

NUMERO 3

ANNO I - SETTEMBRE 1996

ATELIER

*Trimestrale di
poesia critica letteratura*

Un'ipotesi di civiltà



A. Lacchini

*Brunelli - Cappi - Di Biase - Ermini - Fiori - Forster
Germani - Giordano - Gozzano - Grandesso - Guzzi - Meldini
Mussapi - Nesti - Piccini - Raffo - Sissa - Tornar*

EDIZIONI ATELIER

www.andreatemporelli.com

Le parole sono il nostro mestiere. Lo diciamo senza ombra di timidezza o di ironia. Le parole sono tenere cose, intrattabili e vive, ma fatte per l'uomo e non l'uomo per loro. Sentiamo tutti di vivere in un tempo in cui bisogna riportare le parole alla solida e nuda nettezza di quando l'uomo le creava per servirsene. E ci accade che proprio per questo, perché servono all'uomo, le nuove parole ci commuovano e afferrino come nessuna delle voci più pompose del mondo che muore, come una preghiera o un bollettino di guerra.

Il nostro compito è difficile ma vivo. È anche il solo che abbia un senso o una speranza. Sono uomini quelli che attendono le nostre parole, poveri uomini come noialtri quando scordiamo che la vita è comunione. Ci ascolteranno con durezza e con fiducia, pronti a incarnare le parole che diremo. Deluderli sarebbe tradirli, sarebbe tradire anche il nostro passato.

C. Pavese

Atelier

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori

Giuliano Ladolfi e Marco Merlin

Redazione

Paolo Bignoli (*caporedattore*), Eleonora Bellini, Roberta Bignoli, Mariagrazia Carraroli Facin, Flavio Degasperis, Achille Abramo Saporiti, Emanuela Valeri

Collaboratori

Giovanna Barlusconi, Marco Beck, Roberto Carifi, Maura Del Serra, Carmine Di Biase, Umberto Fiori, Enrico Grandesso, Marco Guzzi, Franco Lanza, Franco Loi, Roberto Mussapi, Daniele Piccini, Marco Roncalli, Davide Rondoni, Paolo Ruffilli, Claudio Scarpati, Matteo Veronesi

Direttore responsabile

Riccardo Sappa

Grafica e illustrazione

Andrea Lacchini

Direzione e amministrazione

C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. 0322/841311

Abbonamento

Per il 1996: lire 30.000

Per il 1996-97: lire 55.000 - sostenitore lire 100.000

Numero singolo lire 8.000 - arretrato lire 10.000

L'abbonamento non disdetto entro il 31 dicembre si intende rinnovato per l'anno successivo - I versamenti vanno effettuati sul ccp n 12312286 intestato a: Ass. Cult. Atelier - C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO)

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

Stampa

Tipografia Litopress - Borgomanero No - via Maggiate, 98.

Autorizzazione del tribunale di Novara n. 8 del .23/03/1996

SOMMARIO

- Editoriale**
4 Un'ipotesi di civiltà
Marco Merlin
- L'autore**
7 Guido Gozzano: la morte e il sogno
Giuliano Ladolfi
- L'incontro**
23 L'estasi e l'ascolto: Marco Guzzi
Marco Merlin
- Saggi**
31 L'itinerario poetico di Roberto Mussapi
Daniele Piccini
48 Una poesia inedita di Roberto Mussapi
50 La città in "Camera con vista" di E. M. Forster
Enrico Grandesso
- Voci**
53 Marco Tornar: *La scelta*
57 Walter Nesti: *L'erba amara e forte della vita*
59 Giancarlo Sissa: *Notte senza mani*
- Labor limae**
63 Citazione, reminiscenza, plagio
Marco Merlin
- proPosta**
66
Giuliano Ladolfi
- Letture**
68 Umberto Fiori: "Chiari-menti"
G. Ladolfi - M. Merlin
69 Silvio Raffo: "La voce della pietra"
A. A. Saporiti
70 N. Mac Caig: "L'equilibrista" - B. Noël: "Il rumore dell'aria" - M. Riccò, P. Lagazzi: "Il muschio e la rugiada" - P. Celan: "Di soglia in soglia"
A. Cappi
71 Giuseppe Antonio Brunelli: "Concerto per Palma"
C. Di Biase
72 Mauro Germani: "L'ultimo sguardo"
M. Merlin
74 Piero Meldini: "L'antidoto della malinconia"
A. Giordano
- Editoria**
75
F. Ermini -Anterem
- Rivistando**
79
- Bloc-Notes**
80
Flavio Degasperis

EDITORIALE

Un'ipotesi di civiltà

L'interesse che "Atelier" sta suscitando si avverte non solo dagli autorevoli e lusinghieri apprezzamenti ricevuti, dagli incontri e le riflessioni che si intrecciano dietro queste pagine, dalla fitta corrispondenza redazionale e personale, dall'eco considerevole della stampa e da tanti altri piccoli ma importanti segnali. Ciò che ci sta maggiormente gratificando sono le osservazioni, le critiche costruttive, le controproposte che riusciamo a stimolare.

L'apprendistato perenne, che precede ogni possibile confronto ed ogni crescita, è la disposizione all'ascolto, la capacità di diffidare serenamente di sé stessi e dei consensi ottenuti, nell'intento di non recepire veramente solo ciò che è già, per sua natura, comprensibile, conforme alle attese ed, in definitiva, pregiudicato, non innovativo. Ne siamo convinti a tal punto che ci vergogniamo a dirlo, giacché ritenersi a buon punto sulla strada dell'ascolto è il primo sintomo di sordità.

Questo ci ripetiamo segretamente ogni volta che, leggendo magari qualche cosa che non ci convince, per onestà e passione proviamo a confrontarci con l'autore, tentiamo faticosamente di tradurci per invitare gli altri a superarci, a sorprenderci a loro volta per trainarci un po' più in là, conquistando con il dialogo nuovi terreni di cultura ovvero di umanità.

Si dovrebbe essere sempre i primi critici di sé stessi, non per maniacale perfezionismo, ma in semplicità. Ce lo diciamo, invitiamo gli altri a dirselo. Allora si può veramente parlare, il dialogo anzi viene spontaneo, da solo, alleggerito dalla sensazione precisa di parlare da uno stesso luogo, di essere già compresi nello spazio aperto del senso, liberati dalle celle asfittiche del significato, di essere già nella poesia.

Il nostro impegno non è forse proprio quello di valicare la logica sorda ed esangue dello schematismo riduttivistico, della contrapposizione (si è contrapposti quando si parla da luoghi diversi, "si parla contro"), nella convinzione che ci può essere un po' di verità ovunque e che menzogna è solo la superstizione di una verità parziale? In questo senso, la metafora del viaggio è davvero pregnante: non stare fra altri, ma andare con gli altri, verso gli altri. Certo, queste sono solo belle parole. «Sei pazzo a credere di farcela. / Non li convincerai mai. / Ubriacali piuttosto» (Guzzi)...

L'unica domanda, dunque, che speriamo di non sentirci mai formulare, è quella sorda, classificante, pregiudizievole: «Da che parte state?» Speriamo, inoltre, che quelli che non ce la pongono non lo facciano nella subdola supponenza di credersi in grado di rispondere da soli, guardando l'elenco dei collaboratori. «Sono neo-orfici! No, neo-ermetici! Macché,

neo-realisti! Figurati, neo-formalisti! Nostalgici del contenuto! Bah, semplici eclettici!... Poveri illusi». Qui davvero non ci sentiremmo in grado di rispondere. Le parole presuppongono l'abbandono di ogni volontà di appropriazione. «“Fuori le carte” (stiamo, ci si renderà conto, ricordando le poesie del primo numero), “non si passa / senza un programma”[...] “Pagherò / al mio ritorno se mi lasci / passare, se mi lasci lavorare”» (Sereni).

Qualcuno, poi, è rimasto sconcertato dall'importanza che attribuiamo alla letteratura e nello stesso tempo disorientato dal nostro atteggiamento ambiguo, talora lieve e dissacrante, talora impegnato allo spasimo (un pensiero, dunque, che non “sta”, “si muove”, diviene, cerca la coerenza nel ritmo, nella crescita...). Per esempio, asserire che c'è un immenso e autentico bisogno di poesia, costantemente disatteso e sfruttato in cattiva fede, non ci pare un'affermazione sociologicamente vacua, dal momento che la poesia, per noi, non è un fatto ornamentale o sovrastrutturale (non ci avviamo verso paradigmi sempre più “olistici” della realtà?), ma un modo di abitare il mondo, di guardare le cose, che si compie (poiesis) esattamente nell'alchimia, spesso dolorosa, della scrittura-lettura, nella composizione-fruizione di un'opera. In tutto ciò è implicata anche una notevole rivalutazione della poesia e dell'arte (nuova, rispetto alle tante avvenute nel passato, perché umile, sotterranea, terremotante, radicale) in seno alla società, in questa precisa contingenza storica. Con il dovuto senso della misura, è ovvio.

Un atto di coraggio ci è chiesto, quello di credere fortemente nella possibilità di un rinnovato dibattito estetico, di ricollegare i poeti non alle dichiarazioni più o meno esplicite di poetica, ma al significato stesso della poesia. Per cogliere l'individualità di una voce, bisogna intonare uno stesso silenzio; per cogliere l'evento creativo nella sua perenne irriducibilità, nella sua oltranza, bisogna intuirne la direzione. Non si tratta di una comoda tolleranza che rifiuta il giudizio letterario. Capire che si è coinvolti tutti in un medesimo destino, qualunque nome si dia all'orizzonte, è la conditio sine qua non della comprensione, della traducibilità, del giudizio motivato non ideologicamente o epidermicamente (un gesto non si compie nel vuoto), cioè per simpatia personale e culturale. Di qui l'eterna militanza della poesia: essere contro la parzialità, bruciare i significati per tendere al senso, problematico e inesauribile. «Vola alta parola, cresci in profondità / tocca nadir e zenith della tua significazione» (Luzi)... Ricondurre tutte le pratiche e le visioni frammentarie al loro nucleo problematico, alla loro unità, per via fenomenologica e non idealistica, non significa affatto appiattirle o giustapporle, ma avviarsi alla comprensione.

Per questo ogni parola deve patire la tentazione del silenzio, deve sentire la propria vanità. «Tra i doppiatori di parole / c'è carenza di infermieri» (Rondoni). Per questo bisogna riprovare ancora dall'inizio, volgersi frontalmente alle questioni ultime: Perché scrivere? Per l'arte?! Per se stessi?! Per accumulare stancamente sulla libreria i volumi con il proprio nome?! «Perché i libri non parlino ai libri, ma alla vita: / parlino vita» (Del Serra). Scriviamo, e leggiamo ancora i poeti, perché siamo certi che l'arte non è inutile, ma gratuita, che è cosa radicalmente diversa. “Son l'aratro per solcare: [...] altri assapori i frutti” (Rebora). In questa direzione abbiamo osato affermare, forse un po' enfaticamente (ma l'enfasi è talvolta segno di energia vitale), che la parola è il proprio sacrificio, intendendo esattamente il “sacrificio di sé”, la rinuncia a tutte le invasioni dell'io nella scrittura, la perenne potatura del testo, la lotta contro ogni compiacimento e, quindi, il riconoscimento della sofferenza intrinseca a queste stesse parole, punte dal dubbio di riproporre, denunciandola, la stessa egotizzazione del poetico. Lo abbiamo affermato pensando, cioè, a qualcosa di non lontano dalla eliotiana “fuga dalla personalità”, nella ricerca di una personalità più autentica, ariosa e incoercibile, liberata. La poesia è la traccia, esistenziale in quanto letteraria, di questa liberazione silenziosa, umile come la luce del sole all'alba.

Una verità parziale ci sembra quella leopardiana, gozzaniana e montaliana della contrapposizione tra vita e scrittura: la scrittura è anche vita al massimo grado, gesto che riporta l'uomo alla propria integrità (che si prenda il cuore o la mente a fulcro di questo essere oltre la ragione e i sentimentalismi, ma non contro la ragione e il sentimento, è solo una scelta linguistica).

Ogni verso è un appello all'alterità (alla libertà altrui, direbbe Sartre); ogni poesia postula, nel proprio farsi, un lettore. Preferire un poeta ad un altro significa riconoscersi in un destino, in un'ipotesi di civiltà.

M.M.

L'AUTORE

Giuliano Ladolfi

Guido Gozzano: La morte e il sogno

A ottant'anni dalla morte, Guido Gozzano è un autore per alcuni versi ancora enigmatico: egli, pur essendo ancora oggi molto amato e studiato con passione, è, tuttavia, sfuggito ad una significativa e precisa collocazione nell'ambito della storia letteraria italiana ed europea.

Diversi sono i motivi. Sembra che l'ambiente provinciale, che costituisce lo sfondo delle sue liriche, eserciti sugli studiosi una sorta di pressione psicologica ed un vero e proprio freno nella valutazione poetica, come se la qualifica di "provinciale" dovesse essere estesa all'autore stesso. In altri casi è stata eccessivamente privilegiata la felicità descrittiva di alcuni componimenti (L'amica di nonna Speranza e La signorina Felicita) e sono state trascurate le motivazioni più personali ed umane dell'ispirazione. Gozzano, quindi, è stato considerato unicamente come il rappresentante più significativo del movimento crepuscolare e, in linea con questa interpretazione, egli è stato considerato solamente come il cantore della quotidianità, del mondo di provincia, del salotto borghese. Infine, è importante aggiungere che non sono ancora stati definiti l'origine e il significato dell'ironia gozzaniana, elementi fondamentali del suo "fare" poesia.

In relazione a questi rilievi il presente studio, senza alcuna ambizione di completezza, si propone di rileggere l'opera di questo scrittore ricercando le motivazioni personali della sua poesia e di collocarla e valutarla all'interno del clima culturale europeo di inizio secolo.

Cenni biobibliografici.

Guido Gustavo Gozzano nacque a Torino il 19 dicembre 1883. Trascorse la giovinezza nella città natale. Soggiornò a lungo ad Agliè, nel Canavese, dove la sua famiglia possedeva tre case. Dopo gli studi medi compiuti senza entusiasmo, si iscrisse alla facoltà di giurisprudenza senza mai laurearsi. In tale periodo si appassionò alla letteratura e frequentò le lezioni di Arturo Graf insieme a Giulio Gianelli, Carlo Vallini e Carlo Calcaterra, i suoi primi amici letterati. Nel 1904 cominciò a collaborare alle principali riviste dell'epoca e nel 1907 diede alle stampe il suo primo volume di versi, *La via del rifugio*. Nello stesso anno si manifestarono i primi violenti sintomi della tisi, malattia che segnò profondamente la sua vita interiore. Tra il 1907 e 1909 intrecciò con Amalia Guglielminetti, il più celebre dei suoi amori, una relazione di carattere prevalentemente mondano e letterario: la vicenda galante è descritta in una fitta corrispondenza.

Alternando soggiorni in città, nella riviera ligure e nel Canavese, dopo aver abbandonato la speranza di laurearsi, si dedicò con maggior entusiasmo alla letteratura: apparvero suoi scritti in versi e in prosa su varie riviste e quotidiani, come «Riviera ligure», «Nuova Antologia», «Illustrazione italiana» e nel 1911 l'editore Treves a Milano gli pubblicò la sua più importante opera poetica *I colloqui*, che gli decretò grande fama.

Nel 1912, a quasi trent'anni, lusingato dal miraggio di una guarigione, si recò con l'amico G. Garrone in India in cerca di aria salmastra, di sole e di salute realizzando parzialmente un progetto di viaggio intorno al mondo di quattro anni prima. Questa esperienza fu descritta in un'opera composta di poche poesie e di prose *Verso la cuna del mondo*, pubblicata postuma da Treves nel 1917 con la prefazione di G. A. Borgese.

Tra il 1913 e il 1915 lavorò al poemetto didascalico incompiuto in forma di lettere sulla vita e la metamorfosi delle farfalle, promesso allo stesso editore. Tra il 1915 e il 1916 compose anche un soggetto cinematografico sulla vita di San Francesco d'Assisi. Nel frattempo la malattia si aggravò e Guido Gozzano si spense a Torino il 9 agosto 1916. Due giorni dopo venne sepolto nel cimitero di Agliè.

Gli studi critici sul poeta iniziano con le recensioni contemporanee o di poco posteriori alle pubblicazioni, tra cui segnaliamo due articoli, raccolti in *Studi critici*, (Ancona, Puccini,

1912) di Emilio Cecchi, il quale individua in lui il più importante rappresentante della corrente crepuscolare dedicatosi alle lettere per superare «l'amarezza per la vita che gli ha mentito ogni promessa».

Negli Anni Venti si assiste ad una ripresa di studi su Gozzano: a lui dedicano attenzione particolare Umberto Bosco e Pietro Nardi. Ma il suo destino critico fino all'epoca attuale è segnato dal saggio di Benedetto Croce pubblicato nel marzo 1936 sulla rivista "La Critica", incluso poi nel sesto volume della *Letteratura della nuova Italia*, in cui lo studioso si domanda «È, la sua, una grande poesia?». Egli, pur ammettendo che Gozzano, insieme a Gaeta, è l'unico poeta interessante del Novecento, lo coinvolge nel giudizio riduttivo espresso sul movimento del Decadentismo: «Se per grande poesia s'intende quella sublime, tutta passione e fantasia, che esclude ogni intervento della riflessione, e pertanto ogni azione dissolutrice dello scherzo e dell'ironia, la sua poesia, che ammette un elemento giocoso, deve considerarsi una poesia in tono minore; una poesia parlata e discorsiva. In tono minore, ma pur sempre poetico, perché quel che domina e costantemente si fa strada attraverso la critica e l'ironia, è un sentimento: il sentimento angoscioso dell'aridità spirituale che travagliava quell'anima giovanile e che niente valeva a vincere».

Da questa posizione i critici successivi sostanzialmente non si sono distaccati o, se hanno avanzato ipotesi diverse, non sono riusciti a motivarle in modo accettabile.

Nel Secondo Dopoguerra questo poeta è stato oggetto di studi particolari. Nel 1948 appaiono due lavori del Calcaterra *Con Guido Gozzano e altri poeti* (Bologna, Zanichelli) e *Della lingua di Guido Gozzano (Ibid.)*, quest'ultimo ancor oggi fondamentale per gli studi filologici. Nel 1951 Eugenio Montale propone una valutazione intrinseca dell'artista in un articolo intitolato *Gozzano dopo trent'anni*, apparso sul nono numero della rivista "Lo Smeraldo".

Il contributo più importante di questo periodo viene offerto da Giovanni Getto (*Poeti, critici e cose varie del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1953), che considera Guido Gozzano non solo il più significativo rappresentante del crepuscolare, ma addirittura il primo poeta del nostro Novecento cogliendo in lui una funzione di rottura antidannunziana ed individuando l'essenza della sua poesia in una «realtà musicale», in cui si fondono poeticamente i temi del sogno, «della malinconia del tempo e della morte, o quello della fresca e sana vitalità», dell'armonia «rifugio-fuga».

Negli ultimi quarant'anni nessuno studioso di letteratura italiana del Novecento ha potuto trascurare la sua figura. Ricordiamo il volume di Edoardo Sanguineti, *Guido Gozzano, Indagini e letture* (Torino, Einaudi, 1966) che definisce la poesia di questo autore come un «dannunzianesimo rientrato» e lo inserisce in una particolare prospettiva culturale e letteraria da cui più nettamente emerge la sua personalità di poeta: Gozzano è un «"borghese onesto" criticamente realistico e affettuosamente ironico nei confronti della società contemporanea, disposto anche a rischiare esiti dimessamente o miseramente parodici, se non proprio "nefandità da melodramma", pur di sfuggire alla evidente inautenticità del "sublime" coltivato dal liberty dannunziano».

Importanti sono anche gli studi di Marziano Guglielminetti e di Giorgio Bàrberi Squarotti, i quali fanno luce su particolari aspetti della personalità di questo scrittore. Gran parte della critica attuale si sta impegnando a ricercare le fonti letterarie della sua poesia.

1. «Guido Gozzano è stato definito, e non a torto, "poeta della letteratura", in riferimento al ricchissimo sostrato culturale cui si appoggia la sua ispirazione». Così inizia il saggio di Maria Antonietta Morettini Bura («Gozzano post-moderno», *Il Canto strozzato, poeti italiani del Novecento*, a cura di G. Langella e E. Elli, Novara, Interlinea, 1995) che riprende un concetto ormai acquisito dalla critica degli ultimi decenni così delineato da

Giacinto Spagnoletti: «Chiusa la stagione degli entusiasmi e sopraggiunta quella della critica, sembra sia diventato un punto d'onore far combaciare l'artista e "il bel Guido" da lui creato: fatica vana. In Gozzano rimarrà sempre un'interiore disposizione a scandire il suo vero tempo, la sua psicologia sottile e irrequieta sul ritmo del suo romanzo. Giacché, come impostava i versi sui ritagli degli autori ammirati, così riservava alla "poesia" il compito di rappresentarlo in pieno. Quella poesia era nient'altro che l'esatta esibizione di un personaggio che mai si era presentato con tanta grazia nella nostra letteratura: colui che fa i conti con se stesso sino all'ultimo spicciolo, saluta e se ne va».

Dopo le precise ed acute analisi intertestuali non è possibile non condividere tali valutazioni, anche se mi pare importante ricercare anche le motivazioni di questa scelta poetica. La definizione crociana di "poeta della letteratura" pare escludere in modo categorico ogni aggancio con la realtà: Gozzano si sarebbe divertito a «riscrivere sul già scritto, a patto di aggredire tutto questo materiale con l'ironia, sorridendo per primo della sua abilità di "giocoliere"» (M. A. Morettini Bura, *op. cit.*). Egli quindi, avrebbe «inventato il metalinguaggio come poesia» (*Ibid.*) divenendo il precursore dei movimenti di Avanguardia e di Neoavanguardia che percorrendo il secolo giungono fino ad oggi.

Questa conclusione non può certo essere negata, ma il fatto che Gozzano sia stato il maestro di "giocolieri e funamboli del linguaggio" non dipende, a mio parere, dall'essenza del suo poetare, ma dal fatto che questi, come i precedenti giudizi critici, hanno colto solo l'aspetto esteriore della sua produzione ignorandone le cause. Stessa vicenda è toccata al concetto di ironia, troppo spesso limitata alla definizione superficiale di «sogghigno» beffardo e di distruzione nichilista.

In primo luogo occorre osservare che tutti gli scrittori in misura diversa possono essere definiti "letterati", perché il filtro letterario rappresenta una condizione imprescindibile per ogni tipo di opera, anche per la più innovativa: non esiste il poeta ingenuo e spontaneo. Questa affermazione, tuttavia, non va né sopravvalutata né sottovalutata, deve essere inserita nello specifico letterario sul quale lo studioso esercita il suo acume interpretativo. E il materiale che si presenta è il testo, è l'opera come elemento "dato", "consegnato", che, nel nostro caso, ci presenta il personaggio Gozzano, un personaggio squisitamente umano, ma pirandellianamente indipendente dal Gozzano storico. Per questo motivo il lavoro di comprensione si esercita sul primo, i cui rapporti con il secondo appaiono immersi nel flusso del divenire non più soggetto all'analisi dei posteri.

2. La raccolta poetica di Guido Gozzano è contraddistinta dalla compresenza di elementi contrastanti che, sotto il profilo stilistico, si risolvono nella predilezione per l'antitesi («un buono / sentimentale giovine romantico ... //

Quello che fingo d'essere e non sono» (*La signorina Felicita*); «Tutto mi spiacque che mi piacque innanzi» (*Ibid.*); «è vano dire *sempre* / e vano dire *mai*» (*Nemesi*) e, sul piano contenutistico, sulla contrapposizione tra ideale/reale, realtà/sogno, vita/morte, natura/arte, città/campagna, viaggio/ritorno, vita borghese/fede letteraria, presente/passato, romanticismo/estetismo, lessico aulico/tono colloquiale ecc.

Egli, secondo l'acuta intuizione di Montale, «fondò la sua poesia, sull'urto, o "choc", di una materia psicologicamente povera, frusta, apparentemente adatta ai soli toni minori, con una sostanza verbale ricca, gioiosa, estremamente compiaciuta di sé» e per quanto riguarda la lingua egli fu «il primo che abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico», procedimento di cui Gozzano era assolutamente consapevole, dal momento che egli stesso precisa si usare «lo stile d'uno scolare / corretto un po' da una serva».

Anche «i deliziosi inserti di linguaggio della conversazione mondana o borghese, irretiti nelle maglie strette del martelliano a rime incrociate» (Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1993) e l'introduzione del dialetto torinese all'interno di versi cesellati di citazioni letterarie e di un lessico aulico, attentamente studiato e scelto, nella composizione *Torino*, rappresentano un chiaro e forte elemento di contrapposizione.

La contraddittorietà è presente anche nei modelli letterari che predilige: egli attinge a molti scrittori, come Petrarca, D'Annunzio, Pascoli, ma in particolare a Dante, espressione della sua tormentata spiritualità, e a Leopardi, il poeta materialista per eccellenza. Con quest'ultimo divide una vera e propria consonanza spirituale, «la "sieve" e il "natio borgo selvaggio"» (*Torino*), il senso di frustrazione dei sogni infantili, la visione tragica dell'esistenza, la cruda realtà, con l'autore della Divina Commedia il sogno. Nella lirica *Dante* Gozzano ricorda che un lontano giorno di scuola, quando «il pedagogo fiacco» alternava «alla chiosa d'ogni verso / la consueta presa di tabacco», egli fuggiva con la fantasia «nella profondità dell'universo», da cui gli giungeva la voce del grande Dante.

L'antitesi (o dualismo) in Gozzano deve essere valutata non come elemento retorico o come il risultato di una scelta intellettuale, ma come atteggiamento nei confronti della realtà, espresso in un'opera germinata dalla sua esperienza di vita, di cui anche la letteratura è parte, e dal modo unico ed irripetibile con cui egli ha abitato il tempo e lo spazio. Proprio per questo innesto umano risulta doloroso separare i diversi elementi della sua personalità, ma tale necessità concettuale si impone ogni qual volta il rapporto dinamico tra lettore e scrittore viene sottoposto ad un processo di definizione.

Sotto il profilo personale l'antitesi può essere riassunta in una opposizione tratta dal celebre testo *La signorina Felicita ovvero la Felicità*: «la Morte e la Felicità! / L'una m'incalza quando l'altra appare; quella m'esilia in terra

d'oltremare, / questa prometta il bene che sarà...»: la felicità non è nient'altro che suprema del suo sogno di uomo.

3. La presenza della morte rappresenta in tutta la raccolta un elemento costante, ossessivo e essenziale per comprendere il cammino poetico ed esistenziale del personaggio di Gozzano. Essa costituisce una presenza ineliminabile: «Ma ben verrà la cosa / “vera” chiamata Morte» (*Nemesi*). La seconda sezione dei *Colloqui* si apre con una poesia divisa in tre parti, l'ultima delle quali è dedicata a questo argomento: «mio cuore, dubito forte [...] / che venga quella Signora dall'uomo detta la Morte. / [...] È una Signora vestita di nulla e che non ha forma. / Protende su tutto le dita, e tutto che tocca trasforma» (*Alle soglie*). Questo tema si ricollega ad un preciso dato biografico: l'insorgenza della tisi che lo colpì poco più che ventenne e che proiettò sul suo futuro un'ombra di instabilità e di precarietà. Il suo rapporto con la realtà, con gli altri e con se stesso da quel momento non poté più prescindere da questa tragica presenza, che accentuò in lui quell'elemento di «perplexità», di indecisione, rintracciabile in parecchi luoghi delle sue composizioni. Nella lirica assai amara *La differenza* l'autore si paragona all'oca che dovrà essere cucinata per Natale: «O papera, mia candida sorella, / tu insegna che la Morte non esiste: / solo si muore da che s'è pensato. // Ma tu non pensi. La tua sorte è bella! / Ché l'esser cucinato non è triste, / triste è il pensare d'esser cucinato». Con la signorina Felicità potrebbe coronare il suo sogno d'amore solo se fosse superata questa barriera: «Mia cara Signorina, se guarissi / ancora, mi vorrebbe per marito?».

Dall'ineliminabile presenza di questo incubo deriva la sensazione dolorosa della fugacità del tempo, provocata dall'angoscia di non riuscire a vivere bene il rimanente tempo della vita. Nella lirica *I colloqui*, posta in apertura della prima sezione *Il giovanile errore* dell'omonima raccolta: «O non assai goduta giovinezza, / oggi ti vedo quale fosti, vedo, / il tuo sorriso, amante che s'apprezza / solo nell'ora triste del congedo! Venticinqu'anni!» In questi versi sentiamo un senso di languore proprio della vecchiaia, percepito come mancanza di speranze e di prospettive.

Anche la rievocazione del passato è connessa alla morte: «Bellezza riposata dei solai / dove il rifiuto secolare dorme! In quella tomba, tra le vane forme / di ciò ch'è stato e non sarà più mai» (*La signorina Felicità*). Il senso di distruzione, che si percepisce leggendo la descrizione di Vill'Amarena è presente anche nel salotto di nonna Speranza, in quella fotografia, dove è raffigurata Carlotta rapita in un atteggiamento romantico. Il sentimento di tragedia prodotto dalla consapevolezza della fine imminente costringe il poeta ad un atteggiamento di fuga dal presente che si esercita non solo nel passato, ma anche nel futuro: nella composizione *L'ipotesi* egli immagina di trovarsi nel 1940 a vivere serenamente sposato con Felicità, circondato dall'amicizia dei notabili del paese discorrendo con loro di letteratura «in

un'antichissima villa remota del Canavese»: tutta realtà contemporanea lo spaventa: «laggiù, oltre i colli dilettoni, / c'è il Mondo: quella cosa tutta piena / di lotte e di commerci turbinosi, / la cosa tutta piena di “così / con due gambe” che fanno tanta pena...» (*La signorina Felicita*).

Il presentimento dell'imminente fine per il personaggio Gozzano costituisce anche una motivazione psicologica per giustificare la sua incapacità di vivere e di accettare realtà in tutte le sue componenti, atteggiamento che accentua la predisposizione personale al fallimento umano e sentimentale. Per questo motivo nel campo affettivo egli ama sempre donne che non possono contraccambiare: Carlotta, che vive nel 1850, Graziella, un'apparizione momentanea, Felicita, immersa in un mondo di semplicità da cui egli era attratto, ma a cui non riesce ad aderire: «Ah/ Se potessi amare ! Vi giuro, non ho amato / ancora: il mio passato è di menzogne amare» (*Il responso*); «Amore no! Amore no! Non seppi / il vero Amor per cui si ride e piange: / Amor non mi tange e non mi tange; / invan m'offersi alle catene e ai ceppi» (*Convito*); «mai non comparve nel mio cielo grigio / quell'aurora che dicono: l'Amore» (*La signorina Felicita*); «Non posso amare, illusa! Non ho amato / mai! Questa è la sciagura che nascondo» (*L'onesto rifiuto*). Anche la figura di *Cocotte* può essere interpretata come voluttà e rappresentazione del suo fallimento affettivo e come fuga nell'impossibile.

La frustrazione in campo amoroso è solo un elemento della personalità di Gozzano, minata dal complesso di inferiorità, da insoddisfazione, da frustrazioni. Il componimento più significativo è senza dubbio quello intitolato *Il più atto*, nel quale pone a confronto se stesso con il suo ideale, il suo “fratello”, portatore di tutte le qualità che egli vorrebbe possedere: quello è forte, ha spalle quadre, «il bel corpo robusto», è sicuro, concreto, sdegnato «gli studi vani», sa cogliere dalla vita la felicità, mentre egli è malato, debole, indeciso, sognatore, letterato. Identica situazione psicologica è presente nella seconda parte dei *Colloqui*, in cui dichiara di non essere riuscito a vivere: «Ma un bel romanzo che non fu vissuto / da me, ch'io vidi vivere da quello / che mi seguì, dal mio fratello muto. // Io pianse e risi per quel mio fratello / che pianse e rise, e fu come lo spettro / ideale di me giovine e bello». Questa profonda insoddisfazione di sé ispira anche la figura di Totò Merùmeni: «La Vita si ritolse tutte le sue promesse. / Egli sognò per anni l'Amore che non venne, / sognò pel suo martirio attrici e principesse / ed oggi ha per amante la cuoca diciottenne. [...] Un lento male indomo / inaridì le fonti prime del sentimento; / l'analisi e il sofisma fecero di quest'uomo / ciò che le fiamme fanno d'un edificio al vento». Alla signorina Felicita confida: «Tu ignori questo male che s'apprende / in noi». Nella composizione *L'onesto rifiuto*, usando più volte uno stilema dantesco, manifesta chiaramente la scarsa considerazione di sé, la sua aridità sentimentale: «Non solo lui! Non quello che t'appaiò, / quello che sogni spirito fraterno! / Sotto il verso che sai, tenero e gaio, / arido è il cuore, stridulo di scherno [...]. Triste cercai l'amore per il

mondo, / triste pellegrinai pel mio passato, / vizioso fanciullo viziato, / sull'orme del piacere vagabondo ... [...] non son colui, non son colui che credi».

Sotto questo aspetto il personaggio Gozzano presenta moltissimi caratteri comuni con tanti tipi decadenti, segnati dal marchio del fallimento, dell'incapacità di vivere: l'inetto di Svevo, di Tozzi, di Borgese, il malato di Thomas Mann, l'uomo senza qualità di Musil, i protagonisti delle opere di Pirandello i quali non riescono a realizzare il loro bisogno di comunicare. Non dimentichiamo che Totò Merumeni, la figura poetica che cela molti aspetti del suo carattere, trae la sua denominazione dalla commedia di Terenzio *Il punitore di se stesso*, quasi si nascondesse in lui un senso di colpa con il relativo bisogno di espiazione. Come essi, egli si sente estraneo alla società, ai suoi ideali, ai suoi miti: «Schierato al sole o all'ombra della Croce, / tutti travolge il turbine dell'oro [...]. Meglio fuggire dalla guerra atroce / del piacere, dell'oro, dell'alloro...», estraneo al proprio tempo, «d'essere nato troppo tardi» (*La signorina Felicita*). Come essi, egli non vive, si vede vivere, privo di qualsiasi slancio, di qualsiasi ragione, di qualsiasi ideale: «Non vivo. Solo, gelido, in disparte / sorrido e guardo vivere me stesso» (*I colloqui*).

L'aggettivo «gelido» ritorna parecchie volte all'interno della raccolta: «Ed io non voglio essere più io! / Non più l'esteta gelido, il sofista» (*Ibid.*). Tale profonda insoddisfazione di se stesso non coinvolge solo la sua persona, ma anche il suo «essere poeta»: «Io mi vergogno / sì, mi vergogno d'essere un poeta!» (*Ibid.*), perché si tratta di una «fede letteraria / che fa la vita simile alla morte» (*Ibid.*). E il tema della morte, da cui siamo partiti, ritorna come elemento sostanziale per connotare anche il suo rapporto con l'arte. Pur ringraziando Dio d'averlo fatto «gozzano / un po' scimunito, ma greggio» mentre avrebbe potuto farlo «gabriedannunziano: / sarebbe stato ben peggio!» (*L'altro*), pur lanciando a più riprese strali contro il poeta laureato, «che tra clangor di buccine s'esalta, / che sale cerretano alla ribalta / per far di sé favoleggiar altrui...» (*La signorina Felicita*), egli presenta alcuni elementi comuni con lui: il preziosismo linguistico pur in tono dimesso, i sogni di gloria, il gusto d'esteta nella descrizione degli ambienti. Ma il vitalismo dannunziano in Gozzano si spegne in una sinistra visione di morte, che si nasconde anche dietro la descrizione di situazioni apparentemente serene: il salotto di nonna Speranza emerge da un passato sepolto, il paesaggio di Torino, il suo «natio borgo selvaggio», assume le caratteristiche di «una stampa antica bavarese» fissata nel tempo, sottratta al divenire, immobile nel passato, «perfetta» e, quindi, estinta.

E proprio in questo contesto trova spiegazione e giustificazione la letterarietà artistica di Guido Gozzano, il suo «continuo riutilizzo di materiali poetici frusti, logori [...]. il “ciarpame reietto”, “le buone cose di pessimo gusto” [...], [il] labirintico catalogo di citazioni implicite» (A. M. Morettini Bura,

op. cit.). In questa prospettiva tale scelta non appare come il risultato intellettuale di uno stile letterario, come capiterà a molti suoi imitatori, ma come attuazione letteraria di un modo tragico di concepire l'esistenza. Usare continuamente espressioni tratte da altri autori, ricercare *rara atque inopinata verba* (parole rare ed inaspettate), descrivere ambienti ritratti in fotografie, servirsi continuamente di paragoni con realtà artificiali, come le stampe, riprendere e riutilizzare in situazioni diverse i suoi personaggi femminili, costruire di sé un personaggio come protagonista di "romanzo poetico" sono sintomi di un modo di rapportarsi con la realtà segnata dalla presenza ossessiva della morte. Egli è pienamente consapevole di questo rapporto, a causa del quale «la fede letteraria [...] fa la vita simile alla morte» (*La signorina Felicita*). E nella lirica-lettera *A Massimo Bontempelli* riconosce: «Ma tu non sai ch'io sia: io son la trista / ombra di un uomo che divenne fievole / pel veleno dell'"altro evangelista". // Mia puerizia, illusa dal ridevole / artificio dei suoni e dagli affanni / di un sogno esasperante e miserevole, / apprestò la cicuta ai miei vent'anni: / amai stolidamente, come il Fabro, / le musiche composite e gli inganni // di donne belle solo di cinabro».

D'altra parte la consapevolezza del "tutto detto", per cui non resta che riscrivere, costituisce un elemento fondamentale del movimento decadente. In questo senso Gozzano, come Verlaine, come Mallarmé, si sente alla fine di un'epoca che ha esaurito ogni possibilità di nuovi slanci e di nuove avventure intellettuali. Sentendosi emarginato dalla realtà, il poeta, simbolo dell'uomo contemporaneo, non trova la forza di vivere, per cui non gli rimane che dilettarsi con la forma, «gli acrostici indolenti» (P. Verlaine, *Languore*). In lui si fa strada con straordinaria lucidità la consapevolezza che ogni via è stata tentata: «Tutto è bevuto, tutto è mangiato! Niente più da dire». (P. Verlaine, *Languore*), «La carne è triste, ahimè! e ho letto tutti i libri» (S. Mallarmé, *Brezza marina*).

La consapevolezza della malattia e il presentimento di una prossima fine lo inducono anche a porsi con angoscia i quesiti esistenziali: «Verrà da sé la cosa: vera chiamata Morte: / che giova ansimar forte / per l'erta faticosa? [...] La Vita? Un gioco affatto degno di vituperio» (*La via del rifugio*). «Certo un mistero altissimo e più forte / dei nostri umani sogni gemebondi / governa il ritmo d'infiniti mondi, / gli enimmî della Vita e della Morte» (*Ignorabimus*). Ma «Giova guarire? Giova che si viva? / O meglio giova l'Ospite furtiva / che ci affranca dal Tempo e dallo Spazio?» (*La signorina Felicita*). «Perché morire? [...] L'anima trema sull'enigma eterno; / fratello, soffro al tua stessa pena: / attendo un'Alba e non so dirti quale» (*Domani*).

Gozzano, non possedendo la fede, con la sola ragione non può trovare soluzioni a tali interrogativi: «Buon Dio nel quale non credo, buon Dio, che non esisti [...] Io t'amo! Ché non c'è bisogno di creder in te per amarti? / (e forse che credo nell'arti? E forse che credo nel sogno?) [...] O Preti, ma è assurdo che d'omini sul tutto inumano ed amorfo / quell'essere antropomorfo

che hanno creato gli uomini!». Questa convinzione, tuttavia, non è priva di una segreta nostalgia, perché a tale affermazione contenuta nella poesia *Nell'Abazia di San Giuliano*, segue la risposta di un interlocutore religioso, che può anche essere considerato un vero e proprio *alter ego*: «E non ragionare! L'indagine è quella che offuscò il lume. / Inchinati sopra il volume, ma senza voltarne le pagine, / o anima senza conforti, e pensa che solo una fede / rivede la vita, rivede il volto dei poveri morti». E nella sesta parte dei *Sonetti del ritorno* premette la seguente epigrafe: *Beati qui in domino moriuntur* (Beati coloro che muoiono nel signore) e dichiara “av-venturato”, ossia fortunato, colui che «in Te Gesù, nella menzogna / dolce, rendesse l'anima che sogna / alle tue buoni mani crocifisse!». Nell'ultima fase della sua vita, proprio nell'estremo frammento del suo poemetto incompiuto *Le farfalle* troviamo un pensiero altrettanto problematico. Dopo aver descritto la “passera dei santi” (unico passo insieme a quello dedicato all'*Anthocaris cardamines*, in cui si solleva da un'arida descrizione dell'aspetto fisico e comportamentale delle singole farfalle), lo scrittore si domanda: «Un enigma più forte ci tormenta: / penetrare lo spirito immanente, l'anima sparsa, il genio della Terra, / la virtù somma (poco importa il nome!) [...]. E se non sdegnà gli argomenti umani, / se tutto ciò che vibra in noi rivibra / in lui; se attende come noi quel Bene / sommo che la speranza ci promette, / giusto è pensare che su questa Terra / la traccia nostra non è fuori di strada, / giusto è pensare che un'intelligenza / sola, universale, sparsa ed immanente / penetra in guisa varia i corpi buoni / men buoni conduttori della spirito; / giusto è pensare che tra questi l'uomo / è lo stromento dove più rivibra / la grande volontà dell'Universo».

Non bisogna meravigliarci di questa contraddizione perché, come abbiamo affermato e come vedremo, essa costituisce la sostanza stessa della concezione gozzaniana della realtà.

Già in queste caratteristiche si possono riscontrare tutti i tratti peculiari del clima culturale del Decadentismo segnato da una profonda crisi che coinvolge la cultura occidentale: la perdita di ogni certezza, l'incapacità di trovare risposte convincenti ai quesiti di senso, la difficoltà a proporre un modello gnoseologico ed esistenziale accettabile con il conseguente stato di fallimento personale che comporta l'inettitudine e l'incapacità di stabilire un rapporto autentico con se stesso, con gli altri e con il mondo.

4. Per trovare una soluzione, i personaggi letterari del Decadentismo in un primo momento cercano un “minimo di vivibilità” e Gozzano lo individua non nell'attivismo né nell'estetismo né nel superomismo, ma nel sogno, in cui racchiude il secondo elemento della sua tensione umana, la felicità.

In un numero elevato di liriche è presente tale componente sia come vocabolo sia come tema. Talvolta esso si nasconde sotto il desiderio di fuga verso isole lontane, nel viaggio, nel rifugio: «Viaggio per fuggire un altro

viaggio» (*La signorina Felicita e Congedo*). Non a caso la prima raccolta di questo scrittore si intitola *La via del rifugio*, che altro non è se non la ricerca di un ambiente (inteso in senso lato), ove sopravvivere alla rugosa realtà: «anche il buon pane - senza sogni - è vano» (*L'analfabeta*). Nell'*Ultima rinuncia* egli introduce sotto forma di ballata popolare un dialogo tra il poeta ed un'anonima interlocutrice, che lo esorta a soccorrere la mamma che ha fame e sete e che poi è stata trovata sola e morta. Egli si prodiga in consigli che personalmente non lo impegnano e conclude ogni strofa supplicando: «ma lasciatemi sognare, / ma lasciatemi sognare». Il poeta, tuttavia, manifesta anche la consapevolezza della fragilità del sogno e della felicità, perché l'isola più bella è «l'Isola Non-Trovata ... / Ma se il pilota avanza, / rapida si dilegua, come parvenza vana, / si tinge dell'azzurro color di lontananza...» (*La più bella*), perché questa soluzione sia non può appagare né il suo bisogno né quello degli altri personaggi decadenti.

Il sogno si presenta sotto molteplici aspetti positivi perfettamente in antitesi con le situazioni negative precedentemente descritte.

Nascono così le stupende raffigurazioni delle sue donne, amate tutte nella sfera ideale, dal momento che egli mai riesce a concretizzare il rapporto in un'unione stabile ed appagante. La prima, la più seducente e contemporaneamente più evanescente, è senza dubbio Graziella, incontrata su una strada di montagna, mentre egli si trovava in compagnia di un'amica matura d'età. La ragazza diciottenne diventa la rivelazione della Vita, della «Felicità», della speranza, dell'amore: «O via della salute, o vergine apparita, / o via tutta fiorita di gioie non mietute, // forse la buona via saresti al mio passaggio, / un dolce beverage alla malinconia! // O bimba nelle palme tu chiudi la mia sorte; / discendere alla Morte come per rive calme, // discendere al Niente pel mio sentiero umano, / ma avere te per mano, o dolcesorridente!» (*Le due strade*). La grazia, la naturalezza della fanciulla risaltano ancor più nel paragone con l'amica anziana, truccata, artefatta: «Sotto l'aperto cielo, presso l'adolescente / come terribilmente m'apparve lo sfacelo» (*Idib.*), immagine della morte. Ma il sogno si dilegua e il poeta, rivolgendosi a se stesso, deve amaramente concludere: «Discenderai al Niente per tuo sentiero umano e non avrai per mano la dolcesorridente, // ma l'altro beverage avrai fino alla morte» (*Ibid.*).

La fuga nel sogno si attua anche nel perseguimento del "rifugio" in quel mondo provinciale, che egli immagina sereno, lontano dalla lotta e dalla competizione al punto da desiderare di «vivere nel [...] borgo natio [di Felicita], [...] vivere alla piccola conquista / mercanteggiando placido in oblio». Vill'Amarena viene così proiettata in un'atmosfera irreali, lontana, secentista, estranea al «turbine dell'oro» e dell'alloro. Felicita è quasi analfabeta, non si intende di poesia: «Tu vivi i tuoi giorni modesti, / tutta beata nelle tue faccende», non si pone problemi insolubili, vive in un mondo pri-

migenio, non tocco dalla contraddittorietà della società/realtà. Di questa sfera ideale è parte anche il desiderio dello scrittore di una vita borghese, come vediamo nella *Casa del sopravvissuto* (ai suoi sogni di fama letteraria): «Penso, mamma, che avrò tosto venti- / cinqu'anni! Invecchio! E ancora mi sollazzo / coi versi/ È tempo d'essere il ragazzo / più serio, che vagheggiano i parenti. [...] Lungi dai letterati che detesto, / tra saggie cure e temperate spese, / sia la mia vita piccola e borghese: / c'è in me la stoffa del borghese onesto...».

Sotto questa prospettiva il sogno gozzaniano si configura come fuga in una dimensione astorica e atemporale, anteriore alla cultura. Anche il vecchio *Analfabeta* gli ripete: «Chi troppo studia e poi matto diventa! / Giova il sapere al corpo che ti langue? / Vale ben meglio un'oncia di buon sangue / che tutta la saggezza sonnolenta». Le figure dell'anziano e di Felicità diventano la raffigurazione artistica di uno degli elementi portanti del Decadentismo: la consapevolezza che la cultura occidentale non è riuscita a proporre validi modelli di interpretazione del reale, in grado di rispondere ai quesiti esistenziali e perciò abbassata a “parole”, *flatus vocis*, non più capaci di rappresentare il reale. La risposta a questo problema, secondo lo scrittore, va ricercata nella “natura”, concepita come mondo fantastico, come condizione esotica, in cui realizzare il sogno di una vita autentica come *Paolo e Virginia*: «Io fui Paolo già». Questo personaggio insieme all'amata vivono nell'isola «dove nacqui e dove amai [...] la patria perduta» e la lirica è tutta soffusa del mito russoviano del buon selvaggio, della religione naturale, della bontà primigenia prima che vi irrompesse la crudeltà della realtà storica, la “cacciata dal Paradiso Terrestre”, la frantumazione del sogno: «Morta giacevi col tuo sogno intatto».

Connesso con questa dimensione si pone il tema della fanciullezza, spesso ripreso in chiave personale come opposizione alla figura del «gelido sofista»: «Mio cuore, monello giocondo che ride pur anco nel pianto, / mio cuore, bambino che è tanto felice d'esistere al mondo» (*Alle soglie*), «Bimbo semplice [...] dal cuore in mano e dalla fronte alta».

In sintonia con il recupero dell'infanzia favolosa si possono anche interpretare alcune scelte letterarie, come la favola e le filastrocche popolari. La prima lirica dell'omonima raccolta *La via del rifugio* ne presenta una bellissima: «*Trenta quaranta, / tutto il Mondo canta / canta il gallo / risponde la gallina ...*». Nella sezione *Poesie sparse* troviamo il dialogo dal tono infantile tra la Madre e la Morte nella *Culla invisibile*, le liriche dedicate alle festività religiose, tutte impregnate di un candore fanciullo, *Natale, Pasqua, La Befana, La Notte Santa* e infine *La canzone di Piccolino*. L'elenco, pur non completo, testimonia l'interesse del poeta per questo genere letterario a cui si possono aggiungere altri temi legati alla fuga dal presente: una leggenda medioevale del *Castello d'Agliè*, la vicenda romantica di *Carolina di Savoia* e la famosa rivisitazione della società di metà Ottocento nell'*Amica di*

nonna Speranza.

Nel mondo fantastico ed ideale trova posto una multiforme quantità di contenuti: dagli amori ancillari, al desiderio di morire premendosi «il rosario / contro la bocca, in grazia del Signore» (*I sonetti del ritorno*), il desiderio di serenità universale, prodotta dall'orrore della guerra in chi si sente «concittadino d'ogni uomo» (*L'analfabeta*).

5. L'antitesi, come già si è affermato, rappresenta in modo evidente quella contraddittorietà che costituisce il sostrato umano e poetico di Gozzano. Ma questo elemento non basta a chiarire il magma problematico che emerge dalla lettura dei suoi versi, se non si aggiunge quella caratteristica posta in luce da tutti i critici fin dalle prime recensioni: l'ironia.

Tale componente, che sarà utilizzata lungo tutto il secolo da molti autori, in lui assume una motivazione assai significativa collegata sia alla sua *Weltanschauung* sia al periodo storico e culturale in cui visse.

L'ironia gozzaniana non deriva da una sterile componente nichilistica di chi "gioca" a distruggere ogni motivo di speranza, da uno scetticismo sterile sotto il profilo gnoseologico e morale né unicamente da una generica e non meglio identificata condizione di disagio dell'intellettuale che si sente investito da una crisi di identità, ma, forse per la prima volta nella cultura occidentale, è causata dalla consapevolezza dell'inautenticità, del fallimento prodotto dalla fuga dalla realtà perseguita come tentativo di risolvere i problemi dell'uomo. Altri personaggi, come Des Esseintes, Dorian Gray, Andrea Sperelli avevano dovuto ammettere il loro insuccesso: la scelta di vita basata sull'estetismo non poteva reggere al confronto con la realtà. La loro consapevolezza, però, era sopraggiunta per cause di forza maggiore: Des Esseintes era stato costretto dalla malattia a ritornare tra la gente; Dorian Gray aveva consumato la distruzione del quadro alla fine di una lunga ed invidiata esistenza condotta secondo i canoni dell'estetismo ed Andrea Sperelli aveva fallito nell'amore per Maria Ferres per l'attaccamento morboso ad Elena Muti. Il tentativo del Pascoli di ricostruire il "nido" nel mondo rurale viene infranto dal "tradimento" della sorella Ida. I personaggi di Svevo, Alfonso Nitti ed Emilio Brentani, giungono alla constatazione della loro inettitudine per mezzo dei loro fallimenti sentimentali.

Gozzano, invece, nel momento in cui si rifugia nel sogno alla ricerca della felicità, nel momento in cui insegue la genuinità della natura o la semplicità rassicuratrice del mondo provinciale rimane deluso, ne avverte i limiti per mezzo dell'ironia. *La via del rifugio*, infatti, non procura la gioia, la serenità, l'autenticità, il vero rapporto con se stesso, con gli altri, con il mondo. L'ironia gozzaniana nasce proprio dalla consapevolezza dell'inconsistenza di ogni tentativo di fuga, per cui a lui non resta che la dura e tragica realtà della solitudine priva d'amore, della malattia, della morte, dell'insuccesso letterario, da cui egli prende le distanze per attenuare il cocente senso

di delusione personale.

Significativo è il violento contrasto tra i brani V e VI e il VII della *Signorina Felicita*: l'autore dopo aver manifestato il desiderio di vivere una semplice esistenza borghese con lei a Vill'Amarena e di por termine alla «fede letteraria», dopo aver rivelato romanticamente il suo amore con la rituale richiesta di matrimonio, introduce il farmacista del paese che raffigura la giovane come un'oca, «brutta, senza seno, / volgaruccia [...] come una cuoca».

La sua ironia colpisce anche la religione, la natura e l'amore: «Ah ! se potessi amare! Ah! Se potessi / amare, canterei sì novamente! / Ma l'anima corrosa / sogghigna nella sue gelide sere... / Amanti! Miserere, / miserere di questa mia giocosa / aridità larvata di chimere!» (*Paolo e Virginia*). Nell'*Ipotesi*, Odisseo, Re delle Tempeste è un don Giovanni che con un *yacht* tocca «le spiagge più frequentate dalle famose *cocottes...*»; poi, siccome non lo tratterranno in patria «né dolcezza di figlio, / né le lagrime, né la pietà / del padre, né il debito amore / per la sua dolce metà» andò a cercare fortuna in America. Anche la sua *Torino* è «un po' vecchiotta, provinciale, fresca / tuttavia d'un tal garbo parigino». La Gloria è «un corridoio basso / tre ceste, un canterano dell'Impero, / la brutta effigie incorniciata in nero / e sotto il nome di Torquato Tasso!», che porta sulla testa «un ramo di ciliege. Il mondo del sogno, provocando in lui un senso di amarezza, causa un atteggiamento ambivalente tra l'attrattiva e la ripulsa: il salotto di Nonna Speranza contiene «le buone cose di pessimo gusto»; Totò Merùmeni ha «molta cultura e gusto in opere d'inchiostro, / scarso cervello, scarsa morale, spaventosa / chiaroveggenza», non è cattivo, ma è gelido; è contemporaneamente fanciullo «semplice» e «viziato» e sa lasciare «la pagina ribelle / per seppellir le rondini insepoltte, / per dare un'erba alle zampine delle / disperate cetonie capovolte»; il poeta finge di essere «un buono / sentimentale giovine romantico»; i versi cantati da Carlotta sono «dolci bruttissimi».

I valori esaltati dalla retorica dannunziana vengono «abbassati» e colti nel loro aspetto negativo, o meglio «limitativo», quasi per cautelarsi dalla tragica realtà che li ha distrutti.

Si può, quindi, affermare che egli non ritrae un personaggio, non descrive ambiente senza diffondervi quest'ironia demitizzatrice. Il suo sogghigno è amara constatazione che gli ideali della sua vita non si sono realizzati, che la realtà della malattia, della morte, la frustrazione personale sono ineludibili. Per questi motivi, come l'amato Leopardi, vive un'esistenza «strozzata», su di lui «pesa la menzogna terribilmente! O maschera / fittizia che mi esaspera nell'anima che sogna!» (*Il responso*).

Questa prospettiva presenta l'ironia sotto un aspetto decisamente umano, che si traduce nello stilema dell'antitesi e nella contraddittorietà del suo mondo, verso il quale nutre un sentimento di odio e amore, dominato da una

costante “perplexità”: «Soffro la pena di colui che sa / la sua tristezza vana e senza mete; / l’acqua tessuta dall’immensità / chiude il mio sogno come in una rete, / e non so quali voci esili inquiete / sorgano dalla mia perplexità» (*Pioggia d’agosto*).

Al sogghigno beffardo, sottolineato da molti critici, occorre sostituire il sogghigno tragico di chi non trova prospettive per la sua vita, di chi non possiede più alcun punto fermo a cui ancorare la zattera dell’esistenza, di chi ha visto miseramente infrangersi l’uno dopo l’altro per propria incapacità e per destino tutti i sogni. L’ironia interviene in questo sommosso ed interiore dramma per concedere almeno nell’ambiguità, nella mancanza di una netta linea di demarcazione uno spazio d’ombra in cui la lacrima amara può coniugarsi con un sorriso, in cui la demitizzazione della sofferenza può rendere, in mancanza di altri conforti, sopportabile l’esistenza.

L’ironia agisce anche a livello stilistico attenuando in una certa unitonalità colloquiale e discorsiva il dettato poetico e allontanando l’urgenza troppo incandescente della materia al fine di poterla più agevolmente dominare.

6. A questo punto si rende indispensabile tentare di definire la posizione di Guido Gozzano all’interno della cultura italiana ed europea dei primi decenni del secolo. In questo poeta, come si è puntualmente documentato, troviamo le caratteristiche più genuine della sensibilità decadente, con un’evidenza tale da porlo come il migliore rappresentante di questa corrente in Italia. Il suo valore, a mio parere, è superiore a quello del Pascoli e del D’Annunzio per la complessità tematica, per la ricchezza di problematiche, per la posizione che occupa nello svolgimento del movimento culturale stesso.

In lui troviamo a livello gnoseologico la crisi della cultura occidentale incapace di presentare un accettabile e coerente modello di interpretazione del reale e di proporre soluzioni valide ai quesiti esistenziali. E Gozzano, incalzato dalla malattia e dalla prospettiva della morte, avverte assai più dolorosamente dei suoi contemporanei la necessità di una risposta e la tragedia di non riuscire ad individuarla. Questa situazione produce in lui una chiara condizione umana di sradicato, incapace di inserirsi in modo attivo nel mondo con la conseguente sensazione di fallimento e di frustrazione, tipica di molte figure letterarie contemporanee. Per sfuggire a questo scacco, egli cerca un rifugio nel mondo del sogno, nel mondo provinciale, nel passato, come la maggior parte delle figure tipiche del primo Decadentismo. E proprio in questo suo modo di rapportarsi con *La via del rifugio* consiste la sua originalità e la sua grandezza.

A mio parere, egli, per primo in Italia e forse in Europa, avverte al consapevolezza che all’uomo contemporaneo non è possibile vivere nel rifugio, nel “minimo di vivibilità”. Al contrario di Des Esseintes, Dorian Gray, Andrea Sperelli, Rimbaud e Pascoli, Gozzano si accorge chiaramente che il

mondo del sogno, il mondo provinciale, la fuga nel passato, nell'infanzia, nella natura o nell'arte non possono attuare il suo bisogno di vita autentica. Vorrebbe allora vivere la vita reale, quella del "mercante" e del "farmacista", ma questa scelta non è consona al suo temperamento di sognatore. A questo punto l'ironia aiuta a prendere le distanze. Ma la realtà, la Morte, la frustrazione umana sono sempre presenti: non gli è concesso di scegliere, perché nessuna delle due condizioni riesce a soddisfarlo. Allora si pone all'attacco di tutte le forme consacrate: gli ideali di «Patria, Dio, Umanità», distrugge la concezione classica e cristiana dell'uomo che da essere privilegiato posto al centro dell'Universo, creato a immagine e a somiglianza di Dio, diventa "un coso con due gambe", la religione è solo una «menzogna dolce», la seduzione femminile un'attrattiva prodotta dalla bruttezza, la poesia una costruzione artificiale simile alla morte.

Questa desolazione, tuttavia, non avviene senza spargimento di sangue: la tragedia diventa nostalgia (il tema del ritorno è altrettanto presente quanto quello della fuga) che si ammanta di malinconia prodotta dall'incapacità di non riuscire ad amare, a trovare un posto nella società, a conoscere il senso dell'universo, diventa rimpianto, diventa sensazione di abbandono, difficoltà a comprendersi, diventa compenetrazione dei due lati della sua personalità: «Il mio sogno è nutrito d'abbandono, / di rimpianto. Non amo che le rose / che non colsi. Non amo che le cose / che potevano essere e non sono / state...» (*Cocotte*). La comparsa di queste sensazioni contraddittorie diventa possibile solo perché esse germinano dal fondo di un'umanità dolorante, di un'esistenza travagliata, segno anche questo che il motivo che contraddistingue questo autore non è la letterarietà, ma la sofferenza umana.

Con Gozzano, dunque, l'arte non diventa più il supremo ideale dell'autore decadente, per lui la parola non è rivelazione, non è illuminazione, non porta alla coscienza brandelli della realtà. Con lui tramonta forse per la prima volta in Europa il supremo canone del primo Decadentismo, secondo cui arte è sinonimo di conoscenza e questo fatto lo colloca tra gli autori più significativi del periodo.

Questo scrittore, infatti, compone le sue opere in un momento cruciale nella storia dell'umanità. La filosofia di Nietzsche ha appena la fiducia nelle possibilità umane di trovare un senso all'esistenza, lo scoppio della Prima Guerra Mondiale sta travolgendo il vecchio continente e la cultura da lui elaborata, provocando un'ulteriore diffidenza nei confronti delle possibilità razionali umane. E la mancanza di senso del mondo, anzi la pluralità o la soggettività del senso conduce ad una sfiducia anche nella possibilità di comunicazione tra le persone. In questa situazione l'uomo di Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, chiuso nel carcere della propria solitudine gno-seologica ed esistenziale, incapace di stabilire con gli altri un comune terreno di colloquio e di comprensione, assume il carattere di una lucida testimo-

nianza del limite a cui giunto il pensiero occidentale. In questa situazione storica l'artista non trova più nella poesia una capacità conoscitiva.

E Gozzano nel suo cammino umano testimonia proprio il passaggio dal primo Decadentismo, quando si apriva ancora per l'artista una via di fuga in barlumi di conoscenza e in un "minimo di vivibilità", al secondo Decadentismo, quando ormai domina sovrana la disillusione, ponendosi come compagno, ma ad un livello di ben più acuta profondità, del Futurismo che nella ricerca del puro valore fonico della parola esprimeva la stessa crisi. Egli anticipa alcuni motivi propri della filosofia dell'Esistenzialismo, che, secondo Bobbio, caratterizzano l'«atteggiamento di colui che, allontanandosi dall'orizzonte della trascendenza e dall'orizzonte del mondo, si ritira nell'orizzonte della propria esistenza, non per ritrovare dentro di sé il mondo nella sua fenomenicità o Dio nella illuminazione della coscienza, ma per cercare soltanto se stesso: l'esistenza dell'uomo viene scrutata non per mettere in evidenza tutta la sua ricchezza, ma per addossarsene tutta la povertà» (*La filosofia del Decadentismo*, Torino, Chiantore, 1944), e una decina di anni prima presenta alcuni tratti caratteristici della *Terra desolata* di Eliot: la vecchiaia, il senso di morte, l'incapacità di amare. Tale condizione dell'uomo contemporaneo, costretto ad accettare i propri limiti conoscitivi e il proprio fallimento umano, sarà ripresa da Montale in *Ossi di seppia*, che nel demitizzare l'arte invita il lettore a non domandargli la parola che possa aprire mondi, perché essa può solo esprimere «ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo».

Se accettiamo questa prospettiva, dobbiamo concludere non solo che Guido Gozzano è il più significativo poeta italiano dei primi decenni del Novecento, ma anche che il suo valore supera il limite della nostra letteratura, per cui egli va considerato uno degli autori più importanti della cultura europea, dal momento che nella sua contraddittorietà testimonia un momento cruciale nella storia della cultura occidentale, il passaggio dal primo al secondo Decadentismo, quando all'uomo non resta che assumere la consapevolezza della precarietà della propria condizione.

L'INCONTRO

Marco Merlin

L'estasi e l'ascolto: Marco Guzzi

Roma ad agosto non è credibile. Appena l'autobus, da cui la guardo esce dai percorsi prevedibili dei turisti e il viavai degli irriducibili va scemando, ci si accorge subito che, sotto la frenesia sclerotizzata dei commerci umani, scorre un altro tempo. Anzi, fluisce un'assenza di tempo la cui percezione stordisce, come un aroma talmente intenso che per sopportarlo bisogna assuefarcisi. No, Roma nella calura estiva è troppo bella per essere credibile, come la gente che mi circonda, come queste ragazze di una freschezza arrogante, imperdonabile.

Per cogliere il respiro di Roma, devi guardarla dal vuoto della periferia. Ed è proprio da questa distanza più intima che, uscendo da un bar, mi siedo su una panchina all'ombra, per ascoltare questi pensieri e appuntare su un foglio qualche domanda per l'incontro con Marco Guzzi, a cui sono giunto terribilmente in anticipo. Ma il luogo apparentemente calmo, si rivela presto una trappola: il punto di incontro di un manipolo di ragazzini. Eppure non me ne vado, mi diverte anzi spiare i gesti, la recita della loro indifferenza alla mia presenza, la più eccitata esibizione dei loro sciocchi discorsi, dei loro riti di appropriazione della vita e del segreto di sé esattamente lì, all'aperto, insieme ma perfettamente invisibili, all'ombra della capitale, e insopportabilmente soli, in una tregua nel brusio triturante del mondo.

Incontro Guzzi poco dopo, sotto casa sua. Cogliarlo di sorpresa per l'orario e il luogo mi mette subito a mio agio, come se incontrassi a due passi di casa una persona familiare. E la sua semplicità francescana, che già conoscevo, si aggiunge alla lettura dei suoi testi e al ricordo della sua voce ascoltata dalla radio per togliermi da qualsiasi impaccio. In più, nell'appartamento siamo soli e così la conversazione si scioglie in un libero dialogo, tra un pranzo frugale e i libri sfogliati attorno alla scrivania, davanti a una terrazza verde.

Gli descrivo il mio impatto con Roma e gli chiedo, pensando alla mia immersione, protetto dall'involucro strategico dell'anonimato, nel destino di qualche vita ignota e improvvisamente prossima alla mia, come avrebbe rivolto a *quei* ragazzi l'*appello* che risuona nei suoi scritti, ovvero l'invito urgente a interpretare il momento di transizione che l'uomo contemporaneo sperimenta, nel quale si consuma il percorso della modernità e della cultura occidentale per lasciar spazio ad un uomo "inedito", com'egli stesso usa dire.

Anzitutto Guzzi precisa, di fronte a questo quesito, che l'annuncio della trasformazione antropologica non è una teoria da spiegare, ma una presa di coscienza di ciò che è in atto nel mondo. Qualsiasi prospettiva di *propaganda fidei* è insensata, e il Novecento segna proprio il fallimento di questa pro-

spettiva; «dobbiamo lentamente acquisire, invece, una maggiore consapevolezza di ciò che *sta* accadendo e *ci* sta accadendo». E in ogni ambiente, è ovvio, questa presa di coscienza avverrà in maniera diversa. Così, rivolgendosi a giovani, come spesso gli è accaduto, si tratterebbe di far comprendere che “il nuovo” è esattamente presente nella loro esperienza, dunque non va cercato altrove, ma nei sentimenti che provano di scontentezza, di noia, di anelito avventuroso nei confronti della vita, di attesa di non si sa che cosa...

«Non si tratta di allontanare l'uomo da sé stesso e proiettarlo in un discorso ideologico. Questa è stata la vicenda tragica degli ultimi due secoli, secondo la quale il “nuovo”, la “rivoluzione”, lo “stato perfetto”, venivano collocati nel futuro operando una forma di alienazione della persona dalla realtà presente, per renderlo una sorta di “militante per l'avvenire”, con effetti rovinosi sia sul piano della psicologia personale sia su quello storico, con l'identificazione precisa di quelli che di volta in volta divenivano i nemici di questo progetto. Ora, la novità del nostro tempo, secondo me, consiste nel percepire l'uomo nuovo come faticosamente emergente dall'attuale condizione individuale. Si tratta, in altre parole, di riportare paradossalmente le persone a sé stesse, a quello che stanno vivendo perché lo interpretino in una chiave di nascita. Cioè», prova a spiegarsi ancora meglio esemplificandosi in un discorso diretto: «“stai vivendo un travaglio, stai tentando una dilatazione della tua coscienza -o questa si sta attuando in te che tu lo sappia o meno- che si produce appunto sotto forma di depressione o di scontentezza e disagio o di psicopatologie anche somatizzate (ma anche di desideri, di palpiti di gioia, di irruzioni di quiete e momenti gravidi di promesse). *Li* nasce il nuovo, non devi andare a cercarlo altrove”».

Mi chiedo ancora, però, come riconoscere questo “nuovo” che emerge. Se non posso definirlo ma solo sperimentarlo, dovrò pur orientare le mie sofferenze e inquietudini verso una giusta direzione. «Bisogna avere una certa umiltà del transito, per cui è inopportuno chiedersi che cosa sto diventando, che cosa voglio diventare. Seguiamo le tracce di questa trasformazione, affidiamoci a questi movimenti, sperimentiamo questa traiettoria incarnandola. Nessuno può definire il Nuovo Uomo».

Guzzi, però, avverte che la mia esigenza è proprio quella di tradurre in modo ancor più chiaro questi pensieri, di semplificare, di rendere povero e concreto il suo discorso. Non per me, forse, ma per *quei* ragazzi... Così riprende: «Possiamo utilizzare immagini non definitive, ma allusive, analogiche. Possiamo dire, per esempio, che è una ulteriore pienezza quella che stiamo cercando, una forma più piena di salute. Possiamo dire che nel nostro tempo il concetto di salute e il concetto di salvezza si stanno nuovamente coniugando, dopo che per secoli erano stati scissi. Possiamo dire che oggi l'uomo cerca appunto una salvezza che sia anche integrazione fisica totale e, allo stesso tempo, cerca una salute fisica totale che assume sempre di più i connotati di una salvezza, perché è armonia psichica, è crescita spirituale. Io

credo che anche tutti gli aneliti contemporanei verso la salute, la ricerca talvolta nevrotica dell'“essere in forma”, siano segno di questa emergenza. Ecco, il Giorno è in questi segni che va interpretato, è in una fenomenologia del già dato - che deve essere interpretato e grida “interpretatemi!”- in cui dobbiamo calarci. Abbiamo bisogno urgente di una interpretazione di quello che viviamo».

Tra a me e me rifletto se anche nella diffusa esigenza di confrontarsi con il poetico non si possano rintracciare i segni di questo tempo («scrivere è essere scritto», mi aveva detto poco prima, affermando con quella frase, se ho inteso bene, la necessità che la parola poetica sia uno *shock*, una sorpresa prima di tutto per il suo autore, altrimenti è già misurata, morta alla nascita) e gli domando come egli guardi la poesia, in questa prospettiva. Secondo Guzzi, la modalità in cui una cultura interpreta la dimensione poetica è, in qualche modo, l'autodefinizione di quella cultura. Non esiste, cioè, una dimensione poetica a-temporale o meta-storica. La cultura da cui proveniamo, greco-occidentale, che possiamo far nascere dai poemi omerici e si compie, secondo lui, nel diciannovesimo secolo, con le opere per esempio di Goethe o Leopardi, è una civiltà che interpreta il poetico come il luogo del verosimile e non il luogo in cui l'uomo indaga la realtà nella sua originalità. La verità è, infatti, delegata all'indagine scientifica, prima metafisica-razionale e poi empirico-scientifica, e alla fede, che a sua volta custodisce le proprie verità colte, teologicamente, col metodo razionale. «A partire dal XIX secolo, secondo me, inizia una nuova fase dell'esperienza umana e, quindi, del poetico, dove viene esperito un nuovo contatto con la verità, più intimo, come se l'uomo potesse in qualche modo avere un rapporto con il mondo non solo da fuori - “il mondo è dato e io lo studio dall'esterno”- ma, potremmo dire, da una genesi, nel momento continuo della sua genesi, della sua rivelazione, che è linguistica». Questa intuizione per Guzzi viene teorizzata, ad esempio, da Novalis e sviluppata da quelle che noi consideriamo le più grandi individualità di questo tempo: c'è in Rimbaud, nel grande Simbolismo, nei maggiori del Novecento, per esempio Char o Luzi, per restare in Italia.

Ed ora intendo, mentre mi dice queste cose, in che senso auspicasse l'avvento di una nuova critica, capace di distinguere accuratamente questa linea che va divaricandosi e accrescendosi sempre più. «Il critico deve essere un medico», mi aveva detto provocatoriamente. Come è intuibile, questa linea “altra” della poesia non è ancora chiaramente distinta dalla prima: la maggior parte degli autori oscilla ancora tra un'epoca e l'altra, hanno parti della loro opera ancora profondamente letterarie ed altre che si protendono verso questa nuova esperienza del poetico. Così in Ungaretti, per esempio, in Montale. Ma ci sono anche autori quasi totalmente bruciati da questa nuova esperienza: Trakl, Dylan Thomas, in Italia un po' Campana. E ricorda anche altre figure eccelse, oltre l'ambito strettamente letterario: Van Gogh,

Kandinskij, Jung, Stockhausen, Bohr... Una critica in grado di evidenziare questa divaricazione è necessaria perché non è stato ancora capito con chiarezza che cosa sia accaduto, nonostante sia evidente l'esistenza di una frattura rivoluzionaria: basta leggere Leopardi e Rimbaud per accorgersi che si tratta di due eventi linguistici completamente diversi. «Quindi gli uomini più significativi di questo secolo sono testimoni di questa nuova modalità di essere al mondo. Essere al mondo in una co-creazione continua: il mondo non è dato una volta per tutte, per cui Dio lo ha creato e poi si è messo a dormire, lasciandolo alle leggi matematiche della fisica come fosse un meccanismo perfetto».

Il dilemma che mi ponevo prima circa l'orientamento interpretativo da assumere rispetto alle nostre esperienze quotidiane di malessere, mi si ripropone però irrisolto anche di fronte alla questione della poesia. Se infatti la nuova poesia, da Rimbaud in poi, non può non confrontarsi con l'originario e dunque anche con l'irrazionale, con le istanze profonde dell'essere, come è possibile distinguere un delirio poetico (uno sconfinamento dai limiti e dai canoni della precedente poesia) sensato da uno insensato?

«Il poetico è il luogo della rivelazione e quindi della crescita dell'uomo. Oggi secondo me è *solo* il luogo in cui si matura questa transizione antropologica», mi risponde Guzzi, confermando che i due problemi sono correlati. «L'altra dimensione non è più poetica, creativa, ma ricicla figurazioni umane superate», mi dice ribadendo che il discorso è identico per tutti i campi di ricerca dell'uomo. Allo stesso modo, infatti, in filosofia chi insiste in una indagine razionale di stampo hegeliano, non apporta nulla alla crescita dell'uomo, tant'è vero che dopo Hegel i grandi pensatori sono tutti non sistematici e tutti implicati in una trasformazione profonda dello stesso essere pensatori. Kierkegaard in fondo scrive romanzi, l'opera fondamentale di Nietzsche è un poema, Marx era sostanzialmente un rivoluzionario più che un teorico, Wittgenstein o Simone Weil erano dei mistici, Heidegger è stato accusato di essere un mago e un pazzo. Le stesse insinuazioni sono state rivolte a Kandinskij, accusato di non saper dipingere. E quando Klee diceva: «Non mi interessa rappresentare il mondo così com'è, a me interessa la genetica, cioè la genesi della forma», da un punto di vista tradizionale, che pittore era? «Quindi, questa trans-figurazione, questo passaggio di figura c'è in tutte le dimensioni creative e, secondo me, in tutte le figurazioni storiche. È in crisi la figura tradizionale di poeta come è in crisi la figura tradizionale di maschio, di marito, di moglie, di avvocato, di politico, di economista...»

«In questo senso parli, in un intervento, della "centralità del poetico"»

«Esatto. Il poetico è centrale nel senso che non è una attività separata, non è cioè "letteratura". Il poetico è il luogo in cui si rivela e si pronuncia la trans-figurazione dell'uomo, che sta passando ad una figura, e questo - lo vediamo con chiarezza - ha connotati planetari e, dunque, trasforma le stesse connotazioni della cultura. Fino ad ora le culture erano di stampo regionale,

chiuse, identificate in un territorio, in una lingua, in una nazione; le religioni erano antropologicamente legate a culture localizzate. Ora tutto questo saltando in aria, come involucri che si stanno aprendo, le culture si integrano e in questo modo si dovrà ridefinire l'idea stessa, l'esperienza di ciò che è cultura: cioè qualcosa che transita in tutte le lingue, in tutte le culture e le trans-figura, le porta ad altra figurazione, purificandole, attraverso un processo che è anche *molto* doloroso. Ecco perché il nostro è il tempo del nichilismo, cioè dell'essere condotti a nulla attraverso delle strutture che in realtà devono svanire, perché non servono più, non sono feconde, sono *impacci* per la vita, mentre il poetico è il testimone della vita».

Questo discorso così appassionato, non può per sua natura restare nell'ambito della teoria, ma è *immediatamente* esperienza personale. Così chiedo a Guzzi quale sia la *sua* esperienza della poesia, come abbia scoperto questo senso nuovo del poetico e quale sia la prassi con cui si rapporta a tutto ciò, ovvero il suo modo di scrivere, di "vivere la scrittura". Egli mi racconta che ha incontrato questa dimensione creativa senza minimamente sapere che cosa rappresentasse, quando, dai tredici-quattordici anni, sperimentava un linguaggio che sgorgava in modo violento, emotivo e di grande soddisfazione. Le poesie si intitolavano tutte, più o meno: "Sogno", "Pensiero...", "Pensiero d'estate", "Pensiero al calare della luce"... oppure "Visioni". «Io a quell'età dicevo di cercare la *visuale*, perché avvertivo la mia esperienza come uno sguardo che si apriva. È stato per me, prosegue, un incontro salvifico, come se avessi trovato una specie di boccaporto. Sentivo che c'era una dimensione, dove potevo andare e sperimentare le cose in un altro modo, più libero, più amoroso. Per anni io non ho connesso il mio fare con quello che a scuola mi insegnavano come poesia. Lentamente poi ho incontrato, prima di tutto con Hölderlin e Nietzsche, un fare poetico che corrispondeva agli stati che io vivevo., perché secondo me è essenzialmente un problema di *stato*, prima di tutto, e solo successivamente di *resa* di ciò che in quello stato riesci a far nascere.

La mia prassi è sempre la stessa: lavoro andando avanti per molto tempo, scrivo testi per alcuni anni senza tornarci sopra. Costituisco così una sorta di materia prima, che è già fatta di immagini, non definite ma fluide. Potremmo dirlo, alchimisticamente, il periodo del *solve*, dello scioglimento, dell'emersione eruttiva, che normalmente dura quattro-cinque anni. Poi ci sono delle fasi della vita in cui avverto - e si tratta sempre di una soglia esistenziale - che si sta compiendo questo passaggio e per compierlo devo ritornare su questo materiale e dare ad esso una misura, configurare un corpo. E lì inizia una seconda fase, in cui questo materiale viene decantato, viene lasciato cadere tutto quello che è passaggio, ripetizione, immagini di appoggio, collante mio... fino ad arrivare a quella purezza, almeno alle mie orecchie, del dire che connota ciò che in quel libro doveva essere detto, che, anzitutto, deve essere detto a me, poiché chi scrive è il primo ricettore di questo dire

coniugale, in cui c'è una fonte e un ascolto che devono coniugarsi, amalgamarsi». Nel periodo attuale della sua vita, mi dice, si trova proprio in questo secondo momento e lavora sul materiale accumulato dal 90 al 96, circa seicento testi, che diventeranno il libro che dovrà uscire nel 97, intitolato *Figure dell'ira e dell'indulgenza*.

Durante i momenti in cui la conversazione è meno fitta o diventa una semplice chiacchierata, uno scambio di vedute e riflessioni, mi diverto, passeggiando per lo studio, a dare qualche occhiata veloce ai libri raccolti sullo scaffale, e mi accorgo di una poliedricità di interessi che, d'altronde, si rispecchia in modo palese anche negli scritti di Guzzi e che pure non scade mai in eclettismo, in conoscenza che tende ad allargarsi superficialmente, senza tentare la sintesi, la coerenza nell'essenziale. E stupisce sempre di più, oggi, questo coraggio intellettuale, spesso irriso per quel pizzico di utopia che comporta, di fronte al grado di specializzazione raggiunto dalle varie discipline umane e soprattutto alla loro incapacità di confronto. Eppure, una simile impresa si fa sempre più improrogabile, senza voler naturalmente rimpiangere il passato o rinnegare le acquisizioni e le prospettive aperte dalla modernità. Occorre un sapere integro, capace di tradurre le acquisizioni dei vari campi di ricerca in una visione unitaria, complessa ma non intrinsecamente in conflitto con le scelte di tutti i giorni e con le necessità storiche, una cultura che non presupponga una coscienza smembrata, ma che armonizzi i propri linguaggi in un unico discorso sull'uomo, capace di illuminarne l'esperienza concreta di vita.

Una serie di libri di Bonnefoy mi fa tornare alla poesia e riprendo il discorso chiedendo a Guzzi, per contrasto, quale sia la tradizione italiana che sente vicina al suo modo di intendere la poesia. Gli propongo, per celia, di redigere con l'immaginazione una sua antologia, e il titolo (*Poesia del ritorno, Poesia del nascente*) me lo suggerisce lui stesso.

«Nel Novecento non c'è in Italia una personalità travolgente da questo punto di vista, un Trakl, per intenderci. Ci sono invece degli autori che potrebbero comparire in questa antologia con una parte della loro opera. Montale, a cui concederei forse vita al venti per cento (ricordandone una celeberrima espressione: "Vissi al cinque per cento, non aumentate / la dose")». Subito lo interrompo per chiedergli quale Montale "salverebbe". «Il primo, il primissimo Montale. Anche perché io amo la ritmica profonda della lingua (per me la poesia resta canto, anche se un canto per sentire il quale occorrono le orecchie giuste) e in Montale c'è questa grande pastosità ritmica profonda». E poi riprende nell'elenco dell'ipotetica antologia: alcune parti di Ungaretti, Campana, anche il primo Quasimodo. Poi, senz'altro, un libro come *Vocativo* di Zanzotto e le sue ricerche successive, che secondo lui tengono presente questo discorso sulla poesia, anche se in un modo che diventa sempre più amaramente scettico e ironico. Poi il già citato Luzi, forse soprattutto per le sue ultime opere, anche se tutto il suo percorso poeti-

co sembra concentrato su questo passaggio, su questa idea di poesia. Includerebbe anche qualcosa di Antonio Porta: un libro come *Passi passaggi* indica qualcosa di simile fin dal titolo, e Porta tendeva sempre di più a una coscienza, per così dire, cosmologica e spirituale (egli ha, tra l'altro, rilasciato a Guzzi una delle sue ultime interviste). E poi sicuramente sarebbe da inserire Alfonso Gatto, poeta particolarmente caro a Guzzi, anche se molto vario nella sua produzione. A proposito di Gatto, egli ricorda anzi esplicite dichiarazioni in cui dimostra coscienza della poesia come luogo rivelativo, con la responsabilità storica che ciò comporta.

Gli chiedo come si chiuderebbe questa antologia, quale giudizio lascerebbe sui poeti più giovani. Sulla situazione odierna della poesia, Guzzi ribadisce quanto sia stupido piangere sulle tristi sorti di quest'arte: c'è ben altro da fare. Il problema, infatti, non è la poesia, ma l'uomo, l'umanità, la storia del mondo. Un discorso sulla poesia separato da queste cose è semplicemente insensato. Si potrebbe anche dire che viviamo, per la poesia, un tempo paradossalmente di crisi (collane che chiudono...) e propizio: propizio, per il fatto che la crisi contribuirà a cercare nuovi spazi.

Io però insisto e gli chiedo di indicare qualche nome di giovane particolarmente significativo. «Faccio fatica ad indicare un libro dei più recenti che possa essere indicato come un caposaldo, come un cippo. Forse la generazione dei poeti che sta emergendo deve ancora configurarsi all'altezza che oggi è richiesta. Non è facile, anche perché quest'altezza richiede scelte umane ed esistenziali molto precise e radicali. Quando si dice di "smettere di fare letteratura", significa rinunciare a tutta una serie di cose. Per esempio, nella mia piccola storia personale, sono sempre stato un'identità difficile da connotare: in ambito teorico si diceva che avevo tendenze troppo poetiche, in ambito poetico l'opposto; fatto sta che non sono mai diventato né professore universitario di filosofia né ho avuto una rapida e facile carriera letteraria. Perché? Perché essere fedeli a quello che sto dicendo vuol dire essere una figura *in transitu* e *di transitu*. Vuol dire che qualsiasi vestito non lo indossi mai in maniera definitiva e questo alla fine si sente. Io penso che i destini tragici di molti grandi poeti sia stato in gran parte determinato da questo, cioè da una incollocabilità che loro avvertivano. Chi cerca la vita va altrove e andare altrove può significare anche non trovarsi in nessun posto, non essere né questo né quello, né vecchio né nuovo, né carne né pesce...»

Affondano come aghi queste parole e si avverte il dramma, piccolo ma enorme, che indicano. «Oggi pensare, prosegue dopo una breve pausa, significa essere *outsider* rispetto ai recinti codificati dei saperi ufficiali. I grandi libri di questo secolo non troverebbero una collocazione giusta in nessuna collana. Lo *Zarathustra* di Nietzsche in che collana oggi verrebbe pubblicato? Che venga messo nello scaffale della filosofia è solo una convenzione. Sta bene insieme alla *Critica della ragion pura* di Kant? E *Il cammino verso il linguaggio* di Heidegger: se uno lo scrivesse oggi e lo presentasse in un

concorso universitario, gli varrebbe come titolo accademico? Per prima cosa gli chiederebbero è: «Che cosa è? Teoretica?! Estetica?!». Essere incollocabili oggi significa essere sulla via della trans-migrazione e, quindi, sull'unica via di crescita dell'umanità, che custodisce la potenza del futuro, come dice Heidegger, il pensiero che scende nella povertà ed è però ricchezza di avvenire, di destino».

«Scrivendo, verso chi ti rivolgi, chi ascolti? E in quel colloquio, come si inserisce il lettore?»

«Come ti dicevo prima, per me l'atto poetico è uno stato. Prima di tutto mi predispongo al raggiungimento di questo stato, che è molto vicino alla contemplazione, all'ascolto, quindi alla sospensione di tutto quello che sai, dei tuoi pensieri ordinari. Ma, nello stato di ascolto, chi parla? Questo non lo sappiamo. Tutto parla, tutto riprende a parlare, diventa mitico, entra in un orizzonte infinito di significati; ogni evento della natura o interiore risuona di infinito significato. Non ha fondo, capisci? Perché è così, secondo me, la trama del mondo: non ha fondo. Gli eventi del mondo sono tutti eterni e lo stato dell'ascolto poetico è lo stato in cui gli eventi del mondo manifestano questa benevolenza e questa infinita capacità di significati. In te, in quanto spazio aperto dell'ascolto, tutti i lettori sono convocati in un *nunc*, potremmo dire. Si tratta di aderire a uno stato e di favorire questa adesione, perché i veri testi poetici sono anche operativi. Secondo me, le poesie sono delle terapie. Se rileggo certi autori, è perché mi aiutano a trans-locarmi in questo stato di potenziamento vitale e spirituale, in cui il mondo finisce di essere una gabbia e comincia a rivelarsi in altro modo. Quindi spero che i miei testi vengano utilizzati così, come - vogliamo dirlo? - esercizi spirituali. Nello stato dell'ascolto quello che ci viene rivelato è il seme del nostro essere, la sua profondità dinamica e, quindi, in qualche modo la profezia, che non è mai individualistica, ma sempre personale. E qui c'è però da capire che la realtà personale dell'uomo è profondamente cosmica; questo i grandi poeti, da Novalis e Baudelaire, già lo sapevano. E, quando per parlare di sé parlano del cosmo, ritrovano un'antichissima coscienza dell'umanità. Il grande poeta contemporaneo, parla sempre contemporaneamente dell'uomo di sé e del mondo, in ogni verso, in una assoluta identità».

Nel luogo dell'ascolto... E ci volgiamo, senza accorgercene, verso la terrazza: fuori un vento inatteso scuote qualche ramo, allevia la calura. Io penso a Roma, a quella piazzetta polverosa, a quel manipolo di ragazzini...

Daniele Piccini

L'itinerario poetico di Roberto Mussapi

Tra gli obiettivi di Atelier si pone anche l'esigenza di dare spazio ad una critica sui poeti contemporanei, capace di documentare le proprie posizioni mediante precisi e metodici riferimenti ai testi. Solo uno studio di questo tipo, infatti, costituisce la condizione preliminare per un dibattito fecondo di sviluppi e di integrazioni, non chiuso entro aprioristiche scelte di campo.

*La gravità del cielo*¹, il libro che riunisce le prime prove (fino al 1984) di Roberto Mussapi, si presenta non come un'unità organica, ma come riunione di capitoli differenti di una appassionata sperimentazione dell'autore alla ricerca di una sua propria via e di un suo proprio timbro di voce poetica. *Spume d'inverno* (1977-1979) è una delle sezioni (la seconda del libro) in cui Mussapi mostra con maggiore evidenza legami e contiguità con figure di rilievo della sua generazione e con alcune linee programmatiche da queste elaborate, privilegiando l'intuizione, l'aspetto discontinuo del dettato poetico, il suo carattere imprecisabile di balbettio aurorale, come scaturente da una situazione originaria di caos. La dedica a Milo De Angelis apposta al primo testo di questa sezione (*Il gesto di Isotta*) e un brano della *Nota dell'Autore*, collocata a fine volume, in cui si dice che le poesie di *Spume d'inverno* «rappresentano una scelta dei versi scritti nel periodo di intensa attività della rivista *Niebo*» sono dati che rinviano concretamente ad un particolare ambiente culturale nell'ambito del quale questi versi trovano il proprio presupposto.

La sperimentazione, soprattutto della prima fase, della rivista milanese *Niebo* (1977-1980), diretta da De Angelis, si muoveva (sia pure nella varietà delle esperienze personali) nel senso di una poesia intesa come atto concluso in se stesso, per il quale era improponibile la concentrazione su un oggetto specifico, l'individuazione di un *télos* cui tendere, l'organizzazione in storia: poesia come illuminazione collocata in uno spazio antecedente a qualunque determinazione, connotato come luogo di vitalità primordiale, poesia viva in ragione della propria indeterminatezza e "inapplicabilità". In modo sostanzialmente coerente con quella cultura e quel clima, le poesie in questione di Mussapi sono caratterizzate da elementi quali l'accesa tensione visionaria, la tendenza dei sintagmi all'astrazione - per cui i testi si presentano come prevalentemente privi di un reale peso referenziale -, un tono oscuramente profetico e oracolare, espresso anche in brani dialogici irrelati, in cui cioè le voci conducono rivelazioni fra loro discontinue. Valgano da saggio i primi versi del *Gesto di Isotta*: «Il primo vento è il mattino / che porta luce e segue una sua immagine celeste / di sonno, trapassata dall'astro, / quando il suo nome trema e l'insonnia dimentica / le attese sulle terrazze col corpo attraversato dal vento». E le «immagini certe» che illuminano il percorso sono, secondo gli ultimi versi di questa poesia, «apparizioni senza

rimorsi di memoria / giovani come l'acqua del mattino, / come la fata che ha sognato il mondo», col che siamo introdotti in quella sfera aurorale, d'origine, cui si accennava, ed insieme ci imbattiamo in figure di una mitologia fiabesco-pagana (qui "la fata") che qua e là riappaiono e che pure sono una componente di quella particolare realtà culturale.

La sezione rappresentata dai *Dodici mesi* (composti fra 1976 e 1979, pubblicati per la prima volta nel 1979²) è prossima negli elementi di fondo alla precedente e presenta in più, oltre ad una espressionistica violenza immaginativa, una predilezione per il *ludus* fonico e verbale rimasta senza seguito nel Nostro (e che risponde ad un orientamento comune a molte delle prove poetiche uscite nei primi numeri di *Niebo*, ma soprattutto confrontabile con certa parte della produzione coeva di Conte, specificamente i quattro testi pubblicati nel numero di gennaio 1978 della rivista sotto il titolo complessivo *La figlia del sole e di Perseide*³). Si vedano dai *Dodici mesi* alcuni versi di *Febbraio*: «e il suono delle trombe di / carta e i gargarismi dei gozzi / il gorgogliare del velo pleurico // sotto i coriandoli gli strascichi / di stelle sotto le nere sopracciglia / che si sciolgono la maschera / fugge per i campi». Sono i capitoli più lontani dalla via maestra poi imboccata da Mussapi, il quale non a caso non si è più preoccupato di ripubblicare nella sua integralità *La gravità del cielo* (mentre hanno riproposto le proprie opere prime poeti pressappoco coetanei di Mussapi o poco meno giovani: De Angelis ha ripubblicato *Somiglianze*⁴, Cucchi *Il disperso*⁵), segnalando così la distanza a cui le successive acquisizioni del suo lavoro poetico avevano consegnato quelle prime prove.

Altro tuttavia è il discorso da fare circa *Il sonno di Genova* (composto nel 1979, pubblicato per la prima volta nel 1981⁶ e non a caso integralmente riproposto nell'antologia *Poesie* del 1993⁷) e in parte circa *Luglio del nome* (la cui composizione risale al periodo fra luglio e agosto 1979, la prima pubblicazione al 1983⁸), che costituiscono le ultime due sezioni del libro riassuntivo del 1984. *Il sonno di Genova*, sulla cui rilevanza ha già attirato l'attenzione Giancarlo Quiriconi⁹, si presenta come una prima significativa riuscita della poesia di Mussapi, composizione più complessa e compatta, con un assetto linguistico di coerenza ed efficacia maggiori rispetto alle prove precedenti: qui per la prima volta l'aspetto lirico-visionario puntiforme si incontra ed equilibra con una componente di continuità "orizzontale", in sostanza poematica (anche se cangiante e a maglie larghe). Non sarà inopportuno collegare la diversa prospettiva di questo testo a fermenti nuovi sviluppatisi nell'ambiente di *Niebo*, che dedicava i numeri 6 (settembre 1978) e 8 (marzo 1979) al tema del rapporto fra poesia e fiaba (con l'intervento anche di Mussapi)¹⁰. Nel numero 6 lo stesso De Angelis attuava in parte un ripensamento delle posizioni iniziali, recuperando appunto l'idea di fiaba, sia pure sottolineandone l'imponderabilità e l'estraneità ad ogni progetto (rifiutandone dunque la consequenzialità logica e narrativa), quale

insorgenza di carattere mitico, irripetibile e indescrivibile, capace di riportare sulla terra il sogno, il *cielo* cui era intitolata la rivista (*niebo* in polacco significa cielo)¹¹. *Il sonno di Genova* è in effetti intessuto di lacerti fiabeschi che restano sospesi, non accettano ancora il vincolo di una chiara continuità logica in funzione esplicativa.

D'altra parte, se il testo è legato a queste suggestioni e tematiche, rappresenta anche il primo passo mosso da Mussapi verso una strada pienamente sua. Il linguaggio del *Sonno di Genova*, la cui base pure non dista molto da quello di *Spume d'inverno*, colpisce per la limpida purezza sonora e per la capacità evocativa. Si veda un luogo della parte V (*Da un'ultima lettera*, un brano in prosa): «Il nostro silenzio è come il canto che precede il mattino, il canto nascosto tra le foglie, è questa l'ora in cui i sogni assumono occhi larghi e il Po diviene una palude immensa d'acqua chiara, l'ora in cui appare la donna dagli occhi quasi trasparenti. // *La verità è in quel canto nascosto tra le foglie / La verità è in quel quasi*». Qui c'è una prima luminosa scoperta (e nominazione) di un paesaggio reale che si impone con l'urgenza della sua voce e del suo messaggio, mentre il poeta si dispone all'ascolto di un canto di verità e dunque ad un colloquio. E infatti si legge nella parte VI (*Dai muri di Genova*, che è appunto un tentativo di apertura al "fuori di sé" e al dialogo): «E i loro occhi uscirono di me; rividi / Umberto, che scrive la lingua delle foglie e dei fiori, / e mio fratello che rese blu la tenebra, / né notte né giorno ma isola ventosa, / e Milo che ha quasi trent'anni / ed è ancora all'età della pietra», dove il colloquio è realmente indirizzato a figure concrete: oltre al fratello i due amici Milo De Angelis (di nuovo) e Umberto Garelli. La leggerezza di questa lingua, la sua musicale intonazione e naturale vibrazione sentimentale sono un primo compiuto approdo della poesia di Mussapi. Alle spalle di questa tonalità linguistica ci pare si possano intravedere Campana (fra l'altro la parte III e la V sono prose poetiche al modo dei brani in *oratio soluta* dei *Canti orfici*) e la lingua di Bigongiari fra la stagione ermetica e la fase subito successiva.

La via aperta da questo poemetto in frammenti (sono sette parti) è proseguita per aspetto linguistico e intonazione (ma non per costituzione poematica) nelle poesie di *Luglio del nome*, soprattutto *Luglio del mare* e *Sorella di luglio*¹², dove è da rilevare il linguaggio rarefatto ed evocativo di ascendenza ermetica (e ancora con consistenti influssi di Campana, come dimostra la chiusa della seconda poesia citata: «E non sorge / non sorge / non sorge / dal balcone»), mentre nelle altre tre poesie della sezione torna a prevalere un tono più astrattamente visionario e desultorio al modo di *Spume d'inverno*. Questa linea linguistica incantata, pura e musicale (so-prattutto del *Sogno di Genova*) non è quella, si badi, che conduce alla sezione eponima *La gravità del cielo* (la più recente, 1984, ma collocata a inizio della raccolta, che procede a ritroso) e quindi a *Luce frontale*¹³ - sezione e libro dove prevale un'intonazione "espressionistica", di oltranza stilistica e retorica -, ma piut-

tosto ai più maturi testi che chiudono *Gita Meridiana*¹⁴, dove è però miscelata ad altri elementi. Le poesie della sezione *La gravità del cielo*, appena citata, cercano l'assolutezza del dettato e si esprimono in un tempo istantaneo o sospeso, che non si distende in durata; il senso della "gravità" si esplica in un incalzare di versi connotati da figure di ripetizione (si vedano questi esempi: «[...] di sera // in sera [...]», «l'ombra che non ha ombra», «a scaglia a scaglia [...]», «[...] tra albero e albero» o, con cumulo di anadiplosi e anafora: «[...] la Pasqua / la Pasqua senza grido, la silenziosa / Pasqua del mare») e da profondi *enjambements*, elementi stilistici che sottolineano la drammaticità.

Da questo linguaggio ribattuto, retoricamente denso e di evidenza tragica scaturisce *Luce frontale*, dove insieme è rivitalizzata la dimensione "durativa" degli episodi poetici. *Viaggio in una stiva*, sezione d'apertura, ripropone l'innesto di illuminazioni frammentarie in una struttura "orizzontale": è, in dieci parti, la trascrizione di un'esperienza insieme sensoriale e onirica che sembra far emergere la parte oscura e sepolta di un viaggio per mare stevensoniano o melvilliano. D'altra parte pare pertinente, per la somiglianza della situazione complessiva e per la coincidenza di alcuni sintagmi, rinviare a un luogo dei *Canti orfici* (*Passeggiata in tram in America e ritorno*¹⁵) come possibile matrice di questo immaginoso testo di Mussapi. Si noterà qui per inciso che fra la sezione *La gravità del cielo* del libro omonimo e le poesie più brevi e scandite intorno a grumi nominali di *Luce frontale* si registra la più sensibile (e pur sempre discreta) intersezione con i modi di un poeta ben noto a Mussapi, Roberto Carifi, rispetto al quale le scelte successive del Nostro porranno un profondo discrimine.

A *Viaggio in una stiva* segue la sezione *L'età degli eroi* che si apre con un testo non solo decisivo nell'economia della raccolta, ma fra i più alti in assoluto dell'autore, *In automobile, in città, dopo una visita alle rocce Camune*. I modi formali e retorici sono in sostanza gli stessi che caratterizzano tutta la fase aperta dalla sezione eponima della *Gravità del cielo* e in parte accennati: figure di ripetizione¹⁶, sequenze-*refrain* e disseminazione di uno stesso termine lungo il testo (ad esempio quattro occorrenze della parola *fiamma* negli ultimi quattordici versi), incalzanti *enjambements*, certo tono perentorio e definitivo. Anche molti elementi lessicali sono in continuità con i componimenti immediatamente precedenti. E tuttavia netto è il salto qualitativo e nuova la progettualità poetica rispetto a tutte le fasi anteriori e al resto del libro. La poesia di Mussapi è qui risolta in un ragionare secondo il principio del "correlativo oggettivo".

C'è un'incarnazione piena della parola negli oggetti, nei fenomeni, nelle sostanze, come se essa fosse entrata nel circolo della materia e si esprimesse nella animazione, nel dramma degli elementi, degli eventi naturali, oltreché degli atti e delle situazioni, rifuggendo così da un'immaginazione concettuale e astratta. Il liberarsi della creazione mitopoietica fa sì che l'espressione

del messaggio avvenga nella forma dell'episodio drammatico, si compenetri all'evento che la parola fa accadere sulla "scena". C'è un "io" che si muove, guidato da «un'anima ferrea della mente», tra i fruscii e le insidie di un magazzino di abiti di carnevale - è febbraio -, ad esprimere l'astio virile per la mascherata che insidia l'*actio* eroica, che minaccia di vanificare il senso; c'è una città livida e aggrondata, fradicia di pioggia, percorsa in automobile (è la prima comparsa di una situazione poi tipica in Mussapi, quella del viaggio, del percorso); banali oggetti quotidiani, riannodati ai segni delle rocce Camune, divengono misteriosi segnali di rinvio all'origine, alla vertigine dell'inizio. La questione dell'origine si lega alla domanda sul senso¹⁷. Lo sforzo del poeta è volto a restituire significato a ciò che è stato, ad avvertire un filo di fondamentale significanza in ciò che è accaduto e accade sempre. A tale "impresa" è legata l'alternativa di valore e vanità per lo stesso attimo presente dell'"io", che percorre un percorso tracciato da altri: se tutte le morti precedenti sono state vane (e dunque le vite), vano è il gesto e l'atto fondamentale di essere dell'io poetante. Si noterà subito come questo tema diventerà il nucleo irradiatore anche dei due poemetti che chiudono *Gita Meridiana*, seppure in una diversa attitudine di fondo e con un diverso scioglimento. Questa strenua tensione, che è "eroica" difesa delle ragioni della vita, sostiene tutto il testo, accendendolo di una incandescente animazione. I continui *enjambements*, già notati, non tanto servono a sottolineare alcuni termini quanto a conferire all'intero discorso un senso di incalzante urgenza, che fa "sconfinare" un verso nell'altro. La plasticità, l'essenza materica delle immagini, il precipitare di un verso nel successivo (quanto si è finora osservato) sono elementi che connotano anche gli altri testi di *Luce frontale*, ma a un minor grado di decantazione e lucidità.

Le due poesie centrali delle quattro che compongono la sezione *Epifanie di pioggia* evocano l'immagine di una città sprofondata, grigia, avernale - simile alla Londra eliotiana di *The burial of the dead in The waste land* -, dove i passanti anonimi incarnano il rischio dello smarrimento del senso, cui l'io poetante cerca di opporre coscienza e amore. La prima poesia della sezione (*Un giorno col crescere della luce prese forma*) prospetta invece un visionario rituale di purificazione, un'abluzione sacrale che piove dal cielo. Prevale - come anche nei quadri rivelatori della seguente sezione *La gravità del cielo* - un catalogo di immagini e situazioni di sostanza tragica, come a rappresentare il lato oscuro e sacrificale di una redenzione che si attua mediante la sofferenza, la discesa nella fatica e nel travaglio della vita. Le sei *Poesie mistiche* prolungano il tentativo del poeta di riacquisire senso a partire dal punto iniziale, che in questo caso, riguardando la vita individuale, è la nascita. La nascita ha senso perché sgorga dall'amore. In ordine a questo tema, all'insistenza sul mistero dell'amore generante c'è qua e là una sorta di intenerimento di quella situazione di lacerazione e durezza delle sezioni precedenti.

Questo del gesto amoroso generante, che dà vita, è un altro grande tema dell'autore, se solo si pensa all'indimenticabile chiusa di *Gita Meridiana*. L'ultima delle *Poesie mistiche* (*Egli rinascerà in chi lo chiama*) contiene una più o meno velata allusione cristica che, mentre conclude l'itinerario di riacquisizione del senso, prelude in qualche modo all'ultima poesia della sezione eponima (*Luce frontale*) e del libro: *Metamorfosi*, dove pare di assistere, al termine di un moto ascendente durato l'intero corso della raccolta, all'incontro con la "luce frontale" della divinità. Le sei precedenti poesie di quest'ultima sezione cercano invece di concretizzare, soprattutto con immagini cromatiche contrastanti di luce/ombra (se ne veda poi l'impiego narrativo in *Gita Meridiana*), con le suggestioni dell'elemento acqueo e col richiamo a stati di sonno e dormiveglia, l'esperienza del sogno, connessa al ricordo primo e inafferrabile della nascita, che assume qui una declinazione autobiografica col riferimento del poeta ai propri genitori.

Le poesie di queste altre parti del libro non raggiungono tuttavia il livello di asciutta, granitica, essenziale tensione del testo *In automobile, in città, dopo una visita alle rocce Camune*, che da solo conferisce importanza storica al libro. È qui che per la prima volta si coagula con pienezza di esiti quella forma di poemetto, di narrazione verso cui poi Mussapi orienterà sempre più la propria ricerca. È una situazione narrativa e drammatica insieme, con la voce che a tratti interviene per dialogare con l'"io" e scandire le tappe di un'esperienza conoscitiva, ripetendo a distanza di qualche verso: «“Se è stato vano non lo è stato allora”» e «“Se è stato vano non lo è stato in quell'attimo”» e infine (dopo il momento medio, antitetico della percezione del vuoto) sillabando: «“La verità dell'inizio è la stessa / che incontrerai alla fine” [...]» a segnare così la riconquistata circolarità di senso entro l'intero corpo della storia. Qui la lingua assume un'evidenza scultorea, come sopra si accennava, quasi senza sbavature. Le allitterazioni intervengono in funzione imitativa, onomatopeica con forte scarto (e guadagno) rispetto all'uso esteriore e formalistico che se ne faceva in molti luoghi dei *Dodici mesi*. Si vedano versi come «le ombre, i sorci, il crepitare della carta cresa», dove pare di udire il crepitio nell'infido magazzino di maschere, o «mentre il cielo grigio come granito Preme / sul Parabrezza e il quarzo / regola senza sbraghi il tempo del tergicristallo», dove la massa fonica delle parole collabora ad evocare il rumore del tergicristallo e il suono della pioggia sul parabrezza. Qui inoltre per la prima volta la poesia dell'Autore muove decisamente al recupero di larghe zone della realtà, dando diritto di cittadinanza a termini che designano oggetti comuni della vita quotidiana come *automobile, cambio, carrozzine, pneumatici, tergicristallo* e via dicendo. Ci pare che la novità di questo testo, che scende al piano della vita quotidiana e la sottopone all'interrogazione fondamentale sul senso, tenga presente (sia pure in una diversità radicale di tono e non solo) l'esempio di uno dei libri di Mario Luzi più intensamente calati nella sostanza del mondo e nella

verità del vivere, *Nel magma* (fra l'altro Mussapi, in un suo saggio su Luzi, dedica un'intensa riflessione a uno dei testi più alti di quel libro, *Nel caffè*¹⁸). *In automobile, in città, dopo una visita alle rocce Camune* nasce, come si è visto, dallo sforzo lacerante di riconquistare l'origine al movimento della vita, affermandone la significanza; si colloca perciò in uno iato, è un testo non di assorbimento del dramma, ma di massima espressione di questo, a intermittenze e a strappi. Le visioni d'origine si "ntromettono" nella continuità del presente quasi lacerandone il tessuto. Si vedano versi come: «grida da un vetro attraversato di luce / improvvisa l'istinto della tempesta / e del tuo issarti senza ragione / sugli scogli mentre s'infrange» (alla fine della prima sequenza) e poi, dopo i versi su citati sul movimento del tergi-cristallo: «questo battito ininterrotto e teso / ha sentito qualcuno a pochi centimetri dall'acqua: / la pioggia, la palafitta, lo sciacquo / delle pagaie, un grido d'anatre, poi / il silenzio della notte», versi che suggeriscono un brusco salto a ritroso in una frastornante oscurità. Significativa a questo proposito è la chiusa tragica e maestosa che sembra adombrare un olocausto, un evento sacrificale: «una frenata improvvisa, il lampo / di una sirena e le stagioni / penetrano nell'abitacolo incendiato / l'embolo di lava incandescente e fiamma / brucia i confini di te stesso e trapassa / nel fuoco delle forme [...]». Vale per questa fase l'affermazione fatta da Mussapi a proposito di Luzi: «Se c'è profeta, nel cosmo dell'impresa, è chi è ormai prossimo all'estinzione della propria voce, già attraversata dall'asprezza della fine [...]»¹⁹. La successiva evoluzione di Mussapi consisterà nel ritessere una continuità più coesa e più pienamente narrativa, una storia, in cui la rivelazione, l'epifania siano elementi di un'ampia e armonica orchestrazione e in cui la voce torni a parlare dal-l'interno della durata e del moto della vita.

A questo esito contribuisce l'impegno di Mussapi nella scrittura drammaturgica, che esercita un potente influsso sulla poesia. Tutto il teatro di Mussapi, che al suo sorgere Domenico Porzio collocò a buon diritto nella sfera di un «teatro della parola che si nega alla teatralità gratuita»²⁰ (un po' al modo di quello luziano), si può dire, semplificando, che si costituisca come voce lanciata contro un muro d'ombra, dizione che si sforza, di fronte ad un'oscurità incombente, di ritessere una storia, sbalzarla dal buio nei suoi elementi cromatici, visivi, narrativi. Una parola che tenga da sola la scena, sostituendo lo stesso "avvenimento" teatrale, o meglio, riassorbendolo in sé, e che renda visibile e tangibile con la sua sola forza il dramma di una vicenda. Ciò significa costruire un impasto linguistico continuo, amalgamato, stratificato, preoccupato di racchiudere in sé l'architettura del mondo e lo snodarsi di una storia. Quanto qui si va dicendo è già evidente nel dramma in prosa *Villon* del 1989, (ma sulla stessa linea si collocano i testi del successivo *Teatro di avventura e amore*²¹) insieme ad un'altra caratteristica: la rivisitazione di prediletti luoghi letterari a volte congiunta, come qui (e sulla

scorta ulteriore di una precedente rivisitazione letteraria, niente meno che rimbaudiana) alla ripresa della vicenda dei loro autori (modalità che culmina nel romanzo, che è insieme anche saggio e biografia - il che forse non giova all'esito dell'operazione -, *Tusitala*²², dedicato alla figura di Stevenson).

Questo esercizio di una voce che si fa evocazione scenica di eventi e luoghi e insieme colloquio e diveniente comprensione del destino si riversa nella straordinaria complessità e nell'equilibrio fra ragioni narrative, descrittive, liriche, conoscitive dei due grandi testi finali, già più volte richiamati, di *Gita Meridiana*. Se buona parte del libro è in un rapporto di continuità (anche se con evoluzioni e sviluppi) rispetto ai molti episodi cifrati, onirici, rivelatori di *Luce frontale*, i testi che chiudono il volume si propongono come sostanziale novità e costituiscono una ulteriore assoluta riuscita dell'opera del Nostro.

Permangono, tuttavia - lo si dirà una volta per tutte a inizio del discorso su *Gita Meridiana* -, in tutto il libro alcune strutture retoriche fin qui descritte, soprattutto le figure di ripetizione, con quel certo effetto di una scrittura ribattuta, che cresce su se stessa, tipico di gran parte della poesia di Mussapi, che può forse richiamare la modalità compositiva di Eliot. Prima di soffermarci sui due testi finali che, tanta è la loro importanza e distanza dal resto, sembrano costituire un libro nel libro, vorremmo dar conto rapidamente del disegno generale del volume, partendo dal testo d'apertura *Dormiva, o io credevo che lei dormisse*, che appartiene a quello che si potrebbe definire il versante "illustre" della poesia di Mussapi. È una visione d'aldilà che riporta l'incontro e il colloquio presso le «acque egee» e il «nero dello Stige» dell'io poetante con una donna la quale infine indica il senso dell'opera che il poeta intraprende: «“Per loro” mormorò, “per i tuoi fratelli dispersi”», rendendo ragione di quell'elemento etico della poesia dell'autore, da intendersi come amore cristiano e slancio di carità verso i "fratelli" meno consapevoli, già evidente in *Luce frontale* e che culmina e si esplicita nel *Cimitero dei Partigiani*. La lingua e gli elementi "scenici" di questo testo d'apertura del libro non mancano di rinvii alla *Commedia*, segnatamente a luoghi dell'*Inferno*.

Al versante "illustre" di cui si è detto sono forse da ricollegare anche due testi che ridanno voce e consistenza a personaggi del mito classico: Enea (*Enea guarda gli accampamenti alla sera*) e Patroclo (*Patroclo, Stige*). Sono due componimenti in cui la lingua assume una inedita distensione classica con un chiaro sguardo alla tradizione. In particolare pare notevole una memoria, foss'anche involontaria, di un passo celebre dei *Sepolcri*, che si ripercuote in due punti nei versi finali della poesia su Enea: «[...] esalarono l'ultimo respiro / alla luce che si allontanava [...]» con rimando ai vv. 122-123 dei *Sepolcri*: «[...] e tutti l'ultimo sospiro / mandano i petti alla fuggente luce»; ugualmente l'ultimo verso della poesia in questione: «rubando per la morte l'estremo sole» pare richiamare il v. 119 (assai prossimo dunque a

quelli sopra citati) del carme foscoliano: «Rapian gli amici una favilla al Sole». Ancora, la poesia su Patroclo sembra in due punti contenere una memoria di questo stesso gruppo di versi dei *Sepolcri*: il «mondo sotterraneo» di Mussapi ha forse presente «la sotterranea notte» di Foscolo (v. 120) e nella chiusa si ritrova «la mia ultima luce», sintagma che pare riunire la clausola dei vv. 122-123 di Foscolo: «l'ultimo sospiro» (122) e «fuggente luce» (123). Alla lontana anche nel secondo dei seguenti versi (sempre da *Patroclo, Stige*): «Passa come una rapida feluca l'immagine / che vidi scintillare nei campi disarati» si potrebbe cogliere rifranta una eco della descrizione foscoliana della battaglia di Maratona: «vedea [...] scintille» (v. 203) «[...] ne' campi» (v. 208). Anche per questa ricerca di una lingua armoniosa e classicamente atteggiata e per il farsi sensibile di una spessa memoria letteraria, oltre che, nello specifico, per il tema di Enea che esprime il legame con i suoi morti e per l'idea dell'Ade nel testo di Patroclo, queste due poesie si collegano direttamente alla parte fondante del successivo *Voci dal buio*²³, costituita dall'ascolto, nell'Acheronte, dei racconti di Enea e Didone da parte del poeta-personaggio.

Il resto di *Gita Meridiana* (ed è la maggioranza dei testi) nasce per lo più da un'ispirazione volta a cogliere nelle zone intermedie e umbratili dell'esistenza, nei fenomeni naturali riguardati con stupita sospensione, negli eventi quotidiani il segno che li unisce alla fiumana di una più grande rivelazione, innescando a tratti una grandiosa e metafisica tensione visionaria (questa linea tende a far muovere il quotidiano verso il piano 'illustre', innalzandolo e sacralizzandolo). Così Mussapi cifra e accumula significato recondito nei gesti consueti e negli scenari comuni dell'esistenza, come nella lirica *Dal buio dell'ascensore usciranno persone* o in *Via Marsili II*. Alcune altre poesie, come *Il carro rallentò a un angolo della strada* e ancora *E i morti risorgeranno nel breve splendore* e il gruppo di frammenti *La dea pietosa*, con dedica a Giuseppe Conte, sono testi che stanno un po' a sé, con una loro specifica fisionomia immaginativa, che li colloca a metà fra discorso in forma di visione e trasfigurazione di zone della realtà.

Siamo infine al *Cimitero dei Partigiani* e a *Gita Meridiana*, che in quest'ordine chiudono il volume. Nel primo, dove si condensano motivi già presenti in testi precedenti di Mussapi e insieme temi da cui sgorgheranno nuove vie, si nota una mirabile e complessa orchestrazione: c'è la natura, suscitatrice di brani lirici e 'sentimentali'; c'è la storia (il Mausoleo dei Partigiani di Cuneo, che il Poeta immagina come cimitero a sé, sedimentazione di valori e di memorie patrie); c'è un'attitudine drammatica pienamente realizzata, con un dialogo che si conclude con l'affidamento di una missione allo scrivente, e c'è una vitale animazione scenica del bagaglio di letteratura amata (Fenoglio diventa la "guida" del poeta-personaggio). Ecco con ciò subito suggerita anche la grande stratificazione di suggestioni e ricordi letterari su cui il poemetto (202 versi) si costruisce: è un concluso

viaggio dantesco, con tanto, come detto, di guida (fra l'altro Colibrì, il partigiano che appare e dialoga col poeta, lo incarica di riferire alla madre ciò che ha visto, così come varie anime del *Purgatorio* incaricavano Dante di messaggi o domande di preci da riportare ai loro cari) e insieme (nel cercare fra tombe non proprio anonime il senso della vita) è una ripresa dell'idea dei *Sepolcri*, ma con un forte scarto semantico (e chissà che non contribuisca all'impasto il ricordo di un classico di lingua inglese come la *Spoon River Anthology* di E. L. Masters).

La dinamica del testo è infatti volta a recuperare senso a ogni vita umana (è il tema più volte attivo in *Luce frontale*) e non, con Foscolo, ad affermare una sopravvivenza aristocraticamente riservata ai grandi. E infatti Fenoglio alla domanda del poeta: «“dove sono?”» riferita ai partigiani morti risponde: «“Sono qui, nella valle scavata sotto questa valle, / la buca che genera il senso, in cui tutte / le altre morti si ricongiungono. / Non ci fu differenza tra la morte / dei fratelli Vaschetto o quella di Filippo, / il tuo vicino di pianerottolo, stroncato / dall'incrocio, dalla moto, dal coma / a diciott'anni. Nessuna differenza. / Solo che Filippo, e Bocca, che morì / per un cancro osseo a ventinove anni / riposano nel senso di chi la morte la scelse”». E ancora si pensi, alcuni versi prima del passo citato, alle parole di Colibrì riferite alla madre: «Dille che la seguo, che le sono accanto, / che nulla del suo pianto è andato perduto, / perché nessuna lacrima è sprecata nella vostra valle”» (con chiara eco della *Salve, Regina*). Infine c'è la commissione di un alto compito al poeta da parte di Fenoglio: «“[...] La sfera della biro / scaverà il solco di questo cimitero, / penetrerà nel cuore di tutti i morti. / Lì passerà la luce tra i vivi e i sepolti, / lì, in quella traccia ostinata, si guarderanno”», dove all'idea foscoliana della poesia come perpetuazione si aggiunge, prevalendo, quella della poesia come luogo in cui si manifestano il senso e la verità, la «briciola d'intelligenza dell'eterno» che lo scrittore coltiva. A tratti ricompare la lirica e ventosa lingua del *Sonno di Genova* (in versi come: «Oh alati, oh benedetti uccelli, corvi, / neri nell'argine radente, tordi a stormi / accanto allo stesso argine, e biancheggianti / gabbiani nell'aria che si profuma di Liguria») ma sono parti, come a suo luogo si è detto, inserite in una molteplicità di toni e in una complessità drammatica assolutamente nuove.

In *Gita Meridiana*, testo meno dialogico, più narrativo e scenografico, si trova una medesima complessità di struttura: un'efficace orchestrazione tra effetti di luce (il sole del mezzogiorno contro l'ombra della tomba del Giovane Principe), intermittenze del paesaggio (il mare rilucente con i vivi esseri delle acque), effetti visivi e sonori (il gracidare della radio) e l'avanzare da tutto questo della rivelazione, del recupero di significato che qui si compie nel gesto quasi rituale dell'amore fra i due personaggi. Torna l'idea di un itinerario, di un percorso: nel poemetto *In automobile, in città, dopo una visita alle rocce Camune* si svolgeva appunto in auto, nel *Cimitero dei Partigiani* a piedi, qui i due elementi si compenetrano. Prima il percorso in

macchina fra le gallerie (con la solita dialettica fra luce e ombra), poi la discesa a piedi verso la zona archeologica²⁴. È una narrazione mirabile e calibratissima nella fusione dei suoi elementi, in cui si assiste, come si è già notato, al distendersi della strenua tensione di *In automobile, in città, dopo una visita alle rocce Camune* e di gran parte di *Luce frontale* a favore di un amalgama linguistico più pastoso e meno irto e di una durata narrativa più compatta (di qualità, come già nel testo-cardine di *Luce frontale*, in senso lato epica) e più "mite" con, in ultimo, uno scioglimento che enuclea ormai entro lo stesso cerchio della vita un compenso soddisfacente al vuoto, all'incompiuto, alla morte. Si rileverà a questo proposito come entrambi i poemetti terminino con la parola "sole" e come il secondo in particolare sia connotato da una luminosità naturale piena e benigna di contro all'opacità piovigginosa delle visioni di *Luce frontale* attraversate da baluginii annientanti.

Qua e là Mussapi pare ricordare qualche verso e qualche modo dell'amico Giuseppe Conte (nella nominazione dei luoghi, ad esempio: «Poi lasciammo Finale, e la Grotta delle Fate», *incipit* di *Gita Meridiana* a fronte di «[...] S. Bartolomeo / del Cervo, Pietra, Finale»²⁵, o ancora nell'insistita nomenclatura vegetale di un verso di Mussapi come: «C'erano arbusti, mimose, pini marittimi» che richiama i molti versi di Conte interamente occupati da nomi di piante, fiori, alberi; ad esempio: «cedri del Libano, e pini, / e intere famiglie di palme»²⁶). E forse l'ispirazione attinta a reperti archeologici così come l'uso del mito (quale si preciserà da parte di Mussapi in *Voci dal buio*), con la ripresa di finzioni anacronistiche per la poesia contemporanea (l'Ade, l'incontro con personaggi mitologici) possono rinviare a caratteristiche e *topoi* della poesia di Conte (si vedano le poesie sugli *Animali etruschi* apparse nell'antologia *La parola innamorata*, poi variamente riproposte²⁷, e i numerosi richiami alla mitologia classica, agli dèi pagani, a messaggeri celesti in dialogo col poeta in varie sue poesie), ma con funzioni sostanzialmente diverse: archeologia, mito, richiami al mondo classico hanno una funzione prevalentemente estetizzante ed evasivo-consolatoria in Conte, sono per lo più in funzione di un imperativo etico e in bruciante contatto con la vita e la contemporaneità in Mussapi.

Voci dal buio segna il punto di massima confluenza fra teatro e poesia nella scrittura del Nostro, trattandosi di versi scritti per il teatro, che esprimono la voce di personaggi in dialogo fra loro (*Lancillotto e Ginevra* con i brevi *Prologo* ed *Epilogo* della Nutrice) o ricostruiscono in un ininterrotto monologo (anche se rivolto al poeta-personaggio, che ascolta ma non interviene) la loro vicenda (Enea nel *Ricordo di Enea*, Didone in *Accanto al fiume oscuro*). I monologhi dei due personaggi virgiliani, che aprono il volume, sono in reciproca connessione: Enea consegna al poeta un messaggio da riferire a Didone, la quale a sua volta prega il poeta di trarre una storia

dalle parole che ha da lei udite, con la speranza che fra gli altri uomini possa udire anche Enea, ch'ella crede fra i vivi. È qui evidente un elemento importante del teatro di Mussapi (e con crescente influenza anche nel resto della sua produzione), già in precedenza accennato, vale a dire la mediazione letteraria, la ripresa di personaggi e vicende appartenenti al patrimonio della grande letteratura.

Mussapi "aggredisce" l'ideologia del poema virgiliano con quell'attitudine alla ricerca di un ulteriore significato, alla reinterpretazione dall'interno della vicenda e dei personaggi assunti, trasportandoli verso la propria particolare sensibilità e, come qui, verso un mondo culturale estraneo alla loro fisionomia originaria (ciò che, fuorviante in sede critica, può rivelarsi fruttuoso in poesia), che caratterizza a volte queste sue operazioni di recupero. Le ombre di Enea e Didone (e in particolare del primo), incontrate nell'Averno, sembrano agitate dal desiderio di una pietà e di una speranza che assumono i tratti della promessa cristiana (con un richiamo all'interpretazione dantesca e più in generale medievale di Virgilio). Si ascolti Enea: «io ti chiedo se non esiste un'altra morte / che cancelli eroismo e solitudine, / che mantenga l'antica promessa, / perché ci fu una promessa nella nascita, / tradita, disattesa: anche gli dei piangono, / e io prego per loro e per la loro morte». E ancora si vedano alcuni versi che precedono il passo riportato: «Quella parte segreta degli dei piango e rimpiangio, / l'amore dell'uomo, la debolezza, / ma la loro obbedienza al destino mi raggela. / Da questo buio io, ombra, io ti chiedo, / parlami di salvezza, non di destino». È l'obbedienza da parte dell'eroe al ferreo fato - capace di soffocare anche l'amore per Didone - ciò che maggiormente risulta incomprensibile alla moderna sensibilità di Mussapi, che fa invece slittare le ragioni della scelta verso un tema più umano e a lui assai caro: l'amore per i fratelli caduti, il legame che a loro avvince, il rispetto del loro sacrificio, che deve diventare condizione del futuro. È l'amore in Mussapi a orientare il destino, non la gelida necessità: questo è quanto Enea vuole che Didone sappia: «[...] io lasciai lei e la vita / per dare altrove vita ai miei morti».

Questa parlata (specie nella parte finale) e soprattutto la seguente di Didone utilizzano una lingua che ricerca armonia, continuità, distensione (con alta frequenza di coordinazioni per polisindeto e di dittologie sostantivali), seguendo un filo rammemorante che comprende la nostalgia per la vita e la ricerca nella vicenda vissuta di una coerenza, infine trovata, in entrambi i casi, nell'amore. È perciò poesia di una dolente dolcezza, che torna a tramare l'irripetibile vicenda della vita da una situazione di perdita, come distendendo il tormento nella durata del discorso. È quanto, con forte coscienza autoriflessiva e programmatica, il poeta fa dire a Didone, rendendo conto dell'operazione e dello stile qui attuati e prospettando le scelte future. Sviluppando brevi accenni virgiliani del libro IV («Iliacosque iterum demens audire labores / exposcit pendetque iterum narrantis ab ore» - il sog-

getto è «Dido» -, vv. 78-79) fa dire Mussapi alla sua Didone: «io prima del suo volto amai la sua voce / e la storia che lo aveva condotto per le onde dei mari» e poi più avanti: «Di colpo provai una sensazione strana e inaudita, / un senso di pace proveniente dal dolore, / una profonda quiete generata dal caos, sentendo che da morte e distruzione, / da esilio e naufragio, / le sue parole tessavano un filo; / e da una materia dolorosa per incanto nasceva / un racconto seducente e rapinoso: / narrava, tesseva il filo, e lo strazio / si distendeva nel tempo come un sogno / e la sua storia diveniva esemplare». È evidente che Mussapi intende il mito, prima e più che come crogiuolo di valori e significati, nella sua essenza di racconto, favola (secondo il significato etimologico), esaltandone e sviluppandone le possibilità narrative.

Più avanti si ha l'affidamento del compito al poeta, che, come Dante di fronte a Paolo e Francesca, china il capo piangendo; e si noterà a questo proposito che Mussapi pare immaginare Didone nello scenario creato da Dante nel V canto dell'*Inferno*, sembra cioè per molti aspetti far parlare la Didone dantesca, là solo citata. Da Dante infatti si hanno riprese non solo linguistiche, se Didone dice qui di essere portata dal vento come Paolo e Francesca, aggiungendo con tristezza che «[...] loro almeno scivolano accanto, e il vento / che li disperde poi li riavvicina». Ciò ch'ella si augura è che la sua pena e il pianto del poeta possano «volgersi in una fiaba orientale / rigenerando il tempo nell'eloquio», e chiede alla persona del poeta di trarre da quanto ha da lei udito un racconto: «fino a che le tue lacrime e il tuo poema / e il dolore di altri incatenati alla tua parola / smuoveranno le mura di questo tartaro oscuro / e la morte non avrà più dominio e ragione» (chiusa che ricorda *Romani* 6, 9 forse anche attraverso *And death shall have no dominion* di Dylan Thomas). La poesia deve tornare - dice quindi l'autore - ad essere narrazione di storie esemplari (non solo riverbero soggettivo dell'*animus* di chi scrive), stabilendo vincoli nuovi di pietà e amore, edificando una nuova *communitas*.

Questa idea della poesia come seducente racconto, filo continuo che tesse delle storie è quella che genera un gruppo significativo di nuovi testi, non ancora riuniti in volume (per quanto accanto a questa tipologia si diano anche nuove poesie di altra natura). *Natale, Paris Texas*²⁸ sembra esprimere in una forma romanzesca (non a caso si attua già nel titolo la ripresa di una pellicola di Wim Wenders) la narrazione di uno dei Magi e la sua riflessione sul mistero cui ha assistito; la voce poetica diventa dunque racconto, interpretazione, in forma narrativa e avventurosa, di una vicenda vitale e appassionante insieme. Alla stessa matrice immaginativa appartiene il testo inedito *L'Incantato della stella*, pure centrato sull'esperienza dei Re Magi, sentita da Mussapi anzitutto come viaggio, avventura, scoperta della propria e dell'altrui umanità, sotto la guida di quella stella che ne orienta nuovamente il "destino nel mondo" (per questi testi non si potrà non pensare come precedente a *Journey of the Magi* di Eliot). Su questa linea orientale e insieme

evangelica, dai caratteri fascinosi e romanzati, ma incentrata sull'avvenimento cristiano, si colloca un altro nuovo testo, *Il racconto che udì Luca*²⁹, che riporta all'origine del Vangelo di Luca e dove l'incanto narrativo è appunto in funzione della testimonianza resa al mistero così profondamente umano di un Redentore che si fa umile e accetta la croce per amore.

Modi analoghi, su un versante latino e pagano, presenta un testo (del tutto inedito) ugualmente in forma di monologo, con un carattere teatrale ancor più accentuato rispetto ai precedenti: *Parole di Plinio dal vulcano in fiamme*, che consegna il senso di un'esperienza estrema quale quella di Plinio il Vecchio, morto durante l'eruzione del Vesuvio del 79 d.C., dalla quale - ci dice il poeta nella sua interpretazione - non volle fuggire, vinto dal richiamo del fuoco. In quest'ambito di ricerca rientrano anche tre altri testi recentemente pubblicati in rivista (*Risposta sulla felicità, La sede dell'amore, La notte dell'undici agosto*)³⁰, scritti in una lingua che vuol essere esoticamente evocativa e fascinosa, che vuol ammaliare, rapire in un ordito fiabesco (ambientazione e situazioni si ispirano alle *Mille e una notte*), essi tramutano quella che era la foga dell'origine del Mussapi di qualche anno fa nell'espressione, piuttosto, di motivi archetipici e perennemente validi dell'umanità: l'amore, la contemplazione, la ricerca del volto dell'altro.

È evidente anche in quest'ultima genia di testi una forte cura retorica, ad esempio nelle sempre più complesse forme di ripetizione, nelle serie enumerative, nell'uso insistito del polisindeto, nella partizione di alcuni versi in membri paralleli (frequente ad esempio la tripartizione del verso - o anche la distensione di analoghe strutture tripartite su più versi -, con effetto incalzante: si veda dall'*Incantato della stella* qui di seguito pubblicato: «Che luce, che fonte, che pietra stupefacente»); non mancano dunque rischi: quello di un tono "oratorio", appunto, o quello di un eccessivo "rilassamento" del tessuto linguistico o ancora di un prevalere degli aspetti narrativi su quelli conoscitivi e semantici. Rischi che sono i corollari di una scelta comunque affascinante e coraggiosa e che il disporsi in volume di questi e altri testi permetterà di considerare marginali e risolti nel quadro generale o invece incidenti. Ci pare comunque che Mussapi abbia così trovato una voce pienamente sua, capace di momenti, oltreché originali rispetto al contemporaneo panorama poetico, compiutamente felici.

Il più recente lavoro edito di Mussapi, *Racconto di Natale*³¹, rappresenta una estremizzazione di alcuni dei fattori sopra indicati. La ripresa di un grande modello letterario si spinge fino al limite di una riscrittura, il privilegio tributato alla narrazione fino alla stesura versificata di un racconto in prosa. Il modello è *A Christmas carol* di Dickens, pubblicato nel 1843, racconto natalizio di straordinaria fortuna, reinterpretato anche, in una celebre versione, dai cartoni animati disneyani. Mussapi è estremamente fedele al testo dickensiano, non solo nella trama, ma molte volte finanche nelle

immagini, nelle similitudini, nei termini, avvicinandosi a tratti ad una traduzione in versi. Piuttosto l'autore si riserva di procedere, in alcune parti, di scorcio, di rapprendere in una singola più rapida "inquadratura" varie fasi del testo di partenza, eliminando inoltre alcuni brani di tono moralistico o polemico o anche frammenti narrativi che siano sentiti di impaccio al movimento della storia. In *Racconto di Natale* l'autore ha come primo scopo quello di narrare. E non si preoccupa, nel versare la materia narrativa dickensiana in un'opera di poesia, di ricrearla e orientarla attraverso il filtro di una forma metrica, come ha invece fatto, ad esempio, Maria Luisa Spaziani scegliendo di forgiare la narrazione della sua *Giovanna d'Arco*³² attraverso lo schema metrico dell'ottava (sia pure in senso lato, mancando la consueta concatenazione rimica degli otto endecasillabi e in presenza pure di libertà nella misura sillabica dei versi). Mussapi decide invece di assumere in pieno l'aspetto narrativo del testo, servendosi per lo più di versi assai lunghi e solo molto di rado ricorrendo a qualche breve sequenza di endecasillabi. L'unico supporto formale alla riconoscibilità della poesia è dato dall'uso, senza significativi precedenti nell'autore, di rime e assonanze a fine verso, le quali hanno per lo più una valenza semplicemente eufonica. Non hanno infatti la funzione di regolare la "costruzione" del testo, trovandosi al di fuori di forme metriche chiuse e ricorrendo non sistematicamente ma solo in certe porzioni di testo, né hanno singolare importanza nel suggerire percorsi e scarti semantici (al modo caproniano). Sono, più semplicemente, un correttivo fonico alla prosasticità e nel contempo partecipano spesso di un certo tono ludico e "leggero" che innerva ampiamente quest'opera di Mussapi. Il loro impiego in senso umoristico e giocoso è ad esempio particolarmente evidente in questi versi dell'ultima parte del testo: «“Che giorno è oggi?” chiese a un bambino. / “Il giorno di Natale” (e pensò, “è cretino”). / Ma lui incurante della rima disse “Un tacchino! / Quello più grosso, alla bottega di Smith, in vetrina.” / “Mezz'ora fa c'era ancora, bello grassone.” / “E se tra cinque minuti è qui avrai un centone.” / “Ma è più grosso di me”, disse il ragazzo. / “Costi quello che costa, non me ne importa un cazzo! / [...]”». Ecco un esempio di come questo testo si proponga di accogliere registri, in senso ludico e scherzoso, per lo più esclusi - salvo che in contesti d'avanguardia dove sono usati con intento polemico - dalla poesia contemporanea.

Dopo il recupero dunque, fra *Luce frontale* e *Gita Meridiana*, di un afflato epico, si ha qui più evidente la ripresa di una funzione fabulatoria, che accoglie anche una divertita giosità. Per il resto, dietro la levità della fiaba non manca lo spessore di temi cari al Nostro, come il legame col mondo dei trapassati e l'amore quale forza capace di redimere l'oscurità di un'esistenza: «e pensò a Marley, a quella meravigliosa avventura / di un morto che s'era degnato di apparire / a un suo ex socio, vivo, per amore» (il soggetto è Scrooge ormai riconquistato alla vita). E, per il versante lirico, compaiono a

tratti suggestivi quadri visivi e atmosferici di una Londra nebbiosa - e insieme piena di effetti luminosi - e magica. E tuttavia questo è un libro dai numerosi luoghi, come si diceva, inconsueti per la poesia d'oggi e curiosi: è il caso di serie di versi occupati da divertiti elenchi di leccornie inglesi (suggeriti anch'essi dal modello) o di versi-*refrain* di natura pure scherzosa come: «bevevano in una sera quello che noi in tre mesi, / perché, come il vivo e il morto, erano inglesi» con ripresa nell'ultima parte: «Intanto le campane scampanavano allegre e cortesi, / forse avevano bevuto, essendo inglesi», o ancora del ritornante epiteto ironicamente formulare applicato a una cognata di Fred (il cugino di Scrooge): «un po' grassoccia ma molto carina»; «quella grassoccia ma bionda e carina»³³; «grassottella, ma molto carina».

Questa molteplicità insolita di registri e l'estremizzazione (come sopra si diceva) di alcuni indirizzi recenti della ricerca dell'autore fanno sì che il libro, se intrattiene da una parte legami di continuità e coerenza con l'itinerario fin qui percorso da Mussapi, si presenti dall'altra come "scommessa" singolare e in sé conclusa. Esso vale a marcare alcune posizioni (a favore, ad esempio, di una poesia di sostanza narrativa e con una capacità di comunicare più estesa ed immediata di quanto di solito non accada) sottolineando l'apertura da parte dell'autore al recupero di una serie di funzioni attualmente atrofizzate del testo poetico, configurabile anche - sembra dire Mussapi - come fiaba e storia edificante o ancora come *imitatio* di modelli illustri, *divertissement*, componimento depositario di saggezza e leggero umorismo.

NOTE

¹ R. MUSSAPI, *La gravità del cielo*, Milano, Società di poesia - Jaca Book, 1984.

² R. MUSSAPI, *I dodici mesi*, "Quaderni della Fenice", 54, Milano, Guanda, 1979, pp. 99-113.

³ G. CONTE, *La figlia del sole e di Perseide*, "Niebo", 4 (gennaio 1978), pp. 31-37.

⁴ M. DE ANGELIS, *Somiglianze*, Parma, Guanda, 1976; nuova edizione rivista dall'autore, Parma, Guanda, 1990.

⁵ M. CUCCHI, *Il disperso*, Milano, Mondadori, 1976; nuova edizione rivista dall'autore, Parma, Guanda, 1994.

⁶ R. MUSSAPI, *Il sonno di Genova*, Riva del Garda, Tosadori, 1981.

⁷ R. MUSSAPI, *Poesie (1979-1993)*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1993, pp. 27-37.

⁸ R. MUSSAPI, *Luglio del nome*, "Almanacco dello Specchio", 11, Milano, Mondadori 1983, pp. 381-393.

⁹ G. QUIRICONI, *Responsabilità alla poesia, responsabilità al tempo*, introduzione a R. MUSSAPI, *Poesie...*, pp. 5-17, per il tema che qui interessa pp. 5-9.

¹⁰ Il carattere in senso lato fiabesco di questo componimento e il suo rapporto con le coeve riflessioni del gruppo di "Niebo" erano già suggeriti da M. LUZI, *Notte e Giorno*, introduzione a R. MUSSAPI, *Il sonno...*, pp. V-VII.

¹¹ M. DE ANGELIS, *Le fiabe e il secondo bambino*, "Niebo", 6 (settembre 1978), pp. 121-125.

¹² Già pubblicata su "Niebo", 9-10 (settembre 1979), pp. 46-47.

¹³ R. MUSSAPI, *Luce frontale*, Milano, Garzanti, 1987.

¹⁴ R. MUSSAPI, *Gita Meridiana*, Milano, Mondadori, 1990.

¹⁵ D. CAMPANA, *Canti orfici*, terza edizione a c. di E. FALQUI, Firenze, Vallecchi, 1941, *Passeggiata in America in tram e ritorno*, pp. 133-137. Riporto il passo che più interessa ai fini del confronto: «Il gorgoglio dell'acqua tutto annegava irremissibilmente. Il battito forte nei fianchi del bastimento confondeva il battito del mio cuore e ne svegliava un vago dolore intorno come se stesse per aprirsi un bubbone. Ascoltavo il gorgoglio dell'acqua. L'acqua a volte mi pareva musicale, poi tutto ricadeva in un rombo e la terra e la luce mi erano strappate inconsciamente. Come amavo, ricordo, il tonfo sordo della prora che si sprofonda nell'onda che la raccoglie e la culla un brevissimo istante e la rigetta in alto leggera nel mentre il battello è una casa scossa dal terremoto [...]».

¹⁶ Si veda questa, parziale, campionatura di esempi: «[...] la macina / del niente su un'altra mano, / niente, diresti [...]» (polittoto in posizione anaforica); «[...] quando l'acqua si verserà nell'acqua»; «alberi grandi alberi e poche foglie»; «nell'aria la ferita dell'aria»; «[...] può essere / adesso, oltre questo semaforo giallo, può essere» (epifora); «[...] grano per grano»; «crepita tra cenere e cenere».

¹⁷ Una riflessione sulle questioni del senso e dell'origine e in genere sui temi portanti della poesia di Mussapi si trova in J. Y. MASSON, *Roberto Mussapi*, "I Quaderni del Battello Ebbro", 9-10-11 (aprile 1992), pp. 31-35.

¹⁸ R. MUSSAPI, *Mario Luzi: il buio e il fuoco*, in *ID.*, *Il centro e l'orizzonte. La poesia in Campana, Onofri, Luzi, Caproni, Bigongiari*, Milano, Jaca Book, 1985, pp. 47-59, il passo qui richiamato è alle pp. 54-55.

¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

²⁰ D. PORZIO, *La parola e il teatro*, introduzione a R. MUSSAPI, *Villon*, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 7-13, il passo citato è a p. 13.

²¹ R. MUSSAPI, *Teatro di avventura e amore*, Milano, Jaca Book, 1994.

²² R. MUSSAPI, *Tusitala. Verso l'isola del tesoro*, Milano, Leonardo, 1990.

²³ R. MUSSAPI, *Voci dal buio*, Milano, Jaca Book, 1992.

²⁴ Una sorta di sintetico ritorno in prosa sul nucleo di *Gita Meridiana* si può leggere in R. MUSSAPI, *I ragazzi che amavano il vento*, introduzione a *Shelley, Keats e Byron. I ragazzi che amavano il vento*, traduzione e cura di R. MUSSAPI, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 9.

²⁵ G. CONTE, *Le stagioni*, Milano, Rizzoli, 1988, *Primavera. Ginestre intorno all'autostrada*, p. 66.

²⁶ *Ibid.*, *Le stagioni della terra*, I, p. 95.

²⁷ R. MUSSAPI, "Animali etruschi", *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a c. di G. PONTIGGIA e E. DI MAURO, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 49-52; le poesie furono poi ripubblicate in G. CONTE, *L'ultimo aprile bianco*, Milano, Società di poesia per iniziativa dell'editore Guanda, 1979, pp. 77-87 e, sfoltite, in *ID.*, *L'Oceano e il Ragazzo*, Milano, Rizzoli, 1984, pp. 59-66.

²⁸ Testo pubblicato su "Poesia", 56 (novembre 1992), pp. 16-17, poi ristampato in R. MUSSAPI, *Poesie...*, pp. 94-96.

²⁹ Pubblicato su "I Quaderni del Battello Ebbro", 9-10-11 (aprile 1992), pp. 4-5.

³⁰ Pubblicati su "clanDestino", 1/1996, pp. 20-22.

³¹ R. MUSSAPI, *Racconto di Natale*, Parma, Guanda, 1995.

³² M. L. SPAZIANI, *Giovanna d'Arco. Romanzo popolare in sei Canti in ottave e un Epilogo*, Milano, Mondadori, 1990.

³³ Entrambi i versi ricorrono nel testo fra parentesi: non le riproduco nella citazione.

Roberto Mussapi - Una poesia inedita

Pubblichiamo di Roberto Mussapi un testo inedito, che uscirà nel suo nuovo libro di poesie, previsto per il 1997, nella collezione Il Nuovo Specchio di Mondadori. La poesia fa parte di un trittico di testi dedicati ai Re Magi.

L'INCANTATO DELLA STELLA

Fu un lungo viaggio, duna su duna, per gli scribi.
Per me fu breve, breve in confronto
all'immobile mappa delle stelle.
Sapevo che il nostro destino era la pista,
o uscirne, perdersi nelle sabbie,
lentezza era lo sguardo degli astri,
che ho conosciuto, studiandone posizione e luce.
I segni del cielo, le rotte eterne,
e noi scivolanti come onde verso una morte lieve
come la carezza di una donna al tramonto.
Conoscevo la perfezione celeste e il breve respiro
umano che si estingue dopo un atto d'amore.
La vita, svanire prima dell'orizzonte.
Ho conosciuto il cosmo e le teorie caldaiche,
le pietre che sfiammano del ricordo di Venere,
i disegni del cielo gelosamente custoditi nei tappeti.
Poi la grotta e fu buio e respiro
animale e povere membra, e una lontana
oscurità rasoterra, più lontana delle stelle,
io non guardai dentro, io provai pena
del tanfo, del povero calore di corpi raccolti.
E uno ne guardai che mi passava accanto,
con gli occhi fissi rapiti da una stella.
Bruno, sporco, con le spalle chiuse da idiota
beveva la luce come eternamente,
eternamente io lo ricorderò, lo racconto.
Perché non fu riflesso ma scontro,
tra quella luce a me nota e un'altra oscura

che in modo assoluto lo incatenava al cielo.
Che luce, che fonte, che pietra stupefacente
orientò lo sguardo e il corpo e il suo destino nel mondo?
Perché io era già in lui e lo scrutavo
come avevo scrutato gli enigmi celesti,
e non conosco la luce del profondo,
il fiato della caverna ventricolare e del buio
e la mappa disegnata e persa nella sua ignota esistenza.
Che strada, che pista, che dune alzate dal vento
portano a quel segreto entro te stesso?
Dov'era la luce, in alto o in basso?
E io come farò a non perdermi
per esplorare un nuovo universo
quando ti seguirò nel buio del tuo mondo interno,
su quali punti orienterò il mio viaggio
cercando la rotta oscura che proiettò il tuo sguardo,
tu, pezzo di terra,
fangoso simile, fratello?

Enrico Grandesso

La città in *Camera con vista* di E. M. Forster

Questo saggio costituisce il primo esempio di apertura della nostra rivista alle letterature straniere. Lo studioso delinea con mano sicura e con tratti fortemente accentuati gli elementi più suggestivi di questo romanzo inglese di inizio secolo.

Scenario privilegiato di questo noto romanzo è la città di Firenze. Sotto molti aspetti essa si identifica con la visione che la media borghesia britannica d'inizio secolo aveva della vita italiana, dove l'aspetto ilare-selvaggio si unisce a quello classico-museale. Paese europeo di minore importanza politica e linguistica, l'Italia viene culturalmente considerata dai protagonisti inglesi del romanzo soltanto per i suoi alti valori artistici; è tuttavia attraente, senza un motivo razionalmente giustificabile, per la curiosità dei suoi abitanti e la piacevolezza dei paesaggi. Il segno che lascia (quasi un "mal d'Italia") deriva da questo fascino possente ed è indimenticabile e insidiioso.

Non a caso il celebre detto sanciva che *l'inglese italianato è un diavolo incarnato*. La terra d'antiche tradizioni, che nell'opera forsteriana confonde e rimescola sentimenti e desideri - si veda non solo questo romanzo, pubblicato nel 1908, ma anche il precedente *Monteriano (Dove gli angeli temono di metter piede)* del 1905 - è anche il metro di misura del provincialismo di viaggiatori cerimoniosi quanto ridicoli e sovente ignoranti, che spesso non sanno emanciparsi dal pregiudizio e neppure da una spiccia e irritante intolleranza.

Già la *vista* del titolo indica una più ampia e impegnativa estensione sensoriale dell'avventura straniera: spalancando le finestre, della propria camera ma anche della propria anima, si può vedere, confrontare, gioire di nuovi elementi vitali e di una ricchezza sensibile che, diluita, diverrà esperienza. Nel richiamo a sentimenti più liberi, Firenze è "tradotta" (oltre che dai fiorentini) paradossalmente da due personaggi inglesi: gli Emerson, due buoni "diavoli incarnati" schietti e anticonformisti, che realizzano in Italia propositi di comportamento e ideali già maturati in Inghilterra. Ad uno scarso rispetto formale delle regole di condotta vittoriane e ad un'ideologia sovente dissacrante corrispondono in loro generosità e solidarietà; benché considerati turisti maleducati, attraggono però la curiosità di Lucy, l'adolescente protagonista.

Oltre che città della libertà, Firenze è in questo romanzo città della bellezza nel senso *più esteso* che si possa dare a questo concetto. Alla critica - facilmente avvertibile - al cliché turistico e allo stereotipo italiano, Forster in *Camera con vista* accompagna un concetto di bellezza strettamente unito, alla spontaneità di chi la percepisce; la bellezza esiste solo perché totalmente goduta e viene compresa se lo spettatore se ne fa artefice, accettando

di vivere e sentire *secondo i suoi codici*. La bellezza fiorentina e toscana diviene quindi elemento esistenziale e fattore essenziale nell'evolversi del *plot* romanzesco afferente ai protagonisti che da essa sono toccati (o folgorati, come George); la sua "comprensione" penetra infatti in protagonisti giovani e sensibili non solo nelle nervature del pensiero ma, intaccando le difese del super-io, nell'esplosivo regno di un'interiorità non ancora conosciuta.

Qui emergono le reazioni di Lucy a Firenze: in contrasto con la sua educazione vittoriana (impersonata dalla sua *chaperon*, Miss Bartlett), rigida e innaturale quanto socialmente efficace, Lucy passa dal leggero benessere («Era piacevole svegliarsi a Firenze, aprire gli occhi su una camera nuda e luminosa», «era piacevole anche spalancare le finestre, ferendosi le dita con chiavistelli non familiari, affacciarsi nel sole con le colline, gli alberi e le chiese di marmo di fronte e sotto, più lontano, l'Arno, che gorgogliava contro il terrapieno della strada», pag. 512 dell'edizione Mondadori, 1986) alla tentazione briosa di vedere la città da sola, senza guida. Non c'è in lei una premeditazione antitradizionale contro codici pedagogici imposti, ma è come se la natura cospirasse qui e ora contro il passato; l'Italia stimola, nella trasgressione gioiosa, la sua naturalezza e ne stimolerà la femminilità, risvegliandone i sensi. (Al contrario, in personaggi deteriori più rigidi e chiusi - come il Rev. Eager o Miss Bartlett - l'Italia stimolerà una reazione protettiva di irrigidimento).

Nella sua funzione di liberazione Firenze porta a scoprire questa temeraria realtà. Anche qui ne è tramite Mr. Emerson, come quando, a S. Croce, dice a Lucy: «Resterà a Firenze per qualche settimana, no? Ma si lasci andare. Lei ha la tendenza a confondersi, a quanto ho potuto giudicare ieri sera. Si lasci andare. Tiri fuori dal profondo quei pensieri che non capisce, li sparga alla luce del sole e il loro significato le diverrà chiaro» (p. 527). Poco prima di partire Lucy riflette e si accorge che il mondo che conosceva si è frantumato; ne emerge una magica città, in cui la gente pensa e fa le cose più incredibili, una città "passionale", sempre aperta alla voglia di vivere, ispiratrice, il cui stimolo attivo sarà ormai inconfutabile nel percorso di crescita di Lucy, benché ella non ne sia ancora del tutto cosciente: solo nel finale del romanzo, dopo la sollecitazione incalzante di Mr. Emerson, ammetterà, agli altri e a sé ciò che sente davvero, finendo per compiere una scelta di vita che le richiederà l'arduo e inaudito coraggio di una cosciente fedeltà a se stessa.

Al contrario, Londra è città secondaria nel romanzo; pur opponendosi dialetticamente a Firenze, essa è apparentemente "perdente" nello sviluppo della vicenda. È però minacciosamente sullo sfondo, non solo della vita dei Vyse (la famiglia di Cecil), ma anche di quella degli Emerson; la sua influenza culturale impera su ogni inglese non ancora umanamente sbocciato

all'esperienza italiana. Non a caso all'inizio del romanzo Lucy impreca contro l'accento *cockney*, temendo di non vivere a Firenze che l'estensione di una borghese esperienza metropolitana.

La capitale inglese appare come scenario in una sola situazione, quando Lucy, fidanzata con Cecil, va a trovare i futuri suoceri. Lucy, che è sempre l'appassionata suonatrice di piano che il lettore ha conosciuto in Italia, rimane sconcertata dalla conversazione «improntata ad un'arguzia stanca e annoiata» (p. 635); la gente che incontra è sazia di tutto, e intuisce che la vita londinese la estranierà dalle cose che aveva finora amato. Chi personifica in una breve descrizione il "prodotto umano" londinese è la madre di Cecil, che giudica gli Honeychurch (la famiglia di Lucy) dall'alto in basso, spingendo tuttavia Cecil a sposare Lucy al più presto per le sue qualità all'antica. Il commento di Forster su questo personaggio è rapido e tagliente, drammaticamente conclusivo di una vicenda umana, come spesso nella sua narrativa: la madre di Cecil è una vittima della città aliena che tarpa naturalezza e calore umano: «La signora Vyse... era una brava donna; ma la sua personalità, come quella di tanti altri, era stata annientata da Londra, perché ci vuole una testa molto salda, per vivere tra tanta gente. Aveva visto troppe stagioni, troppe città, troppi uomini, per le sue capacità» (p. 636).

In conclusione, i contrasti tra le due città sono senz'altro chiari. Firenze è città straniera, e a un tempo universale di bellezza e spontaneità, di un io da ricercare e da riconoscere, per farlo fluire nella sua essenza pura, ricca di passioni e di colori, porge un irresistibile e vitale invito ad espandersi. Londra è la capitale schiacciante, ostile esponente di una cultura classista e snob - che si riverbera un po' in tutto l'ambiente inglese - alla cui morsa si deve sopravvivere, per poter esistere. Non si esce dunque dall'esperienza della città "senza subirne un influsso forte", che lascia il segno, quello che apre il romanzo all'"imperituro sì" e un influsso misterioso di risveglio ad accordi ed aneliti che stanno nelle viscere dei protagonisti giovani e di chi sente la vita scorrere nelle proprie vene. Forster non indica una via di salvezza; suggerisce, con mitezza e toni sommessi, un *modus vivendi* più armonioso alla natura umana, meno soggetto a vincoli "culturali" e tendente a una comprensione che, tramite l'emblematica esperienza fiorentina dei protagonisti inglesi, risuona in profondità come un invito alla riconciliazione dell'uomo europeo con l'universo degli altri e, dunque, immancabilmente con se stesso.

VOCI

Marco Tornar - La scelta

Marco Tornar è nato a Pescara nel 1960. Ha pubblicato la raccolta di poesie Segni naturali (Bastogi, 1983) e il racconto lungo Rituali marginali (Bastogi, 1985). Nel 1996 ha curato per le edizioni Archinto l'antologia di poesia italiana contemporanea La furia di Pegaso.

Le poesie che qui pubblichiamo fanno parte della raccolta La scelta, di imminente uscita nella collana della Jaca Book "I poeti".

DEDICA

Dei nostri incontri non parlerò a nessuno.
Né alle streghe né al vento
né a questi anni pieni di luce e di pazzia.
Nessun colore imbratterà quel bianco
dove ci siamo conosciuti, con gli occhi lieti
e la semplice magia di tutti i sogni. «Ma qui vicino
c'era la sorgente dell'acqua...». Ogni lanterna
sarà la nostra casa, la nostalgia che assiste
come fiocchi di neve
il silenzioso ferirsi della goccia sul viso. E nella casa
ho visto nello specchio una candela
la melodia che sale, il vino, quei profili di porpora
che guardano lontano
verso vangeli sconosciuti, un'amicizia.
Poi, le mille strade di un mattino.
Come quando, colmi di affetto o di tristezza,
stringendo in mano un segno della vita
camminiamo sotto altari di pioggia
mentre appare, dal niente, una parola.

DUE VOLTE NEL NOME

Se uno, smemorato dal sole, vede
la sua prima ombra e
non può toccarla, se vede
centomila castelli
in un dialetto nordico

allora un'epica distratta l'accompagna
verso tutti gli ordini, i concerti
di un paganesimo più elementare: «Sì, restami
a fianco... fino a via della Ricerca, fino
all'Albergo Cobalto... dove sono
più sola». È molto bello
scrivere una poesia per te. Nella potenza e l'asfalto
di una meridiana calura, quando ogni cosa si ferma
dentro una promessa della terra...
Dentro una promessa della terra
ogni guardiano ha un pánico, un complimento sottile
che non sa accettare. E allora, tranne noi,
tutti tremano, sì,
si abbracciano nel nulla dei vestiti, nell'incoscienza
dei tram affollati, senza eroismo. Ogni teatro
è invece, nella sua gloria, vuoto
e una strana attrice medioevale
guarda lontano. Vede. Per questo
mi sento vicino a te... attraverso l'incendio
di siepi e cancelli... vorrei portarti
una parola piccolissima, una parola
illustre.

FESTA

Vicino al parco udimmo la pioggia
bisbigliare pomeriggi da ragazzi, la felicità
di rimettersi la maglia ai primi freddi:
«È davvero passato tutto questo - sembrava pensare
mentre si copriva con la gonna le ginocchia
tirate davanti a sé - né la tua poesia può vincere
il rapido colpo d'accetta del tempo».
La luna stregava ogni cosa. Anche i suoi occhi
sembrava che stessero fissando
un punto inaudito tra le piante. Dai capelli bagnati
una goccia le solcò il viso, illuminandosi.

RACCONTO DELL'ORIZZONTE

Cercando un tempo in un giorno illimitato
abbiamo ascoltato la musica
prima che diventasse falsa, seguendo
una vertigine qualsiasi, dimenticando l'urlo
tra le lanterne cieche. «Rimarremo stranieri
di un'ovvietà celeste, finché nessuno avrà capito
qual è la bellezza che ci ossessiona». Le sue
controparole si perdevano. Univano la storia
con l'idea che di essa si ha. Oppure dicevano:
«È una bugia esistere, nel minuto giallo, senza
offrire un destino a chi ha sempre vinto».
Ma un destino è materia. È il dolore
che nascondono i gatti. Uno schiocco
di dita. La notte
che detta i versi.

MIDRIASI

Un viaggio nella mente di una
strada inattuale, quando
le parole hanno fretta di fingere
le parole che di notte sono ancora sorelle.
Ho atteso ancora, la città virtuale
tra le sorgenti e la guerra, le voci
al neon accarezzate da una nebbia bassissima:
«Cercami ancora... dietro un gioco
o un clamore... ma non guardare, ti
prego, non scordare i miei capelli nerissimi».
La sera era con te. Chiedeva a stento
la sua pronuncia più vicina
l'immenso affresco dell'amore
quando il coraggio si placa, entra
dentro un'altra musica tedesca.
Scrivere una poesia, sentire
il pensiero delle autostrade più antico:
per questi compiti

sono arrivato qui, tra le finestre
del sabato e una goccia
sospesa, tra le tre fosforescenze
di un liocorno
non saremo mai in ritardo
dentro questa prospettiva, questo
verso lentissimo
qui in questa soglia.

TI RITROVO MENTRE

Ti ritrovo mentre
la notte cancella le strade
di un assoluto che attraversa la mente.
Nelle sillabe della rosa, dicevi
bisogna catturare una rima, e io capivo
non soltanto questo, ma la voce rotta
di chi scende in una frase per esistere.
E le ragazze dell'ombra allora aspetteranno
una musica che le ricordi, questo domani
che distribuisce palestre
per le loro luci bianche, più vere
di un sogno che riesce a rapirci.
L'albergo, più avanti, stava nascendo
nella stessa calma remota
del Lungotevere delle Vigilie: ci guardiamo
così, come un pensiero perenne.

Walter Nesti - L'erba amara e forte della vita

Se si ripercorrono le esperienze passate attraverso i "segni" dei luoghi, delle persone e delle emozioni, le questioni di senso, che assillano ogni uomo, lasciano intravedere le linee di un misterioso cammino.

Le liriche che presentiamo appartengono ad un poemetto inedito di Walter Nesti Calu ritrovata, terza parte di un disegno poetico più ampio che comprende anche Itinerario a Calu e Calu perduta.

C'era nell'aria ancora
l'aroma di lavanda
e nel cielo un accenno di fulgore
dove ubriaca si sperdeva
l'eternità della rondine.

Inseguendo quella chimera
mi sfuggì dall'amplesso il corpo caldo
di Calu che svariava oltre il muretto
le ragioni accampate del divieto
le trovate certezze dei vent'anni.

- - -

Vita: non più di questi
sdrucchioli ciottoli dove a fatica
m'inerpicai graffiandomi.

Fa voltafaccia il vento
all'angolo del rudere
inebetito dalla massa d'aria
che gli si schiaccia addosso
e sulla linea del fuoco
appesa a un refolo più forte
appare e sparisce il profilo d'un volto.

- - -

Rivedevo i maestri. Il dito alzato
a indicare strade non battute
il crepitare di ciottoli lungo roveti
cavalcati dall'urto furioso del tasso
in fuga dalla paura dell'uomo.
Risaliva l'onda del vento la mano
in cerca di segnali fascinosi
disseminati a caso nella fuga
l'ultimo territorio dove cresce
l'erba amara e forte della vita.

- - -

Ti sentivo crescere fra le mani
com'erba vibratile
sospinta dal sangue della terra
al connubio col sole
rimanevo accecato dalla forza
sbalordivo al miracolo.

Non eri più l'inganno adolescente
la fortezza imprendibile sul monte,
ma Calu che si dissacrava
all'ardenza del mondo.

Giancarlo Sissa - **Notte senza mani**

Va certamente segnalata l'attività di Giancarlo Sissa fra quella dei giovani poeti (è nato nel 1961, vive a Bologna) i quali, lavorando magari per anni con paziente discrezione (anche se Sissa, che è pure traduttore dal francese, ha già pubblicato racconti su molte riviste e liriche in qualche volume collettaneo), stanno raggiungendo ora una sicura maturità stilistica.

Queste poesie, infatti, rivelano una consapevole identità creativa sia per l'intensità mai ridondante, con cui indaga l'amore (e in esso il proprio "sentimento del tempo") sia per l'ordito semantico e ritmico già riconoscibile nella fluidità, che si scopre dopo l'appropriazione di una punteggiatura ellittica, e persino nella cantabilità delle rime, preziose nella dosatura e nell'aparsimoniosa, ma coerente, frequenza.

PONT-NEUF

(a Cristina)

E cosa importa, si porti vino
a un tavolo dove non se ne beve
solo lettere scriviamo e malaccorte
ma vere come il bere del mattino
o nebbia la nebbia che si porta
altrove le parole - ma lo fa piano -
come a notte la tua mano cioè
quel posto dove riposo e amo

e solo lettere scriviamo e malaccorte
- o notte - ma le scriviamo forte

così a lungo io t'ho aspettata
fino al che saremo un'altra cosa
o quella semplice che non sappiamo
- carezza senza morte - sul Pont Neuf
la luce nella neve era rosa.

LA NEVE DI MARZO

Ecco il prato verde raccoglie
un primo fiocco di neve lento
e tremano gli steli d'erba
il brivido che li sveglia

a un cielo bianco senza vento?

e quale pretesto il dire
qui dove asciuga il nostro fiato
senz'ombra senza velo
verde di rabbia come
sotto la neve il prato?

o il punto preciso dove
si stacca il primo fiocco
dal cielo grave di neve

lì Dio ci pensa, esiste
in una sua malinconia
d'infame spia - ma lieve-.

SCROSCIO DI PIOGGIA

Scroscio di pioggia
notturno vuotaore
o sgocciolio di quanti baci
nell'incanto del tuo pallore
che in luce appari
esitante in un sorriso
o morirti in braccio
o impararti il viso
e non è stata solo poesia
ma finalmente stretti
senza bugia
o la porta che sussulta al vento
e tu timida dolcissima
arresa a un mio lamento
- guardami - o vergogna
del batticuore - me non lui -
che mi sorridi
in questa notte vuotaore.

O QUESTO SOLE SPEZZANUBI

O questo sole spezzanubi
d'ascolti accende primavera
e aspre risate
indaffarate anche ai giardini
- mi manca la tua voce
i tuoi passi sui ripidi gradini -.

NOSTALGIA

*Composto del greco nostos
- ritorno - e algia: propriamente
dolore per il ritorno.*

O tornare a quel prima
di cappotti e timidezze
lontano meno dei fiori comunque
appassiti - e un prima o poi folle
un illudersi se sgelava la luna
a un non pensarci
ora che nulla riscalda nemmeno
la vuota estate d'anestesia
notturne e scialbo sole.

In Piazza Maggiore mi trafigge
il vertice di luce di te deserta.

AZZURRA E DOLOROSA DI TENEREZZA

Azzurra e dolorosa di tenerezza
nel chiarore scabro di quest'arsura
in quest'erba verdegialla di tristezza
cerco se possa essere a frugare
un insettino sperso tentando
di fartelo somigliare, o il mio respiro
su un telo da mare in ascolto
d'un palpito che non consolo
che anzi sfugge, si nasconde
buio, e se lo chiamo non risponde.

MA SE POI UN GIORNO

Ma se poi un giorno
io mancando in un disteso
bianco di mare persino azzurro
o in un trascorrere di nubi
e il vento lui bianchissimo
un drappo suggerendo di ricordi
come in volo proprio e solo
se poi un giorno
nel tuo sguardo trasognato
sfollassero i molti baci
- troppi e troppo bagnati -
in un fremito di neve - tu
stai tranquilla e lieve -
che non sarà il mio mancare
piuttosto io starò
al vento biancamente
ammarando in un abbandono
dall'alto della rocca
scrutando un volo, gelidamente.

LABOR LIMAE

Citazione, reminiscenza, plagio

La scrittura, in fondo, è sempre un dialogo, sia perché ricerca dell'alterità sia perché memoria, fedeltà a una intonazione avvertita come veritiera, oscuramente consentanea al proprio essere. Uno scrittore, dunque, è, più o meno consapevolmente, in dialogo con gli autori ai quali si lega per "affinità elettiva", se così si può dire, certamente non per esserne l'epigone, per ripeterli cioè senza riprodurne la scarica conoscitiva, ma perché vuole essere fedele all'apertura, alla tensione che in essi trova. Scrisse Fortini che «i propri versi più intimi e più veri non sono altro che traduzioni, rinvii, parafrasi. Letteratura si fa dalla letteratura e, nello stesso tempo, dal bisogno di acquisire una realtà non ancora formalizzata dalla letteratura» La letteratura, infatti, è conoscenza proprio nel senso che ci permette di fruire porzioni di realtà di cui ancora non abbiamo coscienza o esperienza diretta - e sottolineiamo "esperienza diretta", cioè viva, non astratta, pre-giudicata - esperienza rinnovabile, pertanto, anche nel consueto, purché colto poeticamente.

Attraverso il dialogo con i propri *auctores*, con la tradizione che si è eletta, uno scrittore dialoga comunque anche con gli altri autori, con coloro nei quali vede negata quella consentaneità primaria ed, infatti, non è detto, come ci ricordava Mussapi nel numero precedente di "Atelier", che nell'atto della scrittura sia influenzato solo dagli scrittori cui più spesso o consapevolmente si riferisce.

D'altronde, la tradizione non è un dato ma una conquista, la scelta dei propri autori, non è cieca obbedienza, ma sempre inquieta interrogazione, dialogo, appunto.

Per questo vorremmo sottolineare che il grado di coscienza nei confronti della propria tradizione, e dunque di tutta la tradizione, tende ad essere proporzionale all'originalità, alla grandezza anche innovativa di uno scrittore. Non vogliamo ripetere ciò che ha magistralmente annotato Eliot nel suo saggio *Tradizione e talento individuale (Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica)*, Milano, Bompiani, 1985, oppure *Opere 1904-1939*, 1992, stesso editore), ma ragionare su qualche esempio concreto.

Proviamo a spiare il dialogo tra un poeta e la tradizione.

Leggiamo a pagina 13 della raccolta *Guizzi d'attimi* di Vittorio Zanetto (Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1983) la seconda parte della poesia *Momento*:

Dov'è il tepore, l'esistenza
d'agosto spruzzata sui tratti dei cieli?
Ritourneranno.
Coglierò questo fiore sul terrazzo,
questi guizzi di sole in declino.
Non grido, mi segna del suo sangue

il battito dell'ora, ferita.
Sono il solo uomo nella ferma
e viva nullità di un ricordo?

Senza cercare reminiscenze capziose, notiamo quella più evidente: gli ultimi versi riprendono il finale della poesia *Di passaggio* di Sereni (*Poesie*, Milano, Mondadori 1995, p. 137): «O sono il solo vivo nella vivida e ferma / nullità di un ricordo?» (che tra l'altro confermerebbe la “consonanza” fra quel “Ritorneranno” di Zanetto con il “Parleranno” che chiude un'altra poesia sereniana: *La spiaggia*, p.184, anch'essa della raccolta *Gli strumenti umani*).

Quando si riprendono versi altrui, l'effetto di senso che si produce dovrebbe essere di rimbalzo, elevato alla seconda. Ci vuole, però, un alto grado di consapevolezza per citare senza contraffare, per sciogliere con un'alchimia perfetta nella propria dizione gli echi di altri autori. Il lettore, cioè, non deve avere la sensazione che lo scrittore cerchi di “barare”, di tradire cioè le “regole del gioco” implicite nel “patto” sancito dalla lettura («ti leggo e prendo per vero tutto quello che dirai, purché tu mi dica qualcosa di importante e/o piacevole e non cerchi di ingannarmi in qualsiasi modo o deluderai le mie attese»). Non a caso, nella lettera riportata a mo' di prefazione al libro di Zanetto, Mario Luzi riconosceva quanto «In esso vivezza germina di sensazioni e di memorie e reminiscenza di immagini ricevute da altri poeti si intrecciano in una esuberante vegetazione», confessando però garbatamente che «Dovrei, forse, consigliarle un più attento vaglio autocritico in fatto di lingua e di forma e anche una distinzione più esigente tra il suo proprio e l'imitativo».

Tralasciando per ora un discorso più specifico circa l'*imitatio*, notiamo per esempio come Sereni, sempre in un ambito di poesia che ricorda altra poesia, invitasse il lettore stesso a entrare nel dialogo che i suoi testi stabilivano con altri autori, citando esattamente, e in corsivo (in modo cioè esplicito) i versi altrui (ma anche frasi o indicazioni realistiche di vario genere), con un effetto veramente suggestivo e caratteristico della sua poetica della memoria e del confronto con figure assenti. Così ad esempio nella poesia *Un posto di vacanza* (pp. 223-233) ricorda, in un passo celeberrimo, alcuni versi epigrammatici che Fortini gli aveva dedicato: «*Sereni esile mito / filo di fedeltà non sempre giovinezza è verità*» ecc.

Ovviamente, il maestro della poetica della citazione ad oltranza fu proprio Eliot, ma si potrebbe ricordare lo stesso Gozzano, di cui ci occupiamo in questo numero (quante coincidenze!).

Notiamo piuttosto, *en passant* (anzi, di passaggio!), come una citazione sia sempre un'arma a doppio taglio: se può servire a dare maggior “autorevolezza” al proprio discorso (è questo lo scopo retorico più acclarato) o a stupire oppure a trovare una sorta di complicità con il lettore, che viene

quasi chiamato a condividere un segreto testuale, un percorso di letture e riferimenti ecc., è anche vero che inserire una terza voce fra lo scritto e chi legge può interrompere l'intimità, creare una fastidiosa interferenza, se il lettore si sente per qualsiasi motivo in disagio (non condivisione del riferimento culturale, oscurità del riferimento oppure plagio malcelato o maldestra reminiscenza che sottovalutano la sua compiaciuta competenza ecc.). Distinguiamo perciò fra *citazione* consapevole, che cerca la condivisione del lettore, *reminiscenza*, quando un autore non si accorge di riproporre elementi di altri contesti o questi sono individuabili con una certa vaghezza, e *plagio*, quando un autore rielabora consapevolmente altre fonti nella speranza che il lettore non le colga, inficiando il valore della sua opera.

La questione potrebbe sembrare marginale, in realtà è nevralgica. Tutta la letteratura moderna è variamente connotabile come "letteratura di secondo grado", cioè ri-scrittura. La riflessione dell'arte sul proprio significato, infatti, è un tema intrinseco ad ogni gesto creativo di una certa maturità, ma forse particolarmente implicato nell'esperienza moderna, anche se è facile abusare di simili strumenti, e già molte volte ci si è lamentati di una critica iper-filologica che si compiace di una mera accumulazione di presunte "fonti", o di astuti poeti "col rampino". Anzi, in molti scrittori si è sempre più avvertita la necessità di una ritrovata (e forse idealizzata) *innocenza*, di una lingua che non sapesse di letteratura, nella ricerca della "spontaneità", "ingenuità" o "grazia" che molti hanno trovata nel dialetto. Altri, invece, vi hanno rinunciato nella convinzione che l'erudizione fosse ormai la cifra essenziale dell'arte. Dal nostro punto di vista ribadiamo la liceità di qualsiasi prospettiva, purchè non serva da paravento a una incapacità di misurarsi frontalmente con l'impresa della scrittura, e si capisca che a convalidare la propria scelta personale non sono mai le premesse teoriche, ma i risultati ai quali si giunge.

Si può essere spontanei e aggraziati anche quando "saturo" di cultura, se si comprende che la semplicità non è un dono, ma una conquista.

M. M.

PROPOSTA

Gilberto Coletto, autore del bel saggio *L'oblio di Ada Negri*, apparso sul n. 2 di "Atelier", mi scrive a proposito del mio testo *La poesia al bivio*. Dopo altre considerazioni egli dichiara di non condividere l'idea che il poeta necessiti di una solida cultura generale e specialistica nel settore letterario: «Da parte mia sono sempre stato dell'avviso che la cultura - non dico poi l'erudizione - sia d'intralcio alla poesia. Un poeta deve mantenersi nell'ignoranza per poter sorprendersi. Dobbiamo sacrificare la conoscenza a favore della poesia. Solo chi ha quest'umiltà sarà poeta. La poesia non bisogna possederla, va subita. Scrivere poesia lo si può imparare. Poeti lo si è o non lo si è».

Il problema è semplice in teoria e difficile in pratica, qualunque soluzione si prospetti, per il fatto che analizza un elemento difficilmente determinabile, l'i-spirazione. Pur consapevole di entrare nel terreno dell'opinabile, mi permetto di esprimere un'opinione diversa.

A mio parere, non esiste alcun poeta che, in misura diversa, non sia dotto: il cantore ingenuo e spontaneo fu una creazione dei Romantici, i quali spinti dalla necessità di introdurre nel solco della tradizione classica altri tipi di poetiche costruirono l'immagine di un cantore direttamente ispirato dalla Natura. Non esiste persona priva di cultura: esistono diverse culture e diversi gradi di cultura. Cultura, però, non è sinonimo di erudizione e la differenza sta nel fatto che la prima feconda la vita, come la vera poesia, la seconda riempie gli scaffali delle biblioteche.

In secondo luogo, non ricordo il nome di nessun grande poeta, che non abbia posseduto una cultura formidabile. Pensiamo a Virgilio, a Dante, a Leopardi, a Pascoli e mi limito ai più conosciuti autori di casa nostra, per non parlare di Goethe, di Eliot. Neppure i poeti delle cosiddette civiltà primitive possono confutare tale posizione, perché anch'essi possiedono una loro cultura. Il problema non sta nell'ignoranza o nel-

l'istruzione, ma nella capacità di servirsi in modo originale per esprimere il proprio mondo interiore.

Mi servirò di un paragone: potrei possedere il più grande talento musicale della storia umana, ma, se non conosco la tecnica dei suoni, non riuscirei mai a raggiungere l'originalità (sì, dico proprio: l'originalità!), la perfezione, l'estensione, la capacità interpretativa che otterrei se dominassi tutte le regole dell'armonia e della strumentazione. D'altra parte - Eliot lo ha ribadito con autorità - la poesia si radica in preciso contesto storico e la storia non progredisce se non sul passato.

Concordo con Coletto quando afferma che la poesia non si può limitare alla cultura (io direi all'erudizione) e alla ripetizione di schemi già codificati, ma mi risulta difficile accettare l'immagine di un poeta ingenuo e spontaneo, lontana da ogni concretezza storica.

Giò Ferri, direttore di "Testuale", dopo essersi congratulato per l'ottimo avvio di "Atelier", ci scrive che alcune nostre scelte ed alcuni nostri pareri «non sono proprio sempre sulla [...] linea di ricerca [della sua rivista]. Ma questo non ha nessuna importanza. Anzi ci sembra giusto e utile che si manifestino più voci. "Fioriscano i mille fiori", diceva qualcuno. Purché la poesia venga intesa sempre come momento sintetico ed essenziale dell'essere nella materialità formale (non formalistica) del linguaggio, al di là di ogni finalismo o utilitarismo (anche bassamente sentimentale o, peggio ancora, banalmente evasivo). Insomma, e questo è il nostro programma (ma ci pare che in buona parte sia anche il vostro), non ci interessa assolutamente andare *là dove ci porta il cuore*, tenuto conto che il cuore è solo una banalissima (seppure essenziale... ma sostituibile) pompa idraulica! Ci interessa invece la *mente* con la sua rete di relazioni sensitive, sensuali, corporali, che mantengono l'uomo, quale *segno dei segni*, nel flusso formale (*forma mentis*) del processo biologico e cosmologico».

Ho voluto riportare un ampio tratto di questa stimolante lettera perché, in effetti, sintetizza alcuni elementi fondamentali del dibattito sulla poetica post-romantica. Giustamente Giò Ferri sottolinea che "Atelier" non si discosta affatto da questa linea teorica e i numeri futuri confermeranno questa sua impressione, anche se personalmente sostituirei al concetto di *mente* quello di *globalità della persona umana*.

Stimolante è stato pure lo scritto di **Gian Ruggero Manzoni**, direttore di "Origini", che, dopo aver giudicato la rivista «interessante e tipograficamente piacevole», pone in luce una certa discrepanza tra intenti e realizzazioni, per il fatto che «ancora una volta si [sia dato] spazio ai soliti nomi [...]. Pregevole, invece, il tentativo di presentare con serietà voci nuove e meno "ridondanti" e prosaiche». Parole, come queste, basate su onestà intellettuale e morale, ci inducono ad una seria riflessione, anche perché "Atelier" mira come obiettivo irrinunciabile ad una coerenza tra teoria e prassi. Ad ogni modo sono convinto che tale rilievo sarà attenuato dalla lettura di questo e dei futuri numeri.

Ad **Alessandra Brusagli** di Firenze è piaciuto l'intervento di Franco Loi. Nel condividere la sua valutazione aggiungo che la profondità umana di questo poeta mi ha confermato nell'idea che per essere grandi autori occorre essere grandi uomini.

Jolanda Mantovani di Lodi, dopo avere espresso apprezzamenti per la puntualità, la semplicità e la chiarezza nelle argomentazioni, rileva che « il giu-

dizio critico - riferito ai componenti di Daniele Piccini - non solo si avvale degli strumenti che gli sono propri, ma coinvolge - in certa misura - l'umanità di chi lo esercita». Sullo stile della rivista ci scrive anche **Ambrogio Vismara** di Cuggiono (MI), che invia alla redazione le sue «congratulazioni per il coraggio, per il contenuto e lo stile del trimestrale» destinato non soltanto a «pochi addetti ai lavori». I redattori di "Atelier", infatti, sono convinti che il primo requisito di un testo sia la chiarezza e l'intelligibilità, perché la confusione stilistica è indice di confusione di idee.

Il prof. **Amato Novelli** interpreta in modo molto acuto la denominazione della nostra rivista: «Avete scelto di chiamare la rivista *Atelier* nel suo corrente significato di "studio di artista", soprattutto per le arti figurative, ma anche di "laboratorio" ed è forse quest'ultimo il vero significato che avete attribuito alla parola: etimologicamente dall'antico francese *astelier*, cioè catasta di legno o laboratorio dove si lavora il legno; per estensione arriviamo alla bottega del falegname (o vi è un inconscio richiamo al *faber materarius Deo hominibusque dignus?*)».

Il dibattito con i lettori costituisce un elemento indispensabile per ogni rivista, perché costringe a riflettere sugli orientamenti, a porre in discussione concetti acquisiti e a confrontarsi continuamente con la realtà. Una rivista di letteratura, infatti, afferma Ottavio Mangoni di Prato Sesia (NO) «serve a spingere sempre più in alto la bellezza dei sogni e della fantasia».

LETTURE

Umberto Fiori, *Chiarimenti*, Milano, Marcos y Marcos, 1995, £ 16.000.

È assai poco consueto leggere e gustare un testo di poesia come *Chiarimenti* di Umberto Fiori, un giovane poeta, che a buon diritto si sta conquistando la stima del pubblico e della critica. Molteplici sono le ragioni di questa valutazione, che richiederebbero un discorso assai più argomentato e motivato di questa breve nota che si propone di delineare alcuni elementi portanti di questa raccolta di liriche che rappresenta senza dubbio una delle produzioni più interessanti degli ultimi anni.

Il libro è compatto sia sotto il profilo strutturale sia dal lato stilistico; si apre e si chiude con due poemetti, o più precisamente con una poesia (*Il discorso e la voce*), composta da sette quadri, ed una lirica di discreta lunghezza (*Conferenze*). La prima pone in luce, fin nel titolo, la divaricazione fra la parola (il senso, la verità) e il suo manifestarsi (l'atto del dire, del comunicare), la cui inflazione paradossalmente comporta una sensibile diminuzione della pienezza di senso esprimibile. Ne deriva una lezione profonda di vita, che diventa anche lezione di poesia: per meglio lasciar parlare le cose, è necessario ritirarsi, "farsi poveri".

Tutti i componimenti del libro sono piccole allegorie che dal quotidiano assurgono ad appercezioni emblematiche della discordanza tra "discorso" e "voce", tra il senso che anela a manifestarsi e la nevrotica volontà di affermarlo che lo soffoca, oppure dell'improvvisa liberante concordanza fra ciò che si dice e ciò che si è, ovvero fra offerta e atteggiamento. Questa, è l'unica possibilità di canto che ci resta, minima ma sconvolgente.

Il testo trae ispirazione dalla banalizzazione dei rapporti sociali: nelle grandi città come Milano «la parola» non trasmette, non è più veicolo di realtà interiori e non perché non si parli, ma perché si parla troppo e non si ascolta. Questa desolazione, sintomo di una sofferta solitudine, di un tragico vuoto interiore, ma anche di un desiderio inesausto di auten-

ticità di comunicazione, trova la sua espressione anche nello stile, volutamente abbassato al tono colloquiale. Il poeta riprende mimeticamente le consuete espressioni quotidiane, i luoghi comuni: «... così, parlando del più e del meno», «sulla punta della lingua» e li sottopone ad un'azione demistificante, ma sempre coerente con la realtà umana che rappresenta. Il dettato, tuttavia, si presenta sempre nitido: troviamo le rime dimesse, strofe fluide senza sbavature, versi perfetti nella loro apparente spontaneità (sembra che Fiori abbia trovato il segreto per scrivere in lingua con la grazia sorgiva dei migliori poeti dialettali contemporanei), tracce di una naturalezza conquistata con un lavoro lungo e sotterraneo, paziente e anonimo, finalmente ripagato da risultati eccellenti, ricchi anche di prospettive, "esemplari".

Il tema dell'afasia, proprio della civiltà dei consumi e dell'immagine, di una civiltà che, come afferma Ernst Cassirer, ha distrutto ogni legame con il sacro, viene espresso in modo decisamente originale, come raramente è accaduto in questo secolo, che ha assistito al trionfo di un'ironia sterile o della furia iconoclasta delle Avanguardie o delle Neoavanguardie o allo sterile gioco di parole che attraverso la ricerca dell'arguzia si pone al di fuori dell'arte che è e rimane sempre prodotto della totalità dell'uomo. Umberto Fiori sente sulla sua carne questo problema, lo avverte nei suoni e nei rumori consueti della giornata, lo soffre nelle mense sociali, nell'atmosfera delle conferenze, nelle discussioni in cui la «parola» diventa barriera, non comunicazione.

Non per nulla il poeta è spesso descritto in uno stato sospeso di ascolto, lontano eppur immerso nel brusio del mondo, partecipe nel distacco, in una condizione fragile e umile. Ma non c'è, dietro a questa scena archetipica, un atteggiamento eroico o nichilistico nella ricerca di una situazione privilegiata e solitaria o nella fede circa l'impossibilità della conoscenza e della comunicazione. Lo scacco che subisce la parola è propizio alla sua esatta

intonazione con le cose. Infatti la fragilità di tale condizione è pronta a ribaltarsi in autenticità: «solo chi ha parlato veramente / può veramente essere frainteso».

E di fronte a tale situazione egli vorrebbe scendere «Giù, giù, dove le cose sono chiare. / Piantarla coi discorsi, mettergli i fatti / davanti; e anch'io lì zitto: essere un fatto»: impresa ardua in un'epoca di agnosia, di "pensiero debole", di nichilismo, di mancanza di certezze. E la banalità che viene posta in luce altro non è che questo vuoto contemporaneamente epocale ed esistenziale. Alla fine del Secondo Millennio l'uomo si trova in questa situazione: «La verità, averla tutta lì tutta insieme / senza però tenerci, senza prenderla / a cuore più di tanto. Lasciarla correre / come chi non ha più punti di vista / o una voce da alzare. // Invece siamo qui: lui che mi urla / sulla faccia, io che ormai sto seguendo / l'altoparlante fuori, sul furgone, / i prezzi pazzi / della grande sven-dita».

La poesia di Fiori affronta, dunque, i nodi della nostra cultura: l'uomo è incapace di giustificare i fondamenti del suo pensiero, di dare consistenza ai "fatti", di uscire dall'incomunicabilità pirandelliana del *Così è (se vi pare)*. Raramente, come in questa raccolta poetica, la parola ha trovato mezzi appropriati per demitizzare se stessa. I Crepuscolari e Montale hanno imboccato questa via in un momento storico durante il quale l'Esistenzialismo spingeva l'uomo a ripiegarsi su se stesso per trovare la propria debolezza e la propria fragilità. La "parola", quindi, in quel periodo poteva dire solo «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo».

Ma nell'ultimo decennio del Millennio l'umanità, che ha sperimentato gli orrori della Seconda Guerra Mondiale, il pericolo della catastrofe nucleare, i genocidi della Cambogia e della Bosnia, la disillusione della caduta del muro di Berlino, lo strapotere dei mezzi di comunicazione e l'occupazione culturale della televisione, scopre di non aver compiuto progressi sulla via delle certezze e della verità e che "i fatti" non riescono a trovare una giusti-

ficazione filosofica capace di renderli universalmente intelligibili: «Uno di fronte all'altro / siamo affacciati a un pozzo senza fondo».

Questa instabilità epistemologica produce il trionfo dello sproloquio («Ormai loro parlavano, parlavano, / e io zitto, come sta / quando si ha in bocca il trapano del dentista») e l'esaltazione della convenzione, della superficialità, tipica della comunicazione odierna: «Mentre cammina, a volte, uno si sente / - magari in centro, in mezzo alla agente - / crescere dentro, dai passi, / una frase idiota. / Se la ripete e va, va, va, / come un criceto nella ruota».

Come si diceva, il testo presenta tali e tante suggestioni che queste poche righe non rendono giustizia dell'intensità poetica che l'autore trasmette, perché *Chiarimenti* è una raccolta che scava nel fondo della condizione umana contemporanea, che lancia bagliori di conoscenza sulla nostra società, che impietosamente coglie i motivi di tante nevrosi e di tanti fallimenti umani. Fiori testimonia che anche all'interno della civiltà dell'immagine, degli *spot*, della comunicazione di massa la grande poesia non è tramontata, anzi rimane come coscienza critica di chi, nonostante tutto, continua a protestare contro una condizione inaccettabile di vita e a credere nel valore dell'uomo.

Giuliano Ladolfi e Marco Merlin

Silvio Raffo, *La voce della pietra*, il Saggiatore, pagg. 166. L. 25000.

Silvio Raffo, noto anche come poeta e traduttore, nel suo recente romanzo psicologico ci induce a considerare la supremazia della scrittura sulla parola parlata. Nella *Voce della pietra*, uno dei due protagonisti, Jacob, in un delirio di onnipotenza decide di non parlare più e pensa di «sconfiggere la morte incatenando la vita al silenzio profetico della scrittura». Scrive infatti nel suo diario (che tiene accuratamente nascosto): «... anche il silenzio può ferire, ma almeno nel tacere c'è l'attenuante dell'astensione, mentre la parola ha la disgustosa pretesa della significazione,

è una vera e propria menzogna legalizzata» (p. 17). Attraverso una vicenda scarna e limitata a pochissimi personaggi, l'autore fa incontrare, quasi per un ineluttabile destino, il giovane Jacob con Verena una donna per molti aspetti indefinibile e della quale si conosce quasi solo la sua vocazione all'assistenza.

I due personaggi, per quanto accomunati da un unico destino, vivono due storie parallele non solo per l'oggettiva difficoltà di comunicazione quanto piuttosto per la tenace e feroce volontà di Jacob di impedire qualsiasi rapporto con la donna. Egli infatti considera pericolosi nemici quanti cercano di infrangere la sua perfetta solitudine o di carpire a lui o al suo quaderno il segreto della sua superiorità. Agli antipodi del "lieto fine", il nuovo romanzo di Raffo non ripropone la stessa gravità della tragedia classica, ma ne richiama il fantasma poetico mettendo in scena personaggi impotenti nei confronti di una sorte già segnata.

Non tutto, però, è così prevedibile, anche se già implicitamente annunciato fin dalle prime pagine del libro. A complicare il filo esile degli eventi intervengono aspetti caratteriali, conflitti psicologici, morbosità nonché il rapporto patologico di Jacob con la madre morta e angelicata. E corre nelle pagine un oscuro richiamo all'autodistruzione. Non manca neppure la presenza di fattori esoterici, che risultano accettabili e perfino credibili grazie soprattutto all'abilità del narratore, che li rende coerenti con l'ambiente in cui si consuma il dramma delle solitudini.

Le situazioni descritte e la tecnica narrativa adottata autorizzano a considerare il romanzo come un "thriller dell'anima".

Ma, al di là della storia, credo che si debba guardare con molta attenzione alla struttura narrativa. Il testo, infatti, si compone di tanti capitoletti nei quali si alternano l'io narrante del diario di Jacob e quello del racconto di Verena, nel parallelismo quasi geometrico dei due che si studiano per conoscersi senza potere o

volere incontrarsi (se non in un finale tragico e definitivo, dopo il quale anche Verena deciderà di non parlare più).

La voce della pietra è un libro di agile e raffinata scrittura che affianca ai temi esistenziali dei suoi infelici personaggi quello affascinante del silenzio profetico e della parola scritta. Fedele al motto Zen citato in apertura «l'imperfezione non risiede nella verità, ma nel linguaggio», Silvio Raffo fa dire a Jacob: «La realtà puramente astratta del pensiero trova nella scrittura una sorta di compimento: la sua sola forma possibile, il suo modo di essere» (p. 32) al punto che ciò che è scritto giunge ad avverarsi a patto che si rispettino determinate condizioni, come si dice più avanti. «Quello che scrivo qui si realizza solo se ricolmo veramente la parola della sua pienezza e faccio essere ciò che la parola significa» (p. 111).

Achille Abramo Saporiti

Norman Mac Caig, *L'equilibrista*, Stamperia dell'Arancio, £ 15.000.

Bernard Noël, *Il rumore dell'aria*, Spinea (VE), Ed del Leone, £ 20.000.

M. Riccò, P. Lagazzi, *Il muschio e la rugiada*, Milano, BUR, £ 18.000.

Paul Celan, *Di soglia in soglia*, Torino, Einaudi, £ 18.000.

La stagione della poesia europea, e non solo europea, giunge in traduzione recando guizzi di sorpresa, ancora di classica certezza, brividi dell'immaginazione, lumi di intelletto, innamoramenti del cuore. Si pensa, almeno, a Norman Mac Caig, a Bernard Noël, alla lirica del Giappone, a Paul Celan.

La bella cura di Marco Fazzini presenta *L'equilibrista* della scozzese Mac Caig. Ci troviamo ad affiancare un tessuto verbale intrecciato dall'ironia e dalla capacità di stupire. La parola causa un incessante divenire dei significati e giova nel clima della festa della creatività. Un sapere segreto percorre il verso, mentre la maestria dell'autore con lieve tocco orchestra gli equilibri tra gioia e dolore. Sono le magie di composizioni brevi e

danzanti ove la sillaba vive.

Voce vivente è anche quella di Noël che nel *Rumore dell'aria* porta la vita nella scrittura. Fabio Scotto, il curatore del testo, ci avverte con chiarezza del modo in cui la memoria, oggetto, parola, costruiscano nella loro qualità poetica un vero filo del tempo. Si innerva nel dire di Bernard Noël una fisicità in cui pulsa lo stesso sogno, un pulsare che colloca il fondatore della «poetica del corpo» tra i massimi del Novecento francese.

Poesia e vita: un tema che scopriamo pure nel *Muschio e la rugiada*, ricchissima antologia della lirica giapponese a cura di Paolo Lagazzi e Mario Riccò. Siamo alla presenza di una scelta che parte dall'ottavo secolo, dai *Tanka*, al maturarsi dei *Renga*, agli *Haiku*. Né viene trascurata la modernità che gode anzi di ampio spazio. L'introduzione di Lagazzi ci dona sentieri aperti e ci guida nel campo di una cultura a noi forse ancora lontana. Qui la poesia narra e musica il sentimento della natura e dell'umano.

Un cammino poetico e umano è quello che attua Paul Celan nel testo *Di soglia in soglia*. È un viaggio che si para di fronte alla storia, alla morte, al destino, alla solitudine, al dolore, alla necessità, all'esilio. E la parola, fragile e nuda, precisa il suo essere tra incanto e perdita. Paure, solennità, il farsi medesimo del vivere, il disfarsi nel mondo, tagliano o alleggeriscono il verso, intanto portano il suono del loro vuoto in un'abbacinante, dolente, laicissima preghiera.

Alberto Cappi

Giuseppe Antonio Brunelli, *Concerto per Palma*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, pp. 62.

Canto dell'anima, che dall'intimo dell'io mira ad effondersi nell'infinita armonia della natura e del cosmo, come espansione di amore in cui anche la perdita della persona amata diventa nota umana e celeste, in armonia con l'universo, che è amore: sulla corda di questo alato, vibrante pentagramma, in cui musica e parola si fondono in celeste-umana armonia, si

svolge, sull'onda del ricordo, il concerto poetico di Giuseppe Antonio Brunelli, *Concerto per Palma*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, pp. 62, presentazione di Grazia Sanfilippo

Domina, nella pagina, il sentimento della purezza della parola, nucleo palpitante e terso dell'Armonia del creato, che è anche armonia di amore, in questo caso verso la persona amata, la Palma del *Concerto*, prematuramente scomparsa e attorno alla quale, come nucleo centrale irradiante, si effondono dall'intimo dell'io, le infinite voci del cosmo e si fanno poesia, poesia dell'ascolto con variazioni anche di altre voci e forme di poesia, che ispirandosi a poeti e scrittori come Valéry, Hugo, Camerana, ma anche a santi come Agostino e François de Sales, ritrovano nuovi accordi di intimità profonda, non chiusa nell'io, ma aperta alle infinite voci del creato, a cui partecipano anche animali accanto all'uomo, in rispondenza con l'universo creato.

La poesia, in questa dimensione, si fa parola, intesa come emanazione del Verbo, che si irradia nell'infinito tutto, per espandersi oltre la soglia della coscienza e dell'essere.

La Parola, che è "pane", nutrimento donato da un dio all'uomo, è parola «che ti aiuta a lottare. Che sfama e che consola». In tale prospettiva umano-divina, dalla Parola, nucleo ispirativo e irradiante dell'universo, che parte dall'io e dalla propria vicenda di amore e morte, si diramano le terse, vibranti articolazioni e variazioni musicali di questa incantata partitura lirica, che è il *Concerto per Palma* con le sue molteplici voci, i luoghi cari al cuore e alla memoria, i segni ed anche le stimmate del proprio destino di vita, con fedeltà di ascolto e di nuovo vibrato effondersi dell'animo, che si fa, insieme, musica e parola. Come un diario musicale, intimo eppure aperto al tutto, in un coro d'insieme si esprimono anche le singole voci del creato e le proprie vicende fanno anche della morte - la perdita di Palma - un nuovo Cantico d'amore, in cui tutto si lega e si ritrova, riscoprendo nuo-

ve voci anche nel silenzio, nelle pause di raccoglimento interiore, in cui, come l'usignolo di Francesco di Sales, l'anima canta anche nelle pause di silenzio, all'ombra incantata della coscienza interiore: coscienza dell'essere e del cosmo, che la qualità stilistica, il terso e intenso linguaggio di Brunelli, la sua esperienza di poesia, la mobilità ed insieme la forza di coesione, con cui l'autore articola parola e immagine, ritmo e pensiero, fanno di questo poemetto musicale una composizione nuova. Parola e musica, ispirazione religiosa del creato, memoria e richiamo letterario, si fondono per virtù di una poesia nuova sulle corde di un amore, che nella profondità del suo essere diventa anche emblematico nucleo di coesione ed espansione lirica, voce di tutto il creato: nuovo Cantico, attraverso il quale la propria vicenda di amore si apre e si effonde in tutto il creato, tramite anche armonie di altre voci di poesie, assunte in proprio.

E con parola propria, come un canto, è anche "preghiera", che a sua volta «fa la preghiera della vita un canto» con variate diramazioni di voci e palpiti delle cose sulla nota dominante del "ricordo", che si fa poesia, con le sue intense, serene vibrazioni di Armonia.

Carmine Di Biase

Mauro Germani, *L'ultimo sguardo*, Mantova, La Corte, 1995, £ 15.000.

Si innestano su un preciso filone culturale le prose poetiche di Mauro Germani, quello che sancisce la commistione profonda tra pensiero filosofico e pensiero creativo. Tale orientamento, che ha imposto a molti scrittori una vera e propria *koiné* linguistica con relativo immaginario, può ricondursi al magistero di Heidegger, pur nella consapevolezza delle forti semplificazioni implicite in una simile affermazione.

Si precisa comunque che non ci si pone affatto contro la ricerca di un "pensiero poetante" che, anzi, ci sembra fin da Leopardi una necessità per la poesia: si esprimono in questa premessa alcune considerazioni nei confronti di uno speci-

fico indirizzo culturale. La constatazione iniziale vuole infatti evidenziare da quale orizzonte il lettore si affaccia, o possa affacciarsi, alla lettura di queste prose: un orizzonte incerto tra abbandono alla suggestione e vertigine del vuoto, "necessariamente ambiguo": la parola originaria, che affronta il mistero preservandolo, non può che essere sfingea, enigmatica, bifronte. Quindi, in questa prospettiva, il dilemma della scrittura non solo non è risolto, ma anzi si acuisce: il confine tra "dire il mistero proteggendolo" e non dirlo affatto, imprigionando l'ineffabile in un codice differente, non aridamente strumentale, che, nelle intenzioni, spiritualmente intonato, è davvero sottile. Rovesciare una modalità linguistica nel suo opposto può, infatti, riproporre in altra forma gli stessi errori. Se la verità, si postula, si rivela sottraendosi, questa stessa pratica di pensiero deve sapersi tradire, cioè compiersi nel proprio superamento ("dire l'originario è anche tradirlo", scrive lo stesso Germani). Una parola che non si espone alla traduzione, al proprio tradimento, al proprio sacrificio, è una parola protetta, imbalsamata nel codice che essa istituisce.

Germani sperimenta questo limite frontalmente, e lo patisce, come dimostrano la frammentarietà e la spasmodica allusività dei suoi testi.

«Da quaggiù, da questa terra lontana, dove l'orizzonte è un pensiero che passa. La luna cade sulle nostre figure...» Così inizia *L'ultimo sguardo*, introducendoci in un cosmo di tenui vibrazioni, dove lo scenario non è mai pienamente identificato, come l'avverbio "quaggiù" o in genere tutti i deittici, tipici di quella *koiné* linguistica di cui dicevamo, palesano.

Imprecisate figure calcano la scena: «Anche la poesia di Germani ha i suoi Venturi, quelli che sono, dice Heidegger, somiglianti nel cuore. Germani li chiama "fratelli senza memoria", "soldati di una storia mai esistita, che attendono "gli ordini per morire davvero, obbedienti ad un solo singhiozzo, ad una folata di ven-to"» (Carifi): sono i "poveri", l'esercito clan-

destino dei profeti nel tempo della povertà, oppure i “morti” (intendendo a volte la schiera dei vinti della storia occidentale e a volte gli stessi abitanti di questo tempo esiziale), gli “angeli”, i “figli-orfani”, figure femminili luminose e impalpabili: una galleria di personaggi spiccatamente astratti, eterei, mentali. Le stesse voci che abbozzano dialoghi incompiuti non sono riconoscibili, come fossero angeli e non persone i protagonisti degli eventi, altrettanto ombrosi.

Come contrappunto a questa generale vaghezza o reticenza (si osservi la frequenza dei tre punti di sospensione) e dunque ad essa funzionale, vi compare qualche inserto descrittivo: «Ci confondavamo tra gli ippocastani e le betulle...» o, più raramente, qualche fulminante asserzione: «Siamo lettere di una scrittura che si cancella. Siamo una domanda che tace», magari in una cornice suggestivamente crepuscolare, seppure colta con sguardo non patetico, ma tragico: «È qui, in quest’anfiteatro di macerie, di antichi rifugi, di arcate superstiti e templi diroccati...». L’ambiguità connaturata a questa poetica («Lo sguardo cui allude Germani è ultimo poiché guarda verso l’estremo orizzonte di questa terra della sera e in essa contempla “il cielo prima dell’alba”, un nuovo inizio, forse un tempo che è prima di ogni prima possibile, in ascolto della “parola inaudita” che di nuovo lascia parlare il sacro nell’epoca della povertà nichilista» Carifi) trova il corrispettivo stilistico nei numerosi binomi: «e il tuo viso rinascerà nel nulla dell’amore, polvere e sale, linfa e carità, addio e perdono...», palesi anche nei titoli stessi delle sezioni, quasi a demandare all’attrazione di due poli semantici spesso distanti e in relazione occulta lo spazio di senso che la parola singola non può cogliere: la definizione per mancanza.

Un elenco delle parole chiave risulterebbe di facile stesura: luce/ombra, parola-nome-voce/silenzio, anima/mondo, sogno, abitare, mistero, dono, addio, respiro, abisso, terra/cielo, solitudine-distanza, pregare, vuoto, freddo, povertà, croce,

tempo, partire, morte, sguardo-volto, perdono, esilio-regno, infanzia, sangue, angelo, giuramento-ordine, meraviglia, somiglianza. Con questo repertorio ormai ben consolidato (lo stesso Carifi ha recentemente pubblicato un lessico intitolato *Le parole del pensiero*), Germani restringe sempre di più il campo, fino a ritrovare, nell’ultima sezione, i barlumi della storia perduta. Il libro infatti può essere definito un attraversamento notturno della coscienza (il titolo della prima sezione, *l’attesa dell’ombra*, va interpretato con la preposizione specificante non l’oggetto ma il soggetto dell’attesa: l’attesa è quella dell’ombra...), e le varie sezioni i passaggi della stessa verso una nuova consapevolezza. Così, la prima sezione sottintende una corallità, un *noi*, una comunità protagonista della vicenda: i “sommiglianti di cuore” (Carifi); la seconda (*Il fuoco e la cenere*), mette in scena il dialogo con un *tu* (ogni alterità che attrae e orienta lo sguardo oppure specificamente la donna amata?); la terza (*Il termine misterioso*) il confronto con *lo-ro*, “i morti”, l’eredità dolente e santificante della storia; la quarta (*Le nozze*) l’estasi per l’incontro sempre incompiuto con l’indecifrabile *lei*, la morte-alba che viene a coniugarsi con l’uomo aperto al suo rivelarsi; la quinta (*L’ordine*), in cui la voce che detta i suoi decreti fa riemergere l’*io*, la vicenda intimamente personale e quindi meno vaga, seppure sempre enigmatica, fino al termine, dove «Qualcosa è accaduto senza ricordi»; la sesta, che dà il titolo alla raccolta e segna il distacco, il superamento dell’agonia notturna e l’addio definito, pacificamente assoluto (anche la numerazione delle micro-sequenze narrative scompare) dello sguardo precedente, ovvero della configurazione destinata all’annullamento della coscienza. È qui che, dicevamo, comincia a riemergere, dai fondali di una parola meno rarefatta, l’accaduto originario: «La piazza dei dodici anni, la fontana», «Milano volava per tutta la notte», «Con te avevi la data del ventidue aprile». L’accerchiamento linguistico, anzi, sembra rimandare a un

evento aurorale non immaginario, con cui si chiude il libro, quasi ne rappresentasse la meta-origine, la vicenda archetipica su cui ogni variazione si regge: «La mia storia non c'era, eppure qualcuno tornava in bicicletta, la sera, passava vicino al lago, alle luci dell'orizzonte. Guardava la casa ancora lontana verso le quattro del mattino». Su questo crinale ancora umbratile che pure anela a prendere forma, consistenza e vivezza, si posa *L'ultimo sguardo*: proprio lì dove, forse, sarebbe potuto cominciare o dove effettivamente comincerà a manifestarsi una nuova coscienza poetica, alla quale questo libro segna l'approdo.

Marco Merlin

Piero Meldini, *L'antidoto della malinconia*, Milano, Adelphi, 1996, £ 22.000.

Dopo *L'avvocata gelle vertigini* (Adelphi, 1994) ritorna nel panorama della letteratura italiana contemporanea, guadagnandosi il premio Campiello 1996, il nome di Piero Meldini, il quale propone un romanzo la cui lettura, coinvolgente e scorrevole, consente di catapultarsi nell'avventuroso mondo secentesco.

Ambientato appunto sul finire del XVII secolo, *L'antidoto della malinconia* è l'intreccio di due storie intrise di quello sconsolato e pessimistico stato d'animo che ha dominato il secolo in questione.

Il romanzo ruota intorno alla figura di Gioseffo, «ultimo di una lunga progenie di speciali che si estingue con lui» nonché custode di saggia erudizione, il quale si avventura nella stesura di un'opera per cui chiede la protezione di un cardinale, emblema del potere, che rimane tuttavia nell'ombra.

A questi lo speciale scrive molteplici lettere, sempre senza risposta perchè mai giunte a destinazione.

La storia di Gioseffo si incrocia con quella di Matilde, sua figlioccia e primo-

genita di una famiglia aristocratica, la quale si invaghisce di un giovane non gradito alla famiglia che la costringe alla clausura. Entrambi, Gioseffo e Matilde, nel dipanarsi della vicenda soffrono: l'uno per portare a termine il manoscritto sotto la protezione del potente, l'altra vedendo frustrato il proprio amore.

Inevitabile risulta, per ambedue, la sconfitta perchè si scontrano con un mondo che li guarda assente e che li induce alla disperazione senza via d'uscita. Contribuiscono a rendere ulteriormente tetto tale scenario una serie di presagi: un mostro bicefalo, una tragicomica seduta dell'Accademia dei Pennuti, un grandioso svolazzare di farfalle che lasciano come scia delle macchie di sangue. L'avventura, già di per sé avvincente, si impreziosisce per il linguaggio indubbiamente chiaro e lineare, ma al tempo stesso ricco e ricercato: «Per tutta la notte il vento, infilandosi nel camino, aveva raccontato, sibilando, le mie pene. Al di là delle mura, oltre i campi ingrignati dal sale, dietro i pantani e le dune, il mare brontolava minaccioso», «La sorte di Matilde sembrava infatti soggiacere non alla volontà fiacca e mutevole degli uomini, ma a una legge vorticosa e opaca. La stessa che governava il vento e la pioggia, le mareggiate e i terremoti. La piccola, flebile stella di Matilde era inchiodata nel firmamento. Nessuno sarebbe mai riuscito a deviarne il corso».

In una società come la nostra in cui le forme culturali dominanti sono quelle proiettate verso il Duemila si rivela indubbiamente interessante riassaporare in termini moderni un mondo lontano fatto di relazioni tra l'uomo comune con un suo pari o con un potente, di elementi del quotidiano che traspaiono in ogni pagina, di colori dominati da quella "malinconia" che è diventata l'emblema di un'epoca.

Alessandra Giordano

EDITORIA

EDIZIONI ANTEREM

*Con disarmante ingenuità, o dissacrante buon senso, ci si potrebbe chiedere, dopo aver sfogliato qualche pagina della rivista "Anterem" o dei libri pubblicati nelle collane della stessa (tra i quali andranno ricordati quelli che, in base alla nostra documentazione, sono parsi i più significativi: l'antologia Opere e introduzione critica di **Giuliano Gramigna**, Hamsund di **Flavio Ermini**, Il più considerevole di **Anna Malfaiera**), dove stia la poesia fra tanta "ricerca" e sperimentalismo. Poi, leggendo con attenzione, soprattutto i preziosi e densi (al limite dell'implosione) editoriali, si riconoscerà almeno la coerenza di una precisa scelta di campo, vissuta con intelligenza (la rivista, in veste editoriale raffinata, dà spazio anche ad interventi autorevoli di indubbia qualità, pur concedendo molto al frammentario). Tale "programma di frontiera" è sorretto dalla volontà precisa di vedere nella scrittura un'esperienza non ornamentale ma conoscitiva, presupposto che condividiamo, ma del quale avvertiamo anche, alla luce di risultati inconciliabili, l'indeterminatezza.*

Qualche esempio. "Anterem" vuole documentare la ricerca di «una parola indivisa e totalizzante. Dove la visione delle cose non si costituiva come un'oggettivazione separata dal soggetto che la contemplava. Dove desiderio e riflessione venivano a sovrapporsi e coincidere» (n. 32-33, p. 1). Fin qui va bene, ma, poi, non siamo persuasi che questa parola risulti ante rem. Prima delle cose non c'è nulla, la parola è già dentro la realtà, è una pratica che, organizzandosi con infinite altre, determina il nostro modo di vivere. Non esiste «quel momento nella storia dell'uomo in cui la parola non era ancora il corrispettivo della cosa designata, ma una pura convenzione espressiva»: così si storicizza una distinzione astratta, mentre il «valore prelogico della parola, chiamata a essere il luogo di raccordo fra percezione e sensibilità» è sempre attivo, almeno potenzialmente, nel linguaggio, se superiamo le aporie saususuriane e ci si confronta con una linguistica della parole. Per noi la poesia dà «luogo a un'altra lingua rispetto a quella del senso comune» (n. 50, p. 4) non nel senso di una imprescindibile alterità a priori, ma di un diverso modo di abitarla: la lingua poetica può essere anche quella comune, purché colta non nel momento strumentale (arbitrarietà della referenza), ma necessitata da una spinta endogena che fonda, nell'evidenza del proprio manifestarsi, nella propria essenza autotelica, il legame stesso tra nome e cosa. La poesia è parola che non indica niente fuori di sé, ma non produce immagini atopiche, dal momento che è già, essa stessa, la cosa che significa. La parola poetica è un sacramento: realizza ciò che significa - si potrebbe dire con formula catechetica se non si temesse di essere blasfemi e idolatri (la poesia non è mica tutto, nella vita). La parola ci offre il mondo, non il proprio compiaciuto rumore. Per questo, non per altro, leggiamo ancora i poeti: per riconoscere il mondo: verità che diviene, creazione perenne.

Non nelle premesse teoriche, dunque, ma nell'approdo divergono le prospettive di "Anterem" e di "Atelier". Per noi la poesia è luogo in cui la realtà si manifesta fuori da ogni prospettiva preconfezionata, non parola ante rem, ma in re. Non realismo (ideologia anch'essa che decide a priori che cosa è reale e che cosa non lo è, cioè quello che, in quanto non prevedibile, è "originario"), ma inchiesta sulla realtà. Parola che tace e ascolta, per far parlare l'essere; non parola che dice se stessa, ma l'incremento di essere che dona. Noi giudichiamo la parola per la sua generosità, per quanta realtà inedita ci offre o, per usare le parole di Guido Guglielmi nell'ultimo numero (52), per quanto sia un "gesto carico di futuro" (che cosa ci offrono delle poesie quasi completamente cancellate da "carezze verticali" di inchiostro, come quelle nel n. 47?). «Quel tratto dove sentimento e ordine razionale vengono a costituire qualcosa di unico e indivisibile» è vita al massimo grado, non ricerca di nuove

architetture formali che, senza “portata ontologica”, ricadono su se stesse, si fanno “derelitta plaga” (Luzi). In questo senso anche per noi la poesia è una forma di conoscenza, l’unica, anzi, che sfugge al nichilismo.

Perciò, nel rispetto della diversità, restando intatta ed anzi aumentando la necessità di un confronto, abbiamo chiesto a Flavio Ermini di ricordarci il cammino ventennale di “Anterem”, in cui a noi pare di riscontrare una contraddittoria presenza di artificialità avanguardistica e di idealistica ricerca della parola primitiva e incorrotta.

“Anterem” è stata fondata con il preciso intento di farne un laboratorio di ricerca. Dico subito cosa significa per noi “ricerca”. Tale concetto per la nostra redazione corrisponde a quello di tensione indeponibile: una profonda tensione dell’animo che si pone in ascolto dell’incertezza e della fragilità. E che tiene conto di tutti quei processi interiori dove positivo e negativo, ascesa e caduta, ombra e luce convivono indissolubilmente. Fondando “Anterem” pensavamo a una letteratura destinata a crescere sui margini dell’incompletezza e della lacerazione. Pensavamo a una dimensione in cui non trovasse posto la vocazione estetica e ornamentale della parola poetica. Pensavamo, tutto sommato, a un programma di frontiera. Da sostenere a oltranza, senza compromessi né mediazioni.

Da questa strada, che tuttora riteniamo giusta, non ci siamo mai discostati. Nello stesso tempo non ci siamo mai sottratti al compito che ci eravamo fin dall’inizio assunti: quello di concorrere a restituire alla parola poetica la sua originaria possibilità di essere e di dire. La sua sapienza, insomma.

La fondazione della rivista risale al 1976. Ci trovavamo a operare, dunque, in anni in cui la parola poetica si trovava da una parte genuflessa di fronte alla filosofia o a una ideologia e, dall’altra, accantucciata nel più facile impressionismo. Per non parlare di quel deleterio fenomeno delle forme partecipative e di massa, come festival e letture di poesia sulla spiaggia, che proprio in quegli anni raggiunse il suo boom (da qualcuno subito confuso con il boom della poesia...). Non era certo il tempo migliore per chi

come noi indicava, quali orizzonti espressivi, i colori estremi dello spettro linguistico. Ma credo che abbia costituito nello stesso tempo un ottimo banco di prova per la nostra rivista, soprattutto nel mantenere fermo il rifiuto nei riguardi di quelle cose che, di tempo in tempo, vengono recuperate dal passato e portate sulla scena come straordinarie novità, in modo totalmente acritico.

Il nome che abbiamo dato alla rivista consiste nella fusione fra due parole: *ante* e *rem*. È nato da una felice intuizione di Silvano Martini, il poeta che con me ha dato il via all’iniziativa e che è scomparso nel settembre del ‘92. «“Anterem”». Un nome che, ricordiamo, porge esplicitamente attenzione al valore prelogico della parola, chiamata a essere il luogo di raccordo fra percezione e sensibilità. Ci riferiamo a quel momento nella storia dell’uomo in cui la parola non era ancora il corrispettivo della cosa designata, ma una pura convenzione espressiva. Ci riferiamo, vichianamente, alla parola che precede le forme tipiche della riflessione. Alla parola che non ha varcato quel limite oltre il quale la rappresentazione del mondo comincia a scindersi in classificazioni. La stessa fusione dei due termini *ante* e *rem*, con lo spostamento dell’accento tonico, vorrebbe mostrare graficamente quel tratto dove sentimento e ordine razionale vengono a costituire qualcosa di unico e indivisibile. Quel tratto dove il nostro sguardo non avverte né vicinanza né lontananza. E quindi non subisce sopraffazioni da parte dell’oggetto. Ma gode di una posizione che risiede nel cuore del mondo. [“Anterem”, n. 47, p. 5]

E qui arriviamo al punto nodale della

nostra ricerca: la pulsione verso la parola originaria, inaugurale, una parola che recuperi tutto il suo primitivo valore, le sue native potenzialità di creazione, allontanandosi nel contempo dalle funzioni di comunicazione e di espressione alle quali si è dovuta piegare.

Noi diciamo che la parola non può rimanere uno strumento per veicolare un senso preesistente. Noi ribadiamo che la parola poetica deve essa stessa essere produttrice di senso, del proprio senso. Ecco perché è alla parola originaria che ci rivolgiamo. Alcune strade sono già state tracciate: Scève, Hölderlin, Rimbaud, Mallarmé, Rilke. Tante strategie sono state messe in atto.

Nel corso degli anni, intorno alla nostra rivista sono nate e cresciute varie collane letterarie che hanno dato alla nostra iniziativa la configurazione di una piccola casa editrice. Finora abbiamo pubblicato circa 70 libri, divisi in cinque collane. Di queste, due sono di poesia: "Wildniss" e "Lorenzo Montano". La prima deve a Hölderlin il suo nome, un nome che definisce quella terra che sta per dischiudere al poeta il proprio enigma. Un nome dunque che rimanda a quel momento in cui il passato e il primo annuncio del futuro convivono. "Wildniss" riunisce testi di poesia aperti all'espressione linguistica più avanzata e documentata: gli esiti di quegli autori che nell'evoluzione stilistica ravvisano il necessario cammino della parola originaria. "Lorenzo Montano" è la collezione destinata alle opere dei vincitori del Premio omonimo da noi organizzato. Ha come fine la valorizzazione di quei testi che, nati dalla verità e dall'urgenza, manifestino nuove architetture verbali. Una particolarità: tutti i libri editi in questa collana sono accompagnati da una nota critica di Giuliano Gramigna.

La collezione di prosa si chiama "Tsalal". È un nome questo ripreso dal *Gordon Pym* di Poe e ancora una volta si riferisce a una terra sconosciuta. La

necessità di riconoscere alle forme un ruolo primario è l'aspetto più evidente di queste narrazioni, dove la modalità espressiva diviene fedele sostanza di ciò che chiede di essere tratto fuori dal silenzio.

"Itinera" è l'ultima nata dalle nostre collane. È diretta da Giorgio Guglielmino e presenta poeti che per noi costituiscono un punto di riferimento nel mondo letterario contemporaneo. Ogni volume è dedicato ad un autore e ha carattere antologico; nel senso che presenta una selezione di testi che coprono i vari versanti dell'intera sua produzione. Tali testi sono accompagnati da riflessioni dello stesso poeta e da note critiche di altri autori. Finora ci siamo interessati alle opere di Gramigna e di Sanguineti, con note di Agosti e Krumm per il primo, e di Curi, Buffoni, Guido Guglielmi e Umberto Artioli per il secondo.

La quinta collezione si chiama "Limen" ed è costituita da lavori ideativi variamente caratterizzati e che per la loro specifica struttura (grafica, fotografica, concreta, visuale...) sono da considerare come uno sconfinamento della parola in ambiti che ne arricchiscono la potenzialità. Questa collana costituisce anche un laboratorio per una riconciliazione in un'unica forma espressiva non solo della parola poetica con quella narrativa, ma anche della parola poetica con quella filosofica. Questo, rivolgendo lo sguardo agli albori della nostra cultura, prima dello svolgersi della battaglia tra il filosofo e il poeta per impadronirsi dell'anima.

Ma torniamo ad "Anterem". Un dato importante che dovrebbe sempre emergere in una rivista è il confronto tra ricerca individuale e lavoro collettivo. Consentendo così al lettore di leggere i vari testi proposti come un'opera organica, commisurata al passo della realtà. Per fare questo, noi abbiamo scelto fin dall'inizio di strutturare la rivista per numeri monotematici, su argomenti di

particolare rilievo in ambito letterario. Tra i più significativi, ricordo *Le ragioni della poesia* del 1984, dove abbiamo offerto al poeta, accogliendo un'indicazione di Luciano Anceschi, la facoltà di accompagnare i suoi testi con considerazioni riguardanti quei sottesi antecedenti che ritiene abbiano avuto una funzione significativa nel corso delle sue scelte operative. Il lavoro viene così rischiarato dalla voce riflessiva dell'autore, il quale contribuisce a rafforzare il godimento della pagina creativa. Vorrei inoltre ricordare *I luoghi geografici della letteratura* del 1987, un tema evidentemente a noi molto caro, considerando la tipologia di nomi che abbiamo dato alle nostre collane... I poeti raccolti in questo numero ci fanno conoscere i luoghi da essi eletti per manifestare l'avventura

della parola. Viene fornita una sorta di geografia della mente, insomma. Nel numero chiamato *Versanti* del 1991 abbiamo invece dato spazio a quegli autori che al versante poetico fanno comunemente corrispondere quello narrativo o quello saggistico, teatrale o epistolare o diaristico, chiedendo loro di indicarci quando la parola poetica può protendersi verso altre dimore, e perché. L'ultimo numero uscito si chiama *Mappe albale*, un numero in cui abbiamo fornito una vera e propria mappa dei dispositivi, dei congegni messi in atto dai redattori e dai collaboratori di redazione della rivista per tendere alla potenza nativa, originaria, "albale" appunto, della parola.

Flavio Ermini
("Parol", 12, marzo 1996, pp.77-83)

*Il cancro,
mio compagno attuale,
una grande esperienza.*
(Vanda Antolini)

Il testo *La mia voglia di vivere* di Vanda Antolini si presenta come un *Diario* sbocciato dal desiderio di comunicare un'esperienza che ha mutato la vita dell'autrice: la scoperta della malattia. Essa si presenta al pubblico proprio per recare una testimonianza di vita e di conforto non solo a chi soffre, ma anche a chi momentaneamente è risparmiato dal dolore, documentando la sua quotidiana lotta, le sue sofferenze, i momentanei sconforti, ma soprattutto il grande coraggio di chi ha trovato in sé la forza di convivere con il male e di trarne un formidabile strumento di conoscenza. Vanda Antolini, infatti, di fronte alla prospettiva della morte, la *Signora*, scopre l'affascinante bellezza della vita, guarda alla realtà con occhi nuovi, con quello stupore primordiale che le permette di distinguere l'essenziale dal secondario, il caduco da ciò che riveste valore assoluto: per lei la prova si tramuta in una vera e propria rivelazione, in cui *la realtà è diventata / ancor più realtà*.

Per questo motivo la quotidianità più ovvia assurge a livello di *itinerarium*, di conquista, di ricerca, di ricostruzione epica, nella quale vengono stravolti con una semplicità disarmante, ma nello stesso tempo energica, i valori della società contemporanea. In un periodo di devastante materialismo in cui si esaltano come beni supremi solo la salute, la bellezza, l'efficienza, in un periodo di cultura della morte e della sopraffazione, questo libro rappresenta un appello alla vera sapienza, all'interiorità, alla riflessione, alla speranza.

Alla fine Vanda, che ha sperimentato la pienezza del vivere, non domanda più neppure la guarigione, ma la forza di continuare in questa meravigliosa avventura, che, seppur grondante di lacrime e di timori, la attrae come bene supremo. In questo cammino ella è sorretta da una fede rinnovata, da una certezza nella Bontà di un Dio Padre, che non elargisce ai Suoi figli pietre al posto del pane (dalla presentazione di Giuliano Ladolfi).

Vanda Antolini, *La mia voglia di vivere* (poesie), € 25.000.

Il libro si può richiedere contattando direttamente l'autrice (via Bogogno, 3 B - 28010 S. Cristina di Borgomanero NO - tel. 0322/804271).

I proventi saranno devoluti al "Comitato per la Lotta contro le Leucemie e Linfomi" - Pavia.

RIVISTANDO

Particolarmente ricco è il sommario del n. 17 - I semestre 1995 della rivista di poesia e arte **Hortus** (Stamperia dell'Arancio, via Ischia 58/60, 63013 Grottamare AP). La prima parte è interamente dedicata ad Andrea Zanzotto, con presentazione di inediti (ma si veda ora la sua nuova raccolta: *Meteo*, Donzelli) e saggi di G. De Santi, M. Bordin, G. Spagnoletti, E. Zinato, L. Mancino. Fra gli autori che presentano loro composizioni, ricordiamo invece A. Cascella, P. Bertolani, F. Doplicher, U. Piersanti, P. Di Palmo e P. Rocco. Numerosi anche i saggi, tra i quali segnaliamo quelli di E. Capodaglio, L. Rotondi, A. Valentini e A. Bertoni rispettivamente sui poeti Volponi, Magrelli, Matacotta e Bandini.

È dedicato interamente a Antonio Rubino («Un autore, come si è riscontrato e come anche in queste pagine apparirà evidente, così versatile e fertile in settori creativi neppure troppo contigui da indurre non poco imbarazzo ogni volta che se ne tenti una definizione») il n. 19/20 - aprile 1996 del quadrimestrale della Fondazione Mario Novaro (C.so A. Saffi 9-11, 16128 Genova) **La rivista figure**.

La poesia del denaro è il tema del n. XII - 1995/1 della rivista di poesia comparata **Semicerchio** (via Lorenzo il Magnifico 64, 50129 Firenze) edita dalla Casa Editrice Le Lettere. Su questo numero, dedicato alla memoria di Luca Giachi, ben 46 pagine di recensioni compongono una *Rassegna di poesia internazionale*. Alle pp. 58-61 si trova un inedito di Josif Brodskij dal titolo *Dicembre a Firenze*, tradotto da Mas-similiano Chiamenti.

Leggere è il nome di un mensile culturale di piacevole lettura, giovanile e vario, che si può trovare in edicola o in diverse librerie. L'indirizzo di redazione è: via Argelati 29 - 20143 Milano. Particolarmente graffianti, ma anche divertenti e approfondite, le "stroncature" di Tommaso Labranca nella rubrica *in guardia!*, che chiude la rivista.

Da pagina 2 a pag. 7 del n.14 del

«periodico di verifiche estetiche e poetiche **L'involucro** (via Guadagna, 1/o - Palermo) troviamo inediti di Pietro Terminelli (il direttore della rivista), da pag. 8 a pag. 15 interventi critici sugli stessi inediti di Terminelli, da pag. 16 a pag. 20 un saggio di Terminelli dal titolo *L'itinerario della letteratura*, da pag. 24 a pag. 31 interventi sul libro di Andrea Bonanno, che studia la poesia di Terminelli, da pag. 33 a pag. 41 altri inediti di Terminelli, da pag. 42 a pag. 45 una nota di Bonanno sugli inediti precedenti. Difficilmente inseribili in questo ordito, a pagina 21, 22 e 23 di questa rivista "a misura d'uomo", due poesie di Fiorino e Lenisa, e da pagina 46 al retro di copertina altri scritti di Cara e Alaimo.

Segnaliamo, sul n. 30-31 di **Arrenaria**, altra rivista palermitana (c/o Lucio Zinna, via Vincenzo Di Marco, 3 - 90143 Palermo) un saggio di Rossella Cerniglia sulla raccolta poetica *La scena del mondo* di Bàrberi Squarotti, un *Tritico* di poesie di Seamus Heaney tradotte da Vittorio Riera e tre interventi di Paolo Briganti, Alvaro Valentini e Marcello Carlino sulla raccolta di Rodolfo Di Biasio intitolata *Patmos*.

Quale analogia possa collegare le proteine alla poesia cercano di spiegarcelo Claudio e Francesco Peri nel saggio d'apertura del n. 44 del quadrimestrale **Il segnale** (via F.lli Bronzetti, 17 - 20129 Milano), sul quale si pubblicano anche una lettura critica di Franco Romanò su *Tetrallegro* di Majorino e una intervista a Franco Rositi dal titolo *Lingua, identità e gioco*.

Tra saggi, racconti, recensioni e notizie di cultura varia, ci sono piaciute sulla rivista **erba d'arno** (via Castruccio, 1 - 50054 Fucecchio - N.64/65) le poesie di Alfonso Lentini raccolte sotto il titolo *I silenzi*. Ne riportiamo la prima: «e intanto, vedi, / si infessura in un brivido: l'azione / di scheggiare il silenzio col silenzio: / i silenzi, mi dici, / sono solidi suoni / sassi selvaggi salvezza» (p.28)

BLOC-NOTES

Il 14 giugno è morto, in seguito ad un grave incidente stradale, il grande scrittore siciliano **Gesualdo Bufalino**. Era nato a Comiso nel 1920. Amico di Sciascia, che lo scoprì grazie all'introduzione che egli scrisse per un libro di vecchie fotografie su Comiso e all'interessamento di Elvira Sellerio, aveva trascorso la sua vita come insegnante di lettere ed aveva esordito a sessant'anni nel 1981 con il romanzo *Diceria dell'untore*, che ottenne grande successo di critica e di pubblico e vinse il Premio Campiello. Negli anni successivi diede alle stampe altri romanzi (tra i quali *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, *Le menzogne della notte*, con il quale vinse il premio Strega nel 1988, e l'ultimo, uscito poche settimane prima della sua scomparsa, *Tommaso e il fotografo cieco*), saggi, racconti, poesie (*L'amaro miele*), traduzioni. Scrittore colto, raffinato, caratterizzato da una prosa chiara e nitida, aveva un carattere riservato, ma, come ha rilevato Nino Borsellino, era «molto aperto ai problemi civili»; riteneva di essere destinato a pochi lettori, tanto da pubblicare libri in edizioni semiclandestine per pochi amici e, come ha scritto Lorenzo Mondo sulla Stampa di sabato 15 giugno, «aveva sperato tutta la vita di apparire postumo».

Mercoledì 5 giugno a Roma, presso il Teatro Argentina, si è tenuta una «**Serata Eugenio Montale**» con «immagini, voci, suoni, poeti». Sono intervenuti Gianni Borgna, Arturo Ferrari e Walter Pedullà; hanno letto loro composizioni tra gli altri Giuseppe Conte, Marco Guzzi, Mario Luzi, Roberto Mussapi, Silvio Ramat e Maria Luisa Spaziani; è stato proiettato anche un documentario su Montale di Patrizia Belli.

L'Università di Pavia, in collaborazione con l'Università di Siena, ha organizzato una **mostra intitolata: I fogli di una vita. Le carte, i libri, le immagini**

di Eugenio Montale. A Pavia si trova infatti il Fondo Manoscritti, creato da Maria Corti, al quale Montale ha donato molti autografi di poesie celebri. Curatori della mostra, aperta fino al 30 giugno, sono stati Laura Barile, Franco Contorbia e Maria Antonietta Grignani. Il catalogo è edito da Scheiwiller.

Per i cinquant'anni del **Premio Strega** la Fondazione Maria e Goffredo Bellonci ha organizzato una mostra, inaugurata il 2 luglio all'*Accademia Velentino* di Roma, che espone una ricca raccolta di immagini e di corrispondenza dei molti narratori che hanno partecipato allo Strega, insieme ai libri che vi hanno concorso in questo mezzo secolo.

Il 14 luglio a Pontremoli è stato assegnato il sessantaquattresimo **Premio Bancarella**. Vincitore è risultato Stefano Zecchi, professore di estetica all'Università di Milano e noto opinionista, con il romanzo *Sensualità*; secondo classificato Tiziano Terzani, corrispondente per l'Oriente del settimanale tedesco *Der Spiegel*, con *Un indovino mi disse*. Gli altri finalisti sono stati: Daniel Pennac per *Il signor Malaussène*; Nicholas Evans per *L'uomo che sussurrava ai cavalli*; Carmen Martin Gaité per *Nuvolosità variabile* e Mario Rigoni Stern per *Le stagioni di Giacomo*.

Mario Rigoni Stern si è aggiudicato con il romanzo *Le stagioni di Giacomo* (Einaudi) il premio Grinzane Cavour, giunto alla quindicesima edizione. Il premio gli è stato riconosciuto sia dalla giuria degli studenti sia da quella dei critici, capeggiata da Lorenzo Mondo. Nella sezione di narrativa straniera ha vinto il brasiliano **Paulo Coelho** con il romanzo *L'alchimista*; per la saggistica è risultato vincitore il critico **Pietro Citati** con il saggio su Proust: *La colomba pugnata*, mentre al giapponese **Kenzaburo Oe**, Premio Nobel 1994, è stato assegnato il premio Grinzane internazionale.

Flavio Degasperis