

NUMERO 4

ANNO I - DICEMBRE 1996

# ATELIER

*Trimestrale di  
poesia critica letteratura*

*Il mestiere invisibile*



*Buffoni - Ceni - Coletto - Di Biase - Ferrari  
Fiori - Giordano - Guzzi - Loda - Margani  
Mazzoni - Minuz - Montale - Piccini - Piraccini - Quirico*

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



*Ora, come povero, io ero un povero smaliziato, e, dati i tempi non vedevo che un lavoro, possibilmente tecnico ed estraneo alla letteratura, che potesse mantenermi libero, cioè poeta.*

*Con questo viatico spirituale, mi assoggettai alla mia fatica di Adamo, che fu quella del ferroviere. Essa doveva mettere alla prova la mia vocazione col “gratuito offertorio dello spirito in segreto”.*

Piero Jahier

# *Atelier*

*Trimestrale di poesia, critica, letteratura*

## **Direttori**

Giuliano Ladolfi e Marco Merlin

## **Redazione**

Paolo Bignoli (*caporedattore*), Eleonora Bellini, Roberta Bignoli, Marigrazia Carraroli Facin, Flavio Degasperis, Achille Abramo Saporiti, Andrea Temporelli, Emanuela Va-leri

## **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, Davi-de 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 1997: lire 30.000

Per il 1997-98: 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, 84.

# INDICE

	<b>Editoriale</b>		
5	Il mestiere invisibile <i>Marco Merlin</i>	60	"La parola ritrovata" a c. di I. M. Gaeta e G. Sica <i>U. Fiori</i>
	<b>L'autore</b>		
7	Attraversare Montale <i>Marco Merlin</i>	62	"Le Muse di Montale a c. di Giusi Baldissoni" <i>S. Minuz</i>
	<b>L'incontro</b>		
16	In viaggio con V. Magrelli <i>Sandra Piraccini</i>	62	Alessandro Baricco: "Seta" <i>G. Ladolfi</i>
	<b>Interventi</b>		
23	Parole dall'assedio <i>Mauro Ferrari</i>	63	Gabriella Galzio: "La buia preghiera" <i>G. Ladolfi</i>
24	Prodigiosa incolumità <i>Daniele Piccini</i>	65	Aa. Vv.: "Il canto strozzato" <i>A. T.</i>
	<b>Saggi</b>		
27	Sulla poesia di Franco Buffoni <i>Guido Mazzoni</i>	66	Ugo Piscopo: "Maschere per l'Europa" <i>C. Di Biase</i>
34	Carbonio 14: testi inediti di <i>Franco Buffoni</i>	67	Stradivarius Radesky: "Michael Faraday, L'induzione elettromagnetica" e "Antonio Lavoisier, La conservazione del peso" <i>G. Coletto</i>
36	Intorno ad alcune pagine contine: <i>Raffaella Loda</i>	68	Marcela Serano: "Noi che ci vogliamo così bene" <i>A. T.</i>
43	Radicalità del nichilismo in "A clean, well-lighted place" di H. Hemingway <i>Giulio Quirico</i>	69	<b>Editoria</b> <i>Andrea Temporelli</i>
	<b>Voci</b>		
48	Marco Guzzi: <i>Dopo la mareggiata</i>	70	<b>Premiopoli</b> <i>Paolo Bignoli</i>
51	Alessandro Ceni: <i>Passaggi XXVI, XXVII</i>	71	<b>Rivistando</b> <i>Andrea Temporelli</i>
53	Francesco Margani: <i>La città</i>	73	<b>Bloc-Notes</b> <i>Flavio Degasperis</i>
	<b>Labor limae</b>		
56	La rima <i>Marco Merlin</i>	74	<b>Biblio</b>
59	<i>proPosta</i> <i>Giuliano Ladolfi</i>	78	<b>Autori di "Atelie"</b>
		80	<b>Sommario generale</b>

## Avviso

Termina, con questo numero, la prima annata di “Atelier” con la speranza che la nostra iniziativa stia già dando qualche frutto.

La redazione è grata per coloro i quali provvederanno al più presto al **rinnovo dell’abbonamento** o, eventualmente, a notificare la disdetta. Entrambi i casi sono un’occasione per inviare materiali, suggerimenti, critiche. Un modo per apprezzare la nostra attività potrebbe consistere nel regalo di un abbonamento in occasione delle festività natalizie.

Con il prossimo anno la rivista ha in progetto qualche novità. La prima riguarda la **veste grafica**: già da questo numero, sulla copertina iniziamo la stampa delle riproduzioni della serie dei “Capricci” di Goya. Ogni numero potrà così essere collezionato anche per l’immagine artistica.

Dal prossimo anno, inoltre, ci soffermeremo talvolta su alcuni **temi particolari**, proponendo il confronto di alcuni studiosi intorno a questioni che ci sembreranno interessanti senza stravolgere la fisionomia della rivista. Non si tratterà, in altre parole, di veri e propri numeri monografici, ma di spunti particolari che possono interessare il nostro sguardo sulla letteratura del Novecento. Secondo i nostri programmi daremo anche più visibilità alla narrativa e alle traduzioni di testi stranieri.

**Modalità di abbonamento.** È possibile abbonarsi ad “Atelier” (4 numeri annuali) versando la quota sul c.c.p. n. 12312286 intestato a: Ass. Cult. Atelier - C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO). L’abbonamento può essere *annuale* (£ 30.000), *biennale* (£ 55.000) o *sostenitore* (£ 100.000). Qualora, effettuando l’abbonamento ad anno inoltrato, i numeri arretrati fossero esauriti, il nuovo abbonato riceverà gratuitamente i numeri in programma e la quota varrà automaticamente per l’anno successivo.

Un modo intelligente di promuovere la rivista è quello di parlarne agli amici interessati o suggerire alla redazione i loro indirizzi.

Saremmo grati a tutti coloro che vorranno segnalarci eventuali disguidi postali ed errori nell’indirizzo.

# EDITORIALE

## Il mestiere invisibile

*Qualche mese fa, sul settimanale allegato ad un noto quotidiano, venivano poste le domande: «Perché, in Italia, tutti dicono di amare la poesia ma per i poeti si fa poco o niente? Chi è veramente il poeta? Come fa a vivere in mezzo a un deserto? In che cosa crede?» L'articolo passava in rassegna i poeti più noti e, riportandone a volte qualche frase, ricordava la loro attività, i luoghi frequentati, i modi di vita più tipici.*

*L'argomento, intrigante e simpatico, giungeva ad essere comico nelle didascalie alle foto (certamente non opera dell'autore dell'articolo), del tipo: «Due melograni provenienti dal giardino del Petrarca: ispirano da secoli i poeti italiani, ma anche quelli stranieri» o a fianco della foto di un poeta nel suo garage: «Anche lì ci si può ispirare» o in un'altra ancora, dopo le foto di un poeta ritratto nei luoghi di vacanza preferiti (forse solo perché si trattava di luoghi di mare e non di una Vill'Amarena persa in qualche natìo borgo selvaggio), lo si definiva come «una strana figura di poeta salutista: jogging e tanti bagni di mare. Si ispira anche sotto la doccia!»! Roba da stordire come un pugno gli studenti abituati a pensare il poeta come un brutto anatroccolo ripiegato su se stesso e rinchiuso in una torre d'avorio. Per fortuna non sono mancati gli scoop, che apriranno ai critici nuove prospettive ermeneutiche: «È lui, Ignazio, il gatto con cui condivide l'appartamento milanese, la principale musa» di un altro poeta...*

*C'è una pagina in fondo a quel settimanale, talvolta persa in mezzo alla pubblicità, dedicata alla poesia. Proprio in quella pagina Davide Rondoni, che come scrittore è clamorosamente trascurato (ma che non credo si ponga nemmeno il problema), scriveva: «Ma non dalla solitudine, / mai / da una falsa beatitudine»...*

*«Deserto?!», mi chiedo, «il poeta è davvero una voce nel deserto? Con tutte le cose che ci sono da fare intorno, con tutte le persone che reclamano le nostre mani?».*

*Eppure la questione della perdita della «riconoscibilità sociale» della poesia continua ad essere sollevata da tanti e in maniera seriamente crucciata di fronte alle sorti della letteratura italiana. Nel manifesto programmatico del Convegno di fine ottobre organizzato dalla rivista "Lecture" si legge ad un certo punto: «Sappiamo poi che in generale nei fenomeni della cultura ciò che permane senza una funzione diventa inevitabilmente secondario, sempre di più fino alla dispersione. La storia culturale ci porta esempi compiuti, passati ma paradigmatici, di come certe esperienze artistiche o spirituali anche molto forti e strutturate abbiano potuto "interrarsi" nel cuore di una crisi violenta per poi riemergere, magari dopo decenni, in forme del tutto distanti dalle precedenti. Questi anni di fine secolo, di fine millennio, potrebbero essere gli ultimi per la poesia così come la conosciamo». Il passo è significativo perché, pur sollevando molte problematiche sensate, presuppone la stessa logica che contesta. Si vuole restituire funzionalità alla poesia all'interno di questa cultura, non rovesciare dalle fondamenta l'impalcatura barcollante. La poesia, in realtà, è essenziale proprio in quan-*

to gratuita, non inseribile in alcun sistema strumentalizzante.

