi al divenire acerbo / è il presente dell'immortalità stessa. / Dono ieratico fatto a l'uomo». Il pensiero poetante si incarna in una robusta concezione del reale che sintetizza storia ed eternità, sostanza e accidente, oscurità e senso (G. L.).

**Sandro Montalto**, *Scribacchino. Poesie 1993-1999*, Novi Ligure, Joker, 2000

«Il vigore di *Scribacchino* ci rammenta la ruinante forza che travolge ogni cosa di un fiume in piena. Sono testi pregni di sincerità umana e coraggio esistenziale, nichilismo sofferto che s'apre a un pianto ironico, e il linguaggio altamente cadenzato tra il gioco e la disperazione, ricco sinfonicamente di allitterazioni, consonanze, dissonanze e metafore surreali li rendono godibili. Non è una poesia consolatoria: è un discorso intrinsecamente disperante di chi ha perduto l'ago magnetico delle certezze assolute per ritrovarsi nella "realtà", quella realtà che Montalto sbeffeggia, teme, maledice. Montalto non invia messaggi, il suo riso beffardo è testimonianza di un sentire, un parlarsi labirintico e impietoso che convince. Convince col ritmo che accompagna stilisticamente tutta l'opera e una padronanza della forma arricchita di letture e di esperienze estetiche» (Ivo Gigli).

**Consiglia Recchia**, *Parole nel tempo*, Lineacultura, 2000-12-01

L'ultima raccolta di Consiglia Recchia germina sulla sofferenza causata dalla perdita della madre, che impregna di malinconia la visione stessa dell'esistenza. Questo senso di smarrimento si riverbera sulle altre sensazioni della vita in cui trova il posto il rimpianto di quanto avrebbe potuto accadere e non è accaduto: «Ho sognato / con doloroso amore / di svegliarmi al tuo fianco / di prepararti la colazione». Ci troviamo, quindi di fronte ad una poesia sussurrata, giocata sui sentimenti, ma sempre sorretta da una sorveglianza stilistica che commisura la robustezza dell'espressione. La sezione degli haiku, invece, presenta versi più chiari in un'atmosfera di spiccata solarità (G. L.).

**Nicola Romano**, *Bagagli smarriti*, Roma, Scettrò del Re, 2000

La consumata perizia di Nicola Romano si distende in una pluralità di registri determinati dalle diversità tematiche. Predomina un'atmosfera di smarrimento propria del caproniano *Congedo di un viaggiatore cerimonioso*. I bagagli smarriti denotano il senso di angoscia che scorre sotto i versi e la frustrazione di non recuperare i precedenti valori di vita (G. L.).

**Giuseppe Stracuzzi**, *Angoli di silenzio*, Torino, Taurus, 2000

La raccolta di liriche *Angoli di silenzio* traduce il proposito chiarito dal titolo in composizioni nitide, profonde, ben disposte, quasi gocce di sapienza che comunicano al lettore un'esperienza di vita. Infatti le vicende personali costituiscono il lievito di un'ispirazione che coinvolge anche l'aspetto morale della realtà verso la quale il poeta entra in rapporto empatico e cordiale. Lo stile, sempre sorvegliato, lascia emergere qualche vocabolo aulico come segno di una continuità con una tradizione che nel presente trova il suo compimento (G. L.).

**Davide Tornaghi**, *Mutazioni*, Spinea, Edizioni del Leone, 2000

Il testo di Davide Tornaghi presenta momenti forti quando supera il registro colloquiale e non si lascia attrarre da tinte eccessivamente espressionistiche. Allora il dettato scorre fluido e si scopre la natura poetica originale dell'autore: con acuta sensibilità egli individua un particolare avvertito come significativo all'interno dello scorrere ("mutazioni") del tempo e del variare dello spazio. Come in un ferita affonda la lama della poesia per scoprire il senso del reale: «Si stacca / in ritardo / di stagione / una foglia / secca / scende / nel trillo / del vento» (G. L.).