*Per coincidenza, vocazione, interesse intellettuale, destino, scelta, occasione, necessità, vizio di natura, divertimento o altro, qualcuno si trova a un certo punto a essere poeta. Ognuno ha un interlocutore che lo riconosce una volta per sempre, come poeta. (Ed egli apprende quel "per sempre" come ferita, responsabilità che potrebbe anche venir meno, non come un diritto inestinguibile).*

*Ma che cosa significa essere poeta? Significa stare più fondo di altri, nel linguaggio, sprofondare nel punto incandescente in cui esso diventa concezione del mondo (non ideologicamente programmata, ma amorosamente stupita di sé). Perciò risulta fuorviante chiedersi quale lingua «deve darsi la poesia per riacquistare il centro di una comunicazione reale» perché tale domanda presuppone che si intenda, ottocentescamente, la lingua come strumento. Ogni poeta è un'apertura linguistica sul mondo e il suo mestiere è esattamente quello di restituire agli uomini vibrazioni di vita, tensioni di senso, grumi di domande, parole per ricordare esperienze irriducibili e comuni a tutti che solo dentro quell'apertura poetica sono percepibili. Essere costretto, per un poeta, a temprare la propria libertà confrontandosi con la realtà dei triti fatti, con la prosa del mondo; essere costretto a fare altri mestieri riscoprendo il peso delle mani può aiutarlo a non credere che la storia si giochi tra i magini di una pagina.*

*Certo, per stare al fondo del linguaggio, bisogna leggere, navigare negli oceani delle letterature, lavorare davvero sui libri: concedersi, direbbe Giudici, una vacanza. Ma non c'è, per fortuna, nessuna laurea o patentino per il poeta, non c'è curriculum di letture o esercizi prestabiliti, anche se c'è chi, come Paolo Valesio, in un articolo sulla rivista "Poesia", vorrebbe fossero istituzionalizzati in Italia i laboratori di scrittura creativa. Ritagliarsi un po' di tempo per fare tutto ciò è la dannazione (la fatica di Adamo) di ogni uomo che coltiva il proprio pensiero.*

*Il poeta non si pone il problema di essere riconosciuto: parla nel luogo in cui tutti gli uomini sono anonimi. L'incomprensione e la solitudine non sono i suoi inferni privati. Nel momento in cui si mette "in posa", tradisce il luogo da cui gli è sgorgata al parola.*

*«E cosa importa si porti vino / a un tavolo dove non se ne beve», recitava una bella poesia di Sissa nel numero precedente di questa rivista, «solo lettere scriviamo e malaccorte / ma vere come il bere del mattino».*

*Qualcuno riesce ancora a fare della poesia un mestiere? Buon per lui. Noi, «solo lettere scriviamo e malaccorte / - o notte - ma le scriviamo forte». E non cerchiamo poeti in posa nei retrocopertina, ma libri che dissestino la nostra sete notturna, parole che, una volta lette o scritte, ci costringano ad andarle a vivere, uomini in mezzo ad altri uomini.*

M. M.

Marco Merlin

## Attraversare Montale

*La ricorrenza del centenario della nascita di Eugenio Montale ha determinato la fioritura di studi, di convegni e di incontri finalizzati ad approfondire la figura e l'opera di questo grande poeta. Anche "Atelier" non si sottrae a questo arduo compito e presenta una riflessione di Marco Merlin, la quale non si arena in disquisizioni accademiche o in erudite ricerche, ma tenta di cogliere la portata della sua presenza all'interno della cultura del Novecento e la sua influenza sulla poesia contemporanea. Attraversare Montale, pertanto, significa, da un lato, cogliere la sua cifra stilistica e, dall'altro, immergersi nell'attuale dimensione culturale per superare la sua seconda maniera e la difficoltà di valicare "la muraglia" che dominano ancora in gran parte dell'odierna produzione poetica.*

### Cenni biografici

Eugenio Montale nasce a Genova il 12 ottobre 1896, sesto figlio di Giuseppina Ricci e di Domenico, titolare di una piccola ditta commerciale. Trascorre l'adolescenza tra la città e le Cinque Terre, a Monterosso, dove la famiglia possiede una villa. Dopo aver seguito studi tecnici, consegue il diploma di ragioniere nel 1915. Nel frattempo si dedica al canto coltivando una passione per la musica che nutrirà per tutta la vita, anche se dovrà ben presto interrompere la carriera. La sua inclinazione per le lettere lo porta a frequentare la Biblioteca comunale della città natale ponendo le basi di una cultura vastissima conseguita sotto la guida della sorella maggiore Marianna, ardente studiosa di filosofia. Partecipa alla Prima Guerra Mondiale. Tornato a Genova, stringe rapporti di amicizia con i poeti liguri Angelo Barile, Adriano Grande e Camillo Sbarbaro, di cui recensisce *Trucioli* nel 1920. Nel 1922 pubblica alcune liriche sulla rivista fondata da Giacomo Debenedetti, "Primo tempo".

La pubblicazione sul primo numero del "Baretti" (gennaio 1925) del saggio *Stile e tradizione*, mette il poeta in contatto con il gruppo gobettiano di Torino. Nello stesso anno dimostra particolare acume nel segnalare per la prima volta su "Esame" l'importanza di Italo Svevo, sino ad allora praticamente ignorato dalla critica ufficiale, e pubblica la sua prima raccolta in versi *Ossi di seppia*. Egli inoltre aderisce al manifesto degli intellettuali antifascisti redatto da Benedetto Croce.

Dopo aver iniziato la collaborazione a "Solaria" e ad altre importanti riviste, nel 1927 si trasferisce a Firenze per lavorare come redattore nella casa editrice Bemporad. Due anni dopo sostituisce Bonaventura Tecchi alla direzione del Gabinetto Letterario "Vieuxseux", da cui verrà allontanato nel 1938, perché rifiuta di iscriversi al partito fascista. Nel 1939 appare la sua seconda raccolta poetica, *Le occasioni*, presso Einaudi. Nel frattempo anche per necessità economiche si dedica ad un'intensa attività di traduttore: collabora con altri scrittori al progetto di *Americana*, avviato da Vittorini, e pubblica nel 1942, presso Bompiani, la sua magistrale traduzione della *Storia di Billy Budd* di Melville. Dal 1939 vive con Drusilla Tanzi, che diventerà sua moglie solo nel 1962 e verrà poi cantata in poesia con il nomignolo di Mosca. Nel 1943 pubblica a Lugano, per interessamento di Gianfranco Contini (uno dei suoi critici più attenti e acuti), la prima serie delle poesie di *Finisterre*, che confluiranno poi nella terza raccolta, *La bufera e altro*, pubblicata da Neri Pozza nel 1956.

Durante la guerra ospita nella sua casa Umberto Saba e Carlo Levi, perseguitati per motivi razziali; entra nella Resistenza e fa parte del C.L.N. toscano condividendo il programma del Partito d'Azione. Con Alessandro Bonsanti, Arturo Loria e Luigi Scaravelli fonda nel 1945 il quindicinale "Il Mondo" che cesserà le pubblicazioni nell'ottobre dell'anno successivo.



Stabilitosi a Milano nel 1948, collabora come redattore del “Corriere della Sera”. Nello stesso anno pubblica il *Quaderno di traduzioni*, che contiene testi di alcuni dei maggiori poeti antichi e moderni, soprattutto di lingua inglese (da Shakespeare a Blake, fino a Yeats, Pound, Eliot). Nel 1954 accetta anche l’incarico di critico musicale per il “Corriere d’informazione”.

Nel 1956 viene alla luce il terzo volume di liriche *La bufera e altro* e la raccolta di prose *Farfalla di Dinard*, seguita da altre opere simili: *Auto da fé* (1966), *Fuori di casa* (1969) e *Sulla poesia* (1976). In quest’ultima pubblicazione il poeta riunisce i suoi interventi di critica e di poetica.

Dopo un lungo silenzio, pubblica nel 1971 presso Mondadori *Satura*, che registra un cambiamento di rilievo nell’evoluzione della sua ricerca poetica. L’opera comprende anche la sezione *Xenia* dedicata alla memoria della moglie e già edita nel 1966 in cinquanta esemplari. La produzione successiva si innesta su questa linea: *Diario del ‘71 e del ‘72* (1973) e *Quaderno di quattro anni* (1977). Nel medesimo anno la casa editrice Mondadori pubblica in un volume *Tutte le poesie*, seguita dall’edizione critica di Einaudi intitolata *L’opera in versi* (1980), a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini.

Nel 1975 Montale riceve, ultimo fra gli scrittori italiani, il Premio Nobel per la letteratura. In occasione del conferimento dell’ambito riconoscimento pronuncia presso l’Accademia di Svezia il discorso sul tema: *È ancora possibile la letteratura?* Muore a Milano il 12 settembre 1981; pochi mesi prima erano usciti *I miei scritti sul «Mondo»* (da *Bonsanti a Pannunzio*), a cura di Giovanni Spadolini, e *Altri versi e poesie disperse*, a cura di Giorgio Zampa. Nello stesso anno appare, postuma, la raccolta degli scritti musicali, *Prime alla Scala*, a cura di Gianfranco Lavezzi. Nel 1984 per i Meridiani di Mondadori Giorgio Zampa cura l’edizione *Eugenio Montale - Tutte le poesie*.

Nei quindici anni trascorsi dalla scomparsa di poeta sono state pubblicate alcune liriche inedite, l’ultimo risultato di questa operazione è *Diario postumo* (Mondadori, 1996), che comprende 84 poesie, di cui 24 inedite, tutte dedicate, con firma autografa, ad Annalisa Cima, “interlocutrice, erede ed ispiratrice” dei versi.

### Cenni bibliografici.

*Ossi di seppia* suscitano subito l’attenzione dei più importanti critici italiani da Emilio Cecchi a Sergio Solmi a Giuseppe De Robertis, il quale scorge in questi versi un pessimismo virile e asciutto che dà vigore e peso al discorso ed individua il loro elemento distintivo nella “decisione” presente «nel linguaggio, nella forza e novità delle immagini e nel modo col quale sa dare alle verità più sofferte un aspetto simbolico» (“Pegaso”, 1931; poi *Autori del Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1940). Alfredo Gargiulo sottolinea il concetto di «corrosione critica dell’esistenza» nell’*Introduzione* alla seconda edizione degli *Ossi di seppia* (1928).

Gianfranco Contini nel primo saggio dedicato a Montale (*Introduzione a “Ossi di seppia”*, 1933, ora raccolto, con gli altri scritti continiani sull’autore, in *Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi, 1972), trova le ragioni della poesia di questo autore in «una situazione dell’uomo dell’ordine gnoseologico, negativa»; le liriche «più che svolgere un sentimento di non-esistenza, perpetuano un non-sentimento» e «la realtà rimane assolutamente esterna agli interessi del poeta, e ogni sforzo volto a riconoscerne volontariamente l’esistenza conferma quella trascendenza irrimediabile [...]». La vera salute della poesia di Montale è, sempre fuori da questo mondo, presente e distrutto, nel sospetto d’un altro mondo, autentico ed interno, o magari “anteriore” e “passato”».

Piero Pancrazi si discosta dall’interpretazione prettamente pessimistica e pone in luce l’accettazione fervida della fisicità della vita che supera la negazione metafisica

(*Eugenio Montale poeta fisico e metafisico, Scrittori italiani del Novecento*, Laterza, Bari 1934; poi *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1946).

Nel 1938 esce un saggio di Contini (*Dagli "Ossi" alle "Occasioni"*) che prende in considerazione le poesie successive alla prima raccolta, già apparse in riviste, poi confluite nell'opera successiva. Alla «poesia dell'immutabile» lo scrittore ha aggiunto una poesia degli «istanti di grazia». In risposta alle riserve di Alfredo Gargiulo ("Nuova Antologia", 1940; e poi *Letteratura del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1958<sup>2</sup>) sulla pubblicazione del 1939, il critico riafferma nel 1940 il suo giudizio altamente positivo.

La pubblicazione della *Bufera* (1956) sollecita un altro intervento di Contini (*Montale e la bufera*, "Letteratura", 1956): vi si ribadisce la sostanziale continuità con le due precedenti raccolte; l'irruzione della guerra nel mondo del poeta non ha prodotto un mutamento di visione, ne ha semmai accentuato l'aspetto negativo del reale dilatando i confini dell'angoscia individuale che si presenta come angoscia collettiva. I critici marxisti, invece, esprimono profonda delusione: Carlo Salinari (*Montale dopo la bufera*, 1956; ora *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967) rimprovera all'autore l'assenza d'impegno civile di uno scrittore che la generazione della Resistenza aveva visto come un maestro, il quale in una lingua «profondamente antiletteraria» aveva espresso «un atteggiamento nuovo verso la vita» ed «una concezione della poesia dolorosa, ma severa»; «Montale che sentivamo così nostro fino al '42, ora ci appare più distante, quasi distaccato dalle nostre recenti esperienze, dalla nostra sofferenza d'oggi».

Già prima dell'uscita della *Bufera* troviamo il primo studio globale della produzione montaliana: Edoardo Sanguineti indaga i rapporti fra Montale e Gozzano, scorgendovi una linea crepuscolare che attraverso il Novecento (*Da Gozzano a Montale*, 1954, ora *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961). Dagli Anni Sessanta in poi i critici hanno dedicato sempre maggiore attenzione a questo poeta; ricordiamo tra gli altri Toni Comello, Pietro Bonfiglioli, Pier Vincenzo Mengaldo. Nel 1966 Walter Binni (*Omaggio a Montale*, "Rassegna della letteratura italiana") riconosce in lui «più che una voce o un colore sentimentale del tempo, la essenziale poetica coscienza drammatica di un lungo arco storico, gremito di vicende drammatiche».

La pubblicazione di *Satura* (1971) apre una nuova stagione critica avviata da Maria Corti (*Un nuovo messaggio di Montale: "Satura"*, "Strumenti critici", n. 15, 1971) e da Pier Vincenzo Mengaldo (*Primi appunti su "Satura"*, 1972; ora *La tradizione italiana del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975).

Negli ultimi quindici anni la produzione di studi su questo autore è divenuta imponente ed ha seguito diverse linee di ricerca: dall'ideologia ai modelli poetici, all'aspetto formale. Anche l'indagine filologica ha prodotto esiti felici soprattutto nell'*Opera in versi* allestita da Rosanna Bettarini e da Gianfranco Contini (Torino, Einaudi, 1980). Uno dei risultati più validi dell'ultima critica è senza dubbio l'edizione commentata di Dante Isella sui *Mottetti* (Milano, Adelphi, 1988).

La pubblicazione di *Diario postumo* ha lasciato perplessi molti studiosi, tra cui Giorgio Barberi Squarotti, il quale esprime riserve sul fatto che la raccolta sia stata progettata intenzionalmente dal poeta ed esige che si pubblicchino i relativi documenti (*Relazione introduttiva al Convegno su Eugenio Montale - Torino 4 - 5 Ottobre 1996*, organizzato dal gruppo di poesia Delos). Il critico prende anche le distanze dalle indagini biografiche, intese come elementi illuminanti delle sue composizioni. I nomi stessi delle donne non si riferiscono *tout court* a vicende personali, anche perché una stessa denominazione raggruppa probabilmente esperienze diverse.

Potere  
simili a questi rami  
ieri scarniti e nudi ed oggi pieni  
di fremiti e di linfe,  
sentire  
noi pur domani tra i profumi e i venti  
un riaffluir di sogni, un urger folle  
di voci verso un esito; e nel sole  
che v'investe, riviere,  
rifiorire!

Ben oltre ogni possibile disquisizione letteraria, l'attenzione rivolta quest'anno al centenario della nascita di Eugenio Montale rappresenta la conferma diretta della sua riconosciuta e tuttora indiscussa centralità nella poesia italiana di questo secolo, tema presente già dodici anni fa nella presentazione di Giorgio Zampa all'edizione, dal titolo improprio, di *Tutte le poesie* dell'autore e appena ribadito in un articolo di Marco Forti, apparso su "Poesia".

A ben vedere, anche il fastidio che è andato crescendo, soprattutto fra i poeti, innanzi al "secondo Montale", culminato poi nei confronti del "Montale postumo" e, solo per decenza, contenutosi in un vago riserbo di fronte alle celebrazioni di quest'anno, potrebbe essere addotto a prova della veridicità dell'assunto.

Ma non intendo sollevare la questione, per altro non nuova, della straordinaria fortuna del nostro ultimo Premio Nobel, che pure potrebbe essere oggetto di indagini affatto oziose. Per esempio, ci si potrebbe chiedere ancora come mai la critica, nelle forme e metodologie più disparate, gli abbia riservato tanta attenzione oppure analizzare come egli abbia gestito tale successo, sia rilanciando in proprio osservazioni critiche di proverbiale acutezza (si osservi che è proprio Montale a suggerire, pur riferendosi all'Ottocento, il problema della necessità di un poeta centrale nel secolo) sia operando scelte -editoriali, stilistiche, personali- che continuamente sollecitassero una rilettura della sua opera fino a giungere, magari, a interrogarsi maliziosamente su quanto peso abbiano avuto, nella definizione complessiva della sua figura, le amicizie, l'attività di giornalista, la divulgazione scolastica spesso imprecisa e "datata"... Ma l'esatta misurazione di una ipotetica sopravvalutazione di Montale richiede, forse, un pizzico di rancorosa gelosia che, almeno per quest'anno, dovrà necessariamente essere deposta, resistendo alle tentazioni di andare contro corrente che una sprovvista *vis* polemica amplifica proprio in tali occasioni.

Restando più castamente negli ambiti della critica, senza ameni sconfinamenti sociologici o aneddotici, ci si potrebbe chiedere se si siano mai fatti veramente i conti con questa sua, discutibile teoricamente forse, di certo storicamente constatabile, centralità. La parabola letteraria montaliana, la sua classicità, va affrontata non solo da chi la riconosce, ma anche e soprattutto

da chi la contesta.

Che cosa rappresenta per i poeti, oggi, quella «figurazione rigorosa, severa, e tuttavia in lineare ascesa del portale gotico» con cui il già citato Forti rende iconicamente la parabola montaliana? «Un portale gotico [...] piazzato proprio al centro e all'apice pur sempre drammaticissimo di un secolo più di altri in emergenza per violenze, guerre, scoperte, sviluppo tecnologico e scientifico, voli interplanetari, entro cui la poesia di Montale si è espressa senza sosta, e pur con magistrale rigore, dagli ormai lontani anni Venti fino ai non lontani anni Ottanta della sua morte. Un portale gotico, dunque, che, continuando nella nostra metafora, viene guardato inizialmente e, come è naturale, dalla sinistra; e mostra la linea incisivamente ascendente degli *Ossi di seppia* e successivamente delle *Occasioni*, fino all'apice ulteriormente trasfigurato de *La bufera e altro*, prima di iniziare altrettanto lucidamente la sua parabola discendente, sia temporale sia esistenziale, sull'opposto lato destro del portale, con *Satura* e i successivi *Diari*, fino al più recente *Diario postumo*.»

Emblema della più stoica coerenza ai propri presupposti, la parabola montaliana giunge ad incarnare, per gli estimatori, se non l'estinzione effettiva (giacché il poeta in persona, seppure con piglio poco convinto e tutt'altro che dirimente, si dichiarava fiducioso sulle sorti della poesia all'atto del conferimento del massimo alloro, il Nobel), almeno della sua strenua resistenza in forme minimali di fronte alla barbarie della storia. «Ed ora che m'importa / se la vena si smorza / insieme a me sta finendo un'era» ci scrive dall'aldilà lo stesso Montale. L'era che finisce è quella del mito di Rimbaud, dell'utopia del Simbolismo. L'epoca contemporanea sancisce il passaggio dal sublime ad un'esistenza di triti fatti.

«Forse l'ironia suprema di Montale sta in questo: che egli vuole distruggere l'immagine della propria poesia, mediante la stessa poesia. [...] Probabilmente è persuaso che non ci possa essere più posto per una poesia della ragione e per nessun'altra poesia. In sua vece - e già Sereni, per altre strade, arrivava a conclusioni simili anche se meno nevrotiche - c'è il propagarsi polveroso di una metaforicità dove la parola rischia di prendere il posto della realtà - e la sottrae, la elude. Montale è uno dei pochi esempi, nella storia letteraria, di una distruzione di sé per mezzo di sé. Montale ha riconosciuto la relatività dei valori e la precarietà delle cose. Poi va più in là: se si fosse limitato al silenzio (come Rimbaud) avrebbe lasciato una eredità assoluta. Egli l'ha voluta in qualche modo discreditarla e banalizzarla. In fondo, ha riconosciuto la propria morte» (S. Addamo).

Sull'altro lato del portale, gli si rimprovera invece un «atteggiamento superficialmente nichilista» (Loi), un pessimismo edulcorato e salottiero. Queste remore, si badi, non sono pregiudizievolemente rivolte alla poesia, di



cui si riconosce il modello vincente, ma al rapporto che questa instaura con la realtà, le premesse stesse da cui nasce.

Significativo, a proposito, è il ritratto che del poeta ligure ci lascia Luzi: «La poesia di Montale trovò così presto il suo interno equilibrio, determinò subito dentro di lui un ordine così netto, sia pure doloroso, sistemò insomma tanto bene le cose e i suoi rapporti con loro, che da quando gli fui presentato - ed era allora un uomo sulla quarantina - non ebbi mai l'impressione che avesse qualcosa a cui tendere o che dovesse ancora acquistare. L'importanza di ciò che aveva già detto era sensibile anche per lui; per questo nulla tradiva mai nella sua persona o nelle sue parole quella tensione e quel moto in una direzione intellettuale determinata che sono propri di chi non ha nulla alle spalle o, avendo qualcosa, lo dimentica e ripone tutta la posta nell'avvenire. Per quanto il suo itinerario di artista non mancasse, com'è naturale, di incognite, sapeva che ogni nuovo problema l'occasione gli presentasse non avrebbe se non confermato la soluzione già data. Se ne stava dunque al centro della sua tela, intento ma non preoccupato ad arricchirla di nuovi filamenti».

Il passo è fondamentale per ravvisare la differenza di temperamento tra i due poeti. Basti riflettere sulla capacità di rinnovarsi sempre, anche in tarda età, del poeta fiorentino (non sarebbe lecito ipotizzare anche una centralità di Luzi nel Novecento, la cui iconografia potrebbe essere quella di un fiume che si snoda per tutto il secolo e acquista, da ogni territorio attraversato, un diverso carattere, per la sua stessa natura che lo porta a trascinare, a superare i propri precedenti presupposti?) e confrontarla con il «delirio d'immobilità» o impossibilità di metamorfosi di Montale, il cui cosmo poetico, invece, è in qualche modo già tutto presente nella poesia *in limine*. Potrà, certo, crescere; l'«orto» giungerà infatti addirittura a introiettare l'aldilà, senza però, questa è l'impressione, valicare mai la muraglia. È come se la poesia di Montale si fondasse tutta su un pregiudizio implicito sulla realtà. Non a caso, ad un certo punto egli, con anni di silenzio che Luzi non conosce, non potrà che registrarne la «saturazione» e, scritto il recto del suo unico libro, proporre il verso.

In ogni caso non bisogna cedere all'immagine ultima, sbrigativa e sommaria, di un Montale sornione, «vegliardo» che riconosce la propria disonanza con gli eventi della storia: non si renderebbe giustizia al vigore iniziale di un autore che ha trovato presto un'originalità prodigiosa, che avrebbe formato, senza rivoluzioni vistose ma in profondità, la lingua e l'immaginario della tradizione novecentesca (e qui probabilmente neppure Luzi può reggere il confronto).

Ma qual è, in definitiva, il pregiudizio che sta, o si crede che stia, alla base di tutta la poesia di Montale? La rinuncia a registrare, fuori dei mezzi della ragione, l'esistenza di un orizzonte trascendente, sempre ipotizzato e

atteso, ma mai veramente colto. Il varco pazientemente cercato, non poteva, *fin dall'inizio*, essere rinvenuto e attraversato, semmai solo ipotizzato («Il varco è qui?»); il miracolo non sarebbe mai stato visibile agli occhi di una ragione umana che non vuole trascendersi, una ragione, per questo, ancora di natura fondamentalmente positivista... Proprio in lui, il «poeta centrale, normativo, integralmente *novecentesco*» (Giorgio Zampa)!

In altre parole, il pregiudizio che gli si rimprovera è esattamente la stoica coerenza che altri apprezzano, la ragione poco ragionevole, irrazionalmente sicura di sé.

E così Montale parrebbe inesorabilmente destinato a restare punto controverso, talmente fedele alla propria «traccia madreperlacea» da rendere assoluta l'ambivalenza della sua poesia. Centrale soprattutto in questo.

Già. Ma allora, come risolvere l'*impasse*, come «attraversare Montale»? A suggerirlo non può che essere lo stesso poeta.

L'idea dell'attraversamento poetico, d'altronde, è sua, ed è ripresa da una capitale riflessione che a metà secolo, egli faceva su Gozzano. Credo che, senza arrogarsi troppe libertà interpretative, se si rilegessero quelle celeberrime pagine, la tentazione di cercare nell'idea che Montale ci dà di Gozzano un transfert della propria possa avere un fondamento, che pure nulla toglie alla validità oggettiva della stessa riflessione che egli compie su un altro poeta.

Il saggio, *pour cause*, incomincia chiedendosi il motivo dell'immediata classicità di Gozzano (e finisce ironizzando sul personale disinteresse critico), un po' come qui, poco sopra, ci si interrogava sul motivo della subitanea maturità, o pieno possesso di sé, della poesia di Montale (Egli, lo si ricorderà per inciso, con piglio perentorio già nel 1924, in una lettera a Paola Nicoli, scriveva: «È un po' difficile ch'io riesca a lavorare per ora; il mio genere è tutta un'attesa del miracolo, e di miracoli in questi tempi senza religione se ne vedono pochini. Finito il libro - e finito può quasi dirsi - o sposterò la visuale, mutando genere, o silentium. Non ho nessuna voglia di autovivisezionarmi di più»). In quello scritto, egli afferma che Gozzano fu l'unico poeta del suo tempo che seppe lasciarci, con il suo canzoniere, un compiuto ritratto di sé, ma questo, si badi, perché rimase istintivamente dannunziano: lo scrittore torinese, nel suo attraversamento di d'Annunzio, «ebbe [...] la scaltrezza di essere incoerente e si fermò a mezza via», «non si spinse fino ad *Alcione*, si fermò al *Poema paradisiaco*». Infatti, «l'ultimo Guido ebbe l'istinto e la fortuna di saper restare quello ch'era: un esteta provinciale, a fondo parnassiano, un giovane piemontese malato, dannunziano, borghese, ma davvero piemontese e davvero borghese anche nel suo mondo». «Dubito che se avesse scoperto nuovi orizzonti egli avrebbe trovato in sé l'istrumento idoneo a tradurli in poesia». Fu questo fermarsi a ciò

che confaceva alla propria natura, senza tentare di far nascere l'aquila dal topo, che rappresentò la possibilità, esistenziale prima che stilistica, dello choc fra la materia psicologicamente povera e la compiaciuta esuberanza verbale della poesia gozzaniana, l'attrito linguistico fra aulico e prosastico che in modo così calzante lo squadra da ogni lato.

Forse Montale stava parlando anche di sé, quando affermava che «un Gozzano nuovo non avrebbe potuto uscire che da un totale rinnovamento della sua vita fisica e morale, dopo un'attesa di anni. Un Gozzano, poi, pacificato in Dio (è l'ipotesi, non ingiustificata, del Calcaterra), in quale lingua avrebbe potuto esprimere il suo nuovo sentimento? Non certo in quella dei *Colloqui*. Ciò spiega, tra parentesi, perché di solito i convertiti scrivano male. «Non attenderti / gesti di coraggio da un vegliardo. / [...] / Il tempo degli eventi / è diverso dal nostro» (*Diario Postumo*, p. 49). Come avrebbe potuto Montale uscire dall'orto della sua poesia senza un totale rinnovamento della sua vita fisica e morale? L'attesa di anni ci fu, ma la storia non ebbe rivolgimenti o sussulti reali, se non, innanzi al suo sguardo non superficiale, ipocriti ed effimeri rigurgiti: «il tempo si sgrana nella desolata / realtà della vita, che è sempre stata amara» (*ivi*, p. 38). Così la dicotomia, già tutta gozzaniana, di arte e vita, si fa anche montaliana: «non sapere / se pensare e scrivere e parlare / significhi essere viventi» (p. 81). La vita ripiega in una «solitaria inanità» (p. 39) dove la poesia ritorna ad essere rifugio, a tratti persino l'unica e laica religione possibile: «Un giorno / anch'io sarò alvo per chi non mi smemora» (p. 26), recuperando la funzione, certo in ambito meno eroico e più desolatamente umano, già foscoliana: la poesia «altro non è che un pretesto / per sentirsi vivi e meno soli».

Non per nulla, interrogandosi circa le sorti della poesia nel suo discorso per il Nobel -discorso che appare, lo abbiamo già notato, posticcio, privo di mordente, a tratti persino ingenuo (si pensi all'idealistica storia della poesia dalle origini alla presunta morte nella civiltà dei consumi che la riduce a merce), pervaso dalla stanchezza esistenziale che contraddistingue la parabola discendente della sua poesia-lo scrittore risponderà elusivamente che finché «a distanza di secoli una poesia può trovare il suo interprete» (il quale, anzi, ne diviene il vero *begetter*), come l'*Odelette* di Joachim Du Bellay trovò nello stesso Montale, essa non potrà morire. E proprio nella luce intima e cosmica del dialogo tutta la sua poesia si iscrive, riducendo sempre più le distanze con il proprio interlocutore, il quale da lontano, assoluto, salvifico, diviene domestico, semplice, fin quasi banale, come se in questo si accettasse la vanità della letteratura, riconoscendo nello spazio effimero del dialogo il suo residuo di autenticità.

«Non solo la poesia, ma tutto il mondo dell'espressione artistica o sedicente tale è entrato in una crisi che è strettamente legata alla condizione umana, al nostro esistere, alla nostra certezza o illusione di crederci esseri privilegiati, i soli che si credono padroni della loro sorte e depositari di un

destino che nessun'altra creatura vivente può vantare», ribadisce leopardianamente poco oltre nel discorso per il Nobel.

La poesia, dopo Montale, non è più un assoluto. Non è più lì che si gioca davvero la partita. La vera tentazione, per chi segue la parabola montaliana, scrivendo *dopo* Montale, non può che essere il silenzio.

Ma, per tornare alle pagine dedicate a Gozzano, Montale ci suggerisce, in quelle riflessioni, qualcosa di più. Come il poeta torinese ha attraversato d'Annunzio fermandosi a mezza via, così, per attraversare davvero Montale, è necessario non seguirlo nella sua parabola trasversale, che resta fedele al suo storico fondamento (poesia come «vizio di natura», indole inesorabilmente *prigioniera* della ragione che vagheggia, ma non abbraccia il *sogno*), preclusa alla metamorfosi, ma attraversarlo intersecandolo, ognuno in virtù delle proprie ragioni, sotto l'apice stilistico, in poetica corrispondenza con i risultati più alti.

Ogni altra interpretazione, infatti, non lo attraversa davvero, ma lo fiancheggia. Montale va attraversato poeticamente, può essere risolto solo poeticamente. Chi sente la necessità di andare oltre la crisi, o la via negativa, della conoscenza, che egli rappresenta, e attraversare così il varco che egli ha saputo solo ipotizzare, deve rendergli giustizia (deve giustiziarlo) *poeticamente*.

Già in Foscolo e Leopardi la poesia assurge a estremo avamposto nel nulla, ultimo passo totalmente umano (ben oltre la filosofia stessa) dentro il mistero, dopo il quale, forse, vi è solo la fede, che è già atto di trasformazione, passo non più solamente dell'uomo. Il punto di intersezione, lo «sbaglio di Natura, / il punto morto del mondo, l'anello che non tiene» tra il topo e l'aquila.

Spostare, anche di un solo millimetro più in là, questo avamposto, è segnare definitivamente il passaggio oltre «l'orizzonte estremo» (p. 85).



# L'INCONTRO

Sandra Piraccini

## In viaggio con Valerio Magrelli

«Ci incontriamo di fronte alla biglietteria. Porto gli occhiali, ho un giubbotto verde e una borsa blu. Non le sarà difficile riconoscermi».

Stazione di Pisa. Ore 16,30. Lo vedo avanzare nell'atrio verso il tabellone delle partenze finché non si ferma quasi di fronte a me. Esito: non so come presentarmi. Poi, faccio un passo verso di lui e «Salve, signor Magrelli?».

Quando lo contattai telefonicamente per la prima volta, Valerio Magrelli quasi mi disarmò con la sua disponibilità: nonostante i numerosi impegni fra lezioni universitarie e conferenze, acconsentì ad incontrarmi, proponendo di fare insieme il viaggio in treno da Pisa a Bologna. Ancora non sapevo che quella originale soluzione sarebbe stata la migliore per ottenere ciò che cercavo: un dialogo informale che mi permettesse di conoscere l'uomo al di là del poeta.

Seduti su una panchina, attendiamo al binario l'arrivo del treno per Firenze. Sento di conoscere già questa persona che mi parla e gentilmente viene incontro al mio imbarazzo iniziale. La sua voce è pacata e sommessa, a volte quasi un sussurro, mentre ripercorre per me un po' della sua formazione. Mi racconta che, dopo gli studi superiori ha frequentato corsi universitari prima in America e poi alla Sorbona di Parigi, dove ha seguito lezioni presso l'Università del Cinema. L'interesse per quest'arte audio-visiva si rifletterà in seguito nella sua poesia attraverso la centralità del tema dello sguardo, soprattutto nella prima raccolta *Ora Serrata Retinae*. Ma anche nella prima sezione di *Nature e Venature*, intitolata *La Forma della Casa*, l'occhio del poeta sembra aggirarsi come una cinepresa per le stanze deserte e desolate, animate solo da oggetti.

Dopo l'esperienza parigina, Magrelli si iscrisse alla facoltà di filosofia a Pisa, ma si laureò a Roma con una tesi in letteratura francese. La scelta di un argomento al di fuori degli studi prettamente filosofici non deve sorprendere perché egli ha sempre coltivato una grande passione per la letteratura, soprattutto francese, nel cui ambito al tempo dell'università era - ed è tuttora - molto attivo con traduzioni e saggi. La tesi riguardava un autore cosiddetto "minore", Joseph Joubert, rimasto sconosciuto per anni e ancor oggi trascurato, uno scrittore, quindi, ai margini della letteratura. Già allora il poeta manifestava quell'interesse, che orienterà il suo sguardo sul mondo, per ciò che risulta abbandonato, dimesso, collocato nelle zone periferiche e solitarie della realtà: i rifiuti urbani su una spiaggia, le desolate «terrazze condominiali» di quartieri popolari, gli autobus vuoti di notte, le «molliche» di pane o i bicchieri avanzati sul tavolo dopo il pasto. In ogni caso l'uomo assente lascia spazio all'oggetto, residuo o scarto di vita, emblema della solitudine e della desolazione.

Prendiamo posto nel primo scompartimento vuoto. Il treno parte, la conversazione riprende. «Da qualche mese è uscita una raccolta che raggruppa tutto ciò che ho pubblicato con l'aggiunta di qualche inedito». Con lo sguardo

do assorto e perso nel paesaggio, Magrelli mi confida che l'idea di vedere in libreria l'edizione integrale delle sue poesie rappresenta per lui un grande traguardo, come una "fine". Ancora ricorda l'emozione che provò nell'aver fra le mani il suo primo libro: si fermò a prenderlo prima di una partita di tennis e si chiuse nello spogliatoio per sfogliarlo, per leggerlo in uno stato di contemplazione. Ma nel 1980, dopo il grande successo di *Ora Serrata Retinae*, il giovane poeta rischiava di scomparire o di deludere le aspettative, come spesso capita agli scrittori debuttanti. La sua scrittura, invece, è cresciuta, si è evoluta e ottiene oggi il riconoscimento di una certa continuità nel tempo. Per questo la soddisfazione presente di Magrelli è, certo, diversa da quella passata, ma non meno intensa: deriva dalla sensazione di aver compiuto qualcosa, di essersi superato, di aver consolidato la sua immagine di poeta.

Indotto ultimamente a fare un'analisi di tutta la sua produzione passata, proprio in occasione dell'edizione completa, il poeta mi domanda con curiosità quale rapporto abbia io notato fra le tre raccolte. Il suo interesse per un mio giudizio mi prende alla sprovvista e mi imbarazza, ma, anche se in modo un po' confuso, riesco ad esprimere le mie impressioni.

*Ora Serrata Retinae* è per me un libro straordinario per la padronanza del verso, la carica emotiva, la capacità riflessiva, la profondità e singolarità dello sguardo sul mondo, qualità che difficilmente si trovano combinate in un unico scrittore, per di più al suo esordio. Eppure mi ha lasciato la sensazione di una realtà poetica inscritta all'interno della camera da letto, dove il giovane poeta svolge il rito della scrittura, assunta come esperienza quasi totalizzante, chiuso nella sua autocontemplazione.

La prima raccolta mi è sembrata il seme, già straordinario, di una poetica che doveva evolvere nelle due opere successive, in cui si possono trovare similitudini e opposizioni rispetto alla precedente. *Nature e Venature*, riprendendo alcuni temi e aspetti del primo libro, li sviluppa in modo diverso e li affianca ad altri, costituendosi in tal modo come un'opera di più ampio respiro. Gli sguardi sul mondo sono molteplici: lo stesso Magrelli ha ammesso di essere passato con il secondo libro «dalla monoscopia alta stereoscopia, dal monolite al frammento». Una frammentazione ulteriore si realizza in *Esercizi di Tiptologia*, dove la minima unità lascia spazio alla varietà di forme e contenuti: non solo compaiono traduzioni e brani in prosa accanto ai componimenti in versi, ma anche l'oggetto della poesia si diversifica e amplia i suoi orizzonti. Infatti, alla realtà personale del poeta si aggiunge la storia collettiva, presente e passata, come se l'io poetico compisse un passo ulteriore verso l'altro e l'altrove, per uscire dalla sua dimensione relativa e limitata, alla ricerca di un contatto. Già il titolo, dopotutto, annuncia questo nuovo atteggiamento dell'autore: il termine *tiptologia* può indicare o la serie di colpi battuti sul muro e usati come linguaggio dai carcerati o i colpi battuti dalle anime sul tavolino durante le sedute spiritiche. In entrambi i casi, comunque, persiste quel tentativo di comunicare con una realtà diversa e separata, lontana e misteriosa, così come può essere percepita da ognuno di noi l'alterità, il mondo incommensurabile della non-soggettività.

Dopo avermi ascoltato, Magrelli sente il bisogno di prendere le distanze

dal suo primo libro. «Ultimamente l'ho riletto e mi è sembrato scritto da un altro. Fatico a riconoscerlo come mio». Le ultime due raccolte, invece, appartengono in maggior misura alla sua sensibilità presente. Il motivo va ricercato, probabilmente, in quei sette anni che separano *Ora Serrata Retinae* da *Nature e Venature*.

Il silenzio editoriale non corrisponde ad una sospensione della scrittura, bensì nasconde un'attività frustrata e assillata dalla preoccupazione di non ripetersi. «Ogni volta che ho pubblicato un libro, ho sempre voluto che fosse una rottura con quello precedente: per meritare di essere letto, doveva esprimere qualcosa di nuovo».

Molto esigente e critico nei confronti di se stesso, lo scrittore accantona alcune poesie scritte subito dopo *Ora Serrata Retinae*, considerandole semplici echi della prima raccolta. La maturazione del secondo libro è lenta, ma comprensibile, se si pensa che in Magrelli non si dà nuova poesia senza nuovo dire né nuovo dire senza un rinnovamento del vissuto: l'evoluzione poetica va di pari passo, quindi, con quella personale e umana. E *Nature e Venature* è veramente il libro di un uomo cresciuto, che ha accumulato esperienze, approfondito e ampliato le sue conoscenze, che è uscito dall'egocentrismo giovanile. Il tema dello sguardo, del sonno, della scrittura serale è sempre presente, ma l'iconografia di Magrelli si arricchisce grazie ai vari interessi coltivati nel tempo scultura, archeologia, musica, fotografia, medicina, vita urbana, diventano fonti cui attingere per creare nuove immagini poetiche.

«Biglietti, prego», il controllore ci interrompe. Poi, Magrelli mi rimanda all'ultima poesia di *Nature e Venature*, scelta come testo di copertina della raccolta integrale, per spiegarmi meglio il suo discorso sulla scrittura.

Io cammino fumando  
e dopo ogni boccata  
attraverso il mio fumo  
e sto dove non stavo  
dove prima soffiavo.

Anche il poeta, ogni volta che scrive un libro, deve avere attraversato e superato quello precedente per cominciare di nuovo, ma ad un passo più avanti e arricchito del suo passato. «Sulla copertina il testo compare senza punto finale perché volevo esprimere, allo stesso tempo, l'idea di continuità e evoluzione. Lo scrittore quasi con una capriola torna a capo per ripetere il gesto». Si rammarica di aver pensato troppo tardi ad una soluzione tipografica più congeniale: i due punti musicali, che in uno spartito indicano la ripetizione della battuta, posti alla fine del testo sarebbero stati un invito a tornare a capo per ricominciare.

Penso al lavoro così assiduo e caparbio per giungere alla forma più adatta al messaggio che si vuole trasmettere: ogni minimo elemento della struttura assume una particolare importanza di modo che sottrarlo significherebbe modificare l'interpretazione dell'insieme. Ma rimango perplessa. Mi pongo dalla parte del lettore comune che può non essere in possesso di certe nozioni musicali: per lui i due punti alla fine del testo avrebbero costituito

un enigma, un ostacolo alla comprensione. E così mi vengono in mente tutte le volte che, leggendo le poesie di Magrelli, ho dovuto consultare il dizionario per conoscere il significato di parole ricercate, latinismi e termini specialistici tratti da svariati ambiti professionali e culturali. Non posso fare a meno di esternare un mio dubbio: fino a che punto la poesia deve andare incontro al pubblico e deve essere accessibile e comunicativa per evitare di diventare un soliloquio. È ovvio che certe scelte linguistiche e formali finiscono col selezionare i lettori, col determinarne il numero e la qualità.

Magrelli mi spiega che, secondo lui, ci sono delle *regole* da imparare per saper leggere la poesia, così come per saper scrivere versi: in entrambi i casi non si può iniziare di punto in bianco. La poesia, oggi, è elitaria - e non significa che sia aristocratica - perché queste regole non sono comunemente insegnate. In Russia, ad esempio, il gioco degli scacchi, che da noi è così poco diffuso, è una disciplina scolastica e di conseguenza ha molti più adepti e appassionati. Così, se si desidera una poesia più accessibile, non bisogna adattarla al livello culturale della comunità, bensì fornire alla comunità gli strumenti per la sua fruizione, sempre che questa sia disposta a riceverli e a farli suoi.

È fondamentale che si superi l'idea di una lettura facile e impressionistica, che deve costituire solo il primo approccio ad un testo: il lettore deve voler partecipare attivamente anche scavando nell'etimologia delle parole, non accontentandosi del loro significato convenzionale. «Una parola nuova, particolarmente musicale, che in modo singolare riesce ad esprimere un'emozione e a creare un'immagine poetica è un regalo che il poeta offre a chi è in grado di coglierlo» ... un "regalo": e questa la sensazione che ho provato quando il messaggio di una poesia si schiudeva davanti a me attraverso il significato recondito o poco conosciuto di una parola.

Di sicuro, una lettura approfondita richiede sempre quel dispendio di energie che, almeno in parte, dovrebbe bilanciare il difficile e impegnativo lavoro della scrittura. Ma alla fine il piacere è duplicato quando si ha l'impressione di aver colto le intenzioni del poeta, di aver risalito il suo stesso percorso, di aver fatto *insieme* e *grazie* a lui il salto ad un livello superiore nell'uso delle parole e nella capacità di "sentire" se stessi e la realtà circostante.

Una simile modalità di approccio alla poesia esige tempo, pazienza e un continuo ritornare ai testi in modo tale da stabilire con essi una certa consuetudine. Per questo Magrelli si dimostra molto scettico nei confronti delle letture in pubblico che, secondo lui, favoriscono la diffusione di un tipo di fruizione superficiale e passiva. Infatti, nel breve spazio di tempo a disposizione, se si vuole coinvolgere e interessare gli ascoltatori, si cerca di essere immediati e concentrati, finendo così con lo svalutare il messaggio reale della propria scrittura. Non sono del tutto d'accordo riguardo la presunta inutilità delle letture in pubblico. Proprio durante una di queste mi avvicinai per la prima volta ai versi di Magrelli e l'ascolto fece nascere in me, come di sicuro in altre persone, un desiderio di approfondirne la conoscenza che non si esaurì velocemente.

In quell'occasione mi colpì anche l'estrema differenza fra la sua poesia



dimessa e introspettiva e quella per così dire “civile” di un altro poeta, suo coetaneo: Gianni D’Elia. Mi incuriosì come due persone che avevano vissuto gli stessi eventi storici e politici, pur appartenendo alla stessa generazione, avessero potuto reagire in maniera così diversa. Magrelli ritorna mentalmente agli Anni Settanta che testimoniarono la proliferazione di ideologie e di sperimentalismi in tutti i campi, ma questo disordine istituzionalizzato non si confaceva con il suo spirito così razionale, composto, riflessivo, accentuato anche dalla sua formazione filosofica. «Il passaggio dal liceo sperimentale all’università rappresentò per me un tanto desiderato ritorno all’ordine».

Egli attraversò quel periodo “caldo” rimanendo ai margini e venne indicato come conservatore nonostante le sue posizioni di Sinistra: in realtà, aveva solo presagito, a differenza degli altri, l’inutilità e la fugacità di simili atteggiamenti così apparentemente eversivi. Rifiutò soprattutto l’idea di poesia civile, ideologicamente impegnata e demagogica che venne imposta come unico modo possibile di scrivere in quella determinata situazione politica. Convinto che l’espressione poetica dovesse rimanere individuale, inclassificabile e non subordinata a fini che andassero al di là della poesia stessa, egli oppose agli svariati “ismi”, il suo modo particolare di sentire e vedere. È la voce sommessa, pacata, quasi sussurrata di *Ora Serrata Retinae* che, consapevole del suo essere relativo, fa da controcanto alla poesia altisonante, proclamatoria e pretenziosa allora in voga. «Ciò che più conta è il proprio modo di scrivere, che non può essere limitato da nessun tipo di costrizione né formale né ideologica».

Firenze. Cambio di treno. Assorto nel controllare l’orario e il binario della coincidenza per Bologna, come perduto in quel mare di cifre e nomi geografici, Magrelli non si accorge del nostro ritardo. Stanno chiudendo le ultime porte: rischiamo di vedere partire il treno sotto i nostri occhi ed io non faccio molto per evitare che ciò accada, distolta dal ricordo di alcuni versi che quell’atteggiamento un po’ smarrito mi ha simpaticamente richiamato alla mente.

Amo i gesti imprecisi,  
uno che inciampa, l’altro  
che fa urtare il bicchiere,  
quello che non ricorda,  
chi è distratto  
[...]  
perché vedo in loro il tremore,  
il tintinnio familiare  
del meccanismo rotto.  
L’oggetto intatto tace, non ha voce  
ma solo movimento. Qui invece  
ha ceduto il congegno

La montaliana «maglia che non tiene» fa eco dentro di me e ritrovo in Magrelli lo stesso interesse per ciò che rappresenta una rottura della regola e della cosiddetta normalità, o meglio una incrinatura, silenziosa ma insinuante, della visione del mondo comunemente accettata. Lo sguardo singolare del poeta riesce a cogliere i difetti, le asincronie, le mancanze che si rivelano in

un pasto non consumato, assunto a metafora della vita, nell'orrore del capello la cui punta si duplica o nel movimento non più elastico di un ginocchio. Si ha comunque la sensazione di un sottile disagio dovuto alla percezione di una disfunzione recondita: l'uomo stesso è una «creatura lussata» in cui un osso si è spostato e duole, in cui

un pezzo si separa,  
si annuncia.  
Dentro qualcosa balla.

Saltiamo sul treno di corsa e prendiamo posto. Magrelli mi chiede qualche minuto per sistemare il materiale per il convegno sulla traduzione, che lo impegna a Milano il giorno dopo. Non passa molto tempo prima che mi renda partecipe del suo lavoro, mostrandomi l'esempio di un testo arabo da lui tradotto. Ci ritroviamo a discutere dei vari problemi posti da una traduzione, concordiamo sul fatto che il criterio di fedeltà letteraria comporta una perdita di valore estetico e che, spesso, una buona traduzione coincide con la creazione di un nuovo testo poetico. Mi ricordo di aver letto un suo articolo sull'"Indice" del marzo 1996, in cui definiva la poesia un «nodo di informazioni sintattiche, lessicali, metriche, ritmiche, retoriche». La traduzione può rispettare solo alcuni di questi elementi, non certo il loro insieme; quindi «la fedeltà a un criterio compositivo implica sempre almeno un'infedeltà verso un altro».

La conversazione scivola facilmente sul contenuto dell'*Imballatore*, una sezione di *Esercizi di Tiptologia* che raccoglie quasi esclusivamente delle traduzioni (compresa quella del testo arabo, intitolata *Da Ibn-at-Tubi*), dove è possibile trovare per due poesie una doppia traduzione in italiano. Mentre nel caso di Giuliano Egizio, Magrelli col secondo testo cerca di modernizzare lo stile e il linguaggio, per Proudhomme compie un passo in più. Alla traduzione canonica segue, infatti, un rifacimento del tutto personale in cui intende riprodurre visivamente la crepa che incrina il vaso nel testo originale. Il risultato è una progressiva frantumazione del discorso, prima, e delle parole, poi: i cocci del vaso sono queste schegge sempre più piccole del linguaggio.

Il legame fra forma e contenuto già era presente anche in una poesia di *Nature e Venature*. Nel *Piato dell'H* si fa riferimento al processo fisico della calefazione che consiste nella trasformazione di un liquido in gocce, una volta venuto a contatto con una superficie caldissima. Allo stesso tempo, la lettera H è posta arbitrariamente davanti ad alcune parole di fine verso: come una goccia su una superficie, essa scende lungo il profilo della poesia di tre versi in tre versi.

L'aspetto visivo di un testo ha sempre avuto un'importanza fondamentale nella poetica di Magrelli sia per questo adattamento della forma al tema («Nel profilo dei versi / io riproduco la sagoma / dentellata delle chiavi») sia nell'uso frequente del "calligramma al contrario", cioè nella ricerca costante di oggetti che ricordassero per analogia la conformazione del testo poetico. Così, di volta in volta, i versi diventano le assi in legno, che fanno capo alla

chiglia di una nave, o le vertebre della spina dorsale o, ancora, il loro andamento è paragonato al «zig-zag sorridente» della spola di un telaio.

In un momento di silenzio guardo il paesaggio scorrere velocemente verso la fine del nostro incontro. Ho fra le mani la traduzione tratta da *Esercizi di Tiptologia*, la raccolta che più di ogni altra si è distanziata dalla modalità di scrittura di quella precedente. Il cambiamento riguarda soprattutto la struttura che per la prima volta accoglie anche dei brani in prosa. «Col terzo libro mi sono cimentato in qualcosa di nuovo. Ed ora mi piacerebbe provare a scrivere un romanzo. Chissà...». Poesia, traduzione racconto, romanzo: c'è in Magrelli un desiderio continuo di oltrepassare i limiti personali esplorando tutte le forme possibili di scrittura.

Ancor prima di *Esercizi di Tiptologia* Magrelli aveva pubblicato nel 1991 una piccola *plaquette* il cui titolo, *Il Viaggetto*, annuncia una prosa di tipo "itinerante". Nei quattro brani, che costituiscono rielaborazioni di *reportages* giornalistici, lo scrittore ci guida attraverso il paesaggio che separa Roma da Ostia, per condurci nella periferia della capitale. Ma non si tratta di una semplice descrizione: la constatazione del degrado e l'amore per la sua città tradiscono un trasporto emotivo che a volte si traduce in passi di prosa poetica.

Quando lessi *Il Viaggetto* non potei fare a meno di notare un profondo legame con il film *Caro Diario* di Nanni Moretti che, nel primo dei tre cortometraggi, vaga per le strade di Roma con la sua vespa e poggia lo sguardo di volta in volta sulle case popolari, i quartieri bassi, le villette di periferia, la spiaggia deserta di Ostia e si ferma in ultimo, come lo scrittore del *Viaggetto*, all'idroscalo dove rende omaggio al monumento funebre di Pasolini. A rafforzare la mia idea che Moretti si fosse ispirato al testo di Magrelli e che esistesse fra i due un rapporto di amicizia, fu la scoperta che lo scrittore compariva nell'ultimo cortometraggio dello stesso film nei panni di un medico: un ruolo più che adatto per questo poeta che fin dalla prima raccolta aveva mostrato un profondo interesse per la medicina e per varie forme di patologie. Sulla scia di queste considerazioni, introduco con lui il discorso su Nanni Moretti, ma rimango delusa nell'apprendere che la loro amicizia è, in realtà, nata solo in occasione delle riprese del film. «Mi divertivo a indispettirlo, ricordandogli che la mia vespa era più vecchia della sua». Dal contatto più o meno diretto con Moretti e i suoi film nasce una prosa di *Esercizi di Tiptologia*, intitolata *Rivelarmi al gelo*, che è dedicata proprio al regista romano e alla loro comune esperienza della pallanuoto. «Quando vidi *Pallombella rossa* rimasi folgorato: fu come rivivere certe situazioni e sentimenti della mia adolescenza».

La conversazione ristagna. Il paesaggio bolognese si annuncia dal finestrino. Risento come un'eco le ultime parole di Magrelli: «Purtroppo mi accorgo di scrivere con minor assiduità: amo quello che faccio e mi appassiona, ma tutti gli impegni mi privano anche del tempo materiale per dedicarmi alta mia poesia».

Ci salutiamo e mi dirigo verso la porta, dove in piedi attendo l'arrivo in stazione.

Mauro Ferrari

# INTERVENTI

Mauro Ferrari

## Parole dall'assedio

«Nel pulsare del sangue del tuo Enea / solo nella catastrofe, cui sgalla / il piede ossuto la rossa fumea / bassa che arrazza il lido - Enea che in spalla / un passato che crolla tenta invano / di porre in salvo, e al rullo d'un tamburo / ch'è uno schianto di mura, per la mano / ha ancora così gracile un futuro / da non reggersi ritto. Nell'avvampo / funebre d'una fuga su una rena / che scotta ancora di sangue, che scampo / può mai esserti il mare (la falena / verde dei fari bianchi) se con lui / senti di soprassalto che nel punto, / d'estrema solitudine, sei giunto / più esatto e incerto dei nostri anni bui?». Così riviveva Caproni, negli anni terribili della Seconda Guerra Mondiale, Il passaggio d'Enea (1956), rovesciando l'immagine eroica dell'uomo che supera la catastrofe per fondare un futuro magnifico in quella desolata dell'uomo contemporaneo, costretto ad attraversare le macerie della storia nel buio più totale, senza i confortanti segnali divini ad orientare il suo sguardo.

Lo scritto di Ferrari rilegge questa figura mitica, nello sforzo, forse, di ricordare che il momento tragico dei sentieri impervi della fuga, che tanto poco spazio occupano nei versi di Virgilio e così tanto, invece, nella nostra storia contemporanea e nella nostra coscienza, non è eterno e che per salvarci dobbiamo compiere delle scelte ardue, ma improrogabili. Non abbiamo segni divini da decifrare o i nostri occhi accecati dalle fiamme e dalle lacrime non sanno coglierli. La Terra Promessa è invisibile dietro ai fumi che salgono dalle macerie e resterà inaccessibile a noi. Ma non siamo soli e possiamo raccogliere il coraggio dell'impresa, forse, nella paura muta che trema in fondo agli occhi di Iulo - di ogni figlio innocente di questo tempo infame e della sua tremenda eredità.

Ciò detto, le vaste mie spalle e la schiena, curvandomi, vesto d'un panno e poi d'una pelle di fulvo leone, e accolgo il mio carico: la destra il piccolo Iulo mi stringe, seguendo il padre con dispari passi. Dietro viene la sposa.

Virgilio, *Eneide*, II, 721-725

L'immagine del pio Enea che porta in salvo la propria famiglia dalla distruzione di Troia, «per luoghi impervi, schivando le strade battute», fa parte a tutto diritto dell'immaginario occidentale; il culmine della Guerra di Troia e dell'opera omerica si ricollega all'inizio della *fabula* virgiliana, culmine della sua opera. Eppure, a ben guardare, l'impatto quantitativo di questi cinque versi, i più espliciti sul tema quanto a suggestione pittorica, è del tutto sproporzionato, come certe suggestioni shakespeariane: il teschio nella mano di Hamlet, ad esempio, che l'immaginario collettivo ha addirittura tralato dall'atto V. 1 al famoso «To be, or not to be» (III. 1).

Che cosa ci ricorda oggi questa immagine, sedimentata al fondo della tradizione letteraria, dalla lontananza da cui ci parla?

Anchise è pronto al sacrificio e solo la caparbietà di Enea e due precisi segni divini (il bagliore sul capo di Iulo e una stella cadente) lo convincono che la sua partenza è opportuna. «... Io voglio portarti, né questa sarà fatica per me» si offre Enea, che tuttavia chiede al padre di recare «gli arredi sacri, i patrii penati», poiché ha le mani impure per la battaglia appena ingaggiata.

Il livello privato, familiare dell'episodio, frammento del più vasto accadimento "storico", è qui indissolubilmente legato al sacro e alla tradizione: ciò che Enea porta in salvo è il livello simbolico della propria esperienza di vita, l'albero genealogico che da Afrodite (l'amore, la sessualità) scende fino ad Anchise (suo antico amante) ed Enea fino al figlioletto Iulo; addirit-



tura, la purezza di questa linea, potenzialmente turbata dalla presenza di un fattore sincronico rappresentato dalla moglie Creusa, viene da Virgilio preservata con il sacrificio di quest'ultima. Non è tanto che il poeta cauterizzi l'elemento femminile, quindi sessuale, nella procreazione: piuttosto, egli ha in mente un altro livello, sublimato, di creazione, in cui l'elemento divino e sacro prende il posto di quello femminile umano; come dire, la *creatività* è altro dal momento fisico; è bellezza, divinità, tradizione, senso del sacro.

Enea, portando su di sé il fardello della propria tradizione, non solo familiare, giungerà a Roma, dove sarà cantato da Virgilio, che reclamerà così a sua volta una discendenza simbolica. L'impresa di Enea sia fisica che spirituale (intrisa cioè di forza fisica e *pietas* umana, quindi "bella") rimanda all'atto creativo di Virgilio, che lo perpetua nel tempo, preservandolo con un'impresa artistica da cui la componente umana (nel senso ancora di *pietas*) non è eliminabile.

L'immagine della fuga di Enea diventa così, ai nostri occhi di stremati epigoni di tutto, il simbolo della necessità di farci carico della rottura dell'assedio con i giusti strumenti, quelli del coraggio, della *pietas* e della virgiliana *téchne*, per portare in salvo, nel giusto modo, le giuste cose, facendo una cernita anche dolorosa ma necessaria. È una scelta che riguarda anche e forse soprattutto la parola, anzi la parola scritta, l'*élan* vitale che riempie il nostro vuoto e si propaga attraverso le generazioni: il salvataggio dei nostri valori che Enea propone incessantemente nei secoli attraverso la parola scritta di Virgilio è il salvataggio della parola stessa (e della Bellezza) dall'assedio delle barbarie.

Daniele Piccini

### Prodigiosa incolumità

*«Che cosa c'è di più maledetto di un poeta costretto a fare altre professioni d'intenti?», si domanda in queste belle pagine Daniele Piccini offrendoci una testimonianza che auspichiamo diventi una provocazione per tutti i lettori invitati a riflettere sul "mestiere invisibile" del poeta e a ripensare con equilibrio al suo posto nella trama di questo tempo di attonita follia, perché egli possa scoprire il luogo in cui la sua parola non risulta «innaturale, insostenibile nel vuoto buio di un occhio meccanico fissatogli contro».*

Lo sguardo del poeta ha prodigiosa incolumità. Nasce interno alle fibre della vita, si sottrae alle imposture dei fabbricanti di immagini.

Mi trovavo un giorno di qualche tempo fa, spento e dissolto come solo la piana di Milano sa darne nei suoi inizi d'autunno, fra piazza Duomo e via Orefici su di una bici rossastra, segno di colore in un giorno mancato. Intorno al montarozzo di terra di un cantiere urbano (quello sì, miracolosamente vero) si era assiepata, ritrovata (come mai accade, ognuno perso nei suoi disegni) una piccola folla ad osservare una scena inusuale.

Una giovane modella dal lungo, felpato abito bianco dava il volto ora

imbronciato ora sorpreso e intrigante agli intermittenti bagliori di un flash irrigidendosi un istante in una posa. Aveva occhiali scuri e contraeva le labbra in un sorriso meccanico, che chissà mai se sarebbe apparso vero (mi chiedevo) dopo i negativi e i bagni nell'acido. La ragazza era graziosa. Le sue innumerevoli, rapidissime pose professionali e per niente partecipi. A un segno vago dell'uomo là dalla macchina si spense l'ultimo rosso sorriso e leggera la ragazza oltrepassò la linea di gente e si perse (ai miei occhi) verso il centropiazza. Ritornava alla vita. Dal fermo immagine al fluire dell'umile filo.

Ripensai (nella camera oscura della mente) appena un momento alla scritta « in posa » lampeggiante nel quadrato scuro di una macchina automatica per fototessere in cui ero entrato qualche ora prima. La posa era riuscita male, innaturale, insostenibile per il mio sguardo perso nel vuoto buio dietro quell'occhio meccanico fissatomi contro. Rividi ancora, mentre la ragazza era rientrata nella fiumana di gente, la sua posa nella fibrillante luce elettrica del riflettore, riudii il crepitio degli scatti.

Siamo uomini nati al durare del tempo, all'intreccio, alla catena di braccia che avvince tempo a tempo, immersi nel gorgoglio del fiotto. Il dire sospeso che talvolta accade di sostenere nasce dal nero di quell'innesto, da quel fondo pozzo di occhi e di voci. Il punto fulminante della parola ascoltata e ridetta germina da quell'abbraccio e da quella terra. Proferita la sola indispensabile parola non c'è vuoto o sospesa treccia di passaggio. Il dire e il silenzio si toccano nell'umiltà di una vita impressa da un lucore pazientemente e operosamente portato.

La perduta aureola preserva il poeta. La perdita ne fa un uomo vero. L'aureola pianta o rimpianta dai "maledetti". Cosa c'è di più maledetto di un poeta costretto a lavorare, fare altre professioni di intenti, la vita quotidiana del popolo disperso che conosce; senza alcun distintivo, senza distinzioni di sorta? Questo assenso all'umile gorgo, questa è la nostra Stagione all'Inferno, la discesa agli Inferi necessaria al respiro luminoso. Il lavoro del poeta è fra le case e le strade, nascosto agli sguardi, con l'anima che pure trapela in ogni gesto dalla sua profondissima giacitura. Ciò che sgorga sgorga dal covo di mani lavorate dal tempo e dalla luce quotidiana, quale dono che non rompe l'argine, ma vi si deposita come sovrappiù naturale. L'argine entro cui scorrono il tempo e il flusso.

Il poeta va irricosciuto e conduce il tumulto della sua anima notturna, la crepa che traspare dalla terra delle sue mani e del suo volto, popolata dal vento e dalla sete. Se ne servono i va e vieni di luce e di buio, le improvvisate, sconnesse emozioni che nel ritmo dei suoni si intrecciano in tempo e in discorso. Non c'è folla, per lui, di astanti, di curiosi e interlocutori. Oggi che non esiste un popolo, non esiste nemmeno un popolo per i poeti. Il finto popolo unito dal frinio friggente e bluastro, dalle canzonette in rima o dalla *femme sans âme* di qualche carosello non lo ascolta né vede. Ciò che batte alle vene del poeta è il destino di ognuno, moltiplicato nella sua coscienza e sofferenza di uomo che ascolta e restituisce storie, voci, ombre. Paesaggi

incancellabili. Apparenze di ore inafferrate. Non fraintende - il poeta - l'inascolto, non se ne compiace o lagna. La sua voce è spesa per il popolo perduto, per quelli a cui continua ad essere detta con verità la parola e che pure non hanno per ora passione a questo dialogo. La sua voce nasce per essere ascoltata, ma l'inascolto non ne scalfisce il quarzo di verità e di pena. Il suo moto è più profondo e segreto.

La resurrezione del discorso preme da sempre nel poeta e il silenzio di gazzette ed estratti conto non nega, non nega e non acceca.

Prodigiosa invisibilità è al poeta nel suo tracciato di luce. L'inapparenza della verità gli dona, come alla ragazza di una 'febricitante' poesia di Magrelli, l'elusione dai giri di parole e dagli inganni. Prodigiosa incolumità. Come di chi va col proprio segreto offerto ancora misericordiosamente senza compiacenza né vanto, per il senso di un'opera che rende colmi di voci, tira le mani e orienta il respiro, popola gli occhi e i giorni di visitatori dolenti, di ombre che chiedono la luce dall'opaco vuoto di un passaggio.

Guido Mazzoni

## Sulla poesia di Franco Buffoni<sup>1</sup>

“Atelier” in questo numero prosegue nella sua attenzione per una rigorosa analisi critica della poesia contemporanea, che, dopo lo studio su Mussapi pubblicato a settembre, si attua in queste pagine dedicate a Franco Buffoni.

Per i prossimi numeri sono in programma scritti su Riccardi, Ceni, Ruffilli, Lamarque ed altri.

1. *Come un politico* - una delle poche poesie di Buffoni in cui l'emersione di un contenuto rilevante non è attenuata dall'ironia, da forme di oscurità metaforico-metonomica, di ellissi o di litote - ha come argomento il collasso dell'esperienza vissuta individuale:

Come un politico che si apre  
e dentro c'è la storia  
ma si apre ogni tanto  
solo nelle occasioni,  
fuori invece è monocromo  
grigio per tutti i giorni,  
la sensazione di non essere più in grado,  
di non sapere più ricordare  
*contemporaneamente*  
tutta la sua esistenza,  
come la storia che c'è dentro il politico  
e non si vede,  
gli dava l'affanno del non-essere-stato  
quando invece sapeva che era stato,  
del non avere letto o mai avuto.  
La sensazione insomma di star per cominciare  
a non ricordare più tutto come prima,  
mentre il vento capriccioso  
corteggiava come amante  
i pioppi giovani  
fino a farli fremere.

(TD, 26)

Buffoni ha incluso *Come un politico* nell'autocommento delle proprie poesie, pubblicato nel 1991 su «L'incantiere»: «*Come un politico* [...] nasce dalla necessità di esprimere la consapevolezza ormai acquisita di non essere più in grado di abbracciare contemporaneamente (in un unico ricordo, in un'unica grande immagine come avviene da ragazzi) tutta la mia esistenza. Ormai - capivo - cominciavo anch'io a procedere per frammenti, isole, *tranche de vie*<sup>2</sup>».

La poesia esprime dunque lo sfaldamento di quello che potremmo chiamare l'asse sintagmatico dell'esperienza: la capacità di collegare in un racconto, in un'immagine unitaria i vari momenti della propria vita. Ciò che né il testo né il commento dicono è che nella poesia di Buffoni il politico che racchiude la storia personale non soltanto si apre poche volte, «solo nelle occasioni», ma non si rivela mai per intero. Per Buffoni è difficile parlare senza schermi, attenuazioni, miopie e tagli della propria esperienza vissuta;

è difficile impiegare il genere lirico così come si è ricodificato in epoca romantica: esibizione di sé, voce immediata di un soggetto isolato dall'oggetto ed eccezionale, che pone se stesso a fondamento del discorso, «storia d'un'anima». Da tempo la dialettica di soggetto ed oggetto si sta risolvendo a favore del primo. L'oggetto, il mondo moderno, ha reso l'esperienza individuale, argomento e centro del genere lirico, un insieme di atti massificati, indecifrabili e schizofrenici. Anche il diritto all'autobiografia esemplare, al ritratto di sé, è diventato problematico. Un discorso del soggetto su se stesso può emergere solo attraverso filtri, ironie e smorzature e vergogna, implicita o esplicita, della poesia, intesa sia come genere letterario, sia come disposizione mentale verso il mondo.

Non è difficile rintracciare indizi di questo atteggiamento in Buffoni. La crisi portata a coscienza in *Come un polittico* coinvolge, nella prassi poetica, anche l'asse paradigmatico dell'esperienza: oltre al *récit* della propria vita, anche le strategie retoriche che servono ad esprimerla. Non a caso il suo stile o comunque la sua idea di poesia, sono stati influenzati, nei diversi momenti della loro evoluzione, da modelli *liberty* e crepuscolari (Gozzano, Palazzeschi), nati dalla critica al lirismo post-romantico e alla parodia involontaria che ne fece D'Annunzio, e soprattutto dagli autori che, a partire dalla metà degli Anni Cinquanta, hanno fondato il proprio codice su uno «spostamento», su un «porsi a lato»<sup>3</sup>, e che spesso vengono etichettati, impiegando una categoria critica impropria, come esponenti di una linea lombarda<sup>4</sup>. Buffoni condivide con loro le tecniche che permettono al testo di muoversi intorno alla lacuna iniziale (l'impossibilità di parlare di sé in modo completo, diretto e immediato), prolungando l'addio ad un genere, la lirica, ancora oggettivamente segnato dall'interpretazione romantica e quindi sempre più insostenibile.

2. Buffoni è *poeta doctus*. Egli scrive in un periodo nel quale le diverse tecniche elusive hanno già creato una tradizione. Reagisce a questa chiusura usando la *koiné* (e in particolare alcune regioni stilistiche di essa) in tutta la sua ampiezza, quasi come un repertorio. Di qui la varietà dei registri fra cui si muovono i suoi testi (pur mantenendosi ovviamente nell'orizzonte dello «spostamento» che prima abbiamo definito): di qui l'impressione che essi costituiscano una sorta di antologia degli esiti oggi consentiti, all'interno della tradizione italiana, all'enunciazione lirica nell'età della sua crisi.

Se il «porsi a lato» nasce dall'impossibilità di fare poesia lirica in modo aperto, i diversi esiti di questa tradizione possono essere classificati a seconda della lontananza dei singoli codici dalla lacuna. Buffoni, come abbiamo detto, attraversa quasi tutti i registri della *koiné*, ma privilegia soprattutto le zone più distanti dal centro. Non l'orbita, per esempio, di Sereni, che mantiene la memoria dell'antica voce lirica facendola scontrare con la brutalità (o comunque la "prosasticità") dei linguaggi e degli oggetti moderni; e neppure quella di Raboni, il quale accoglie le condizioni del lirismo post-romantico (centralità tematica dell'esperienza vissuta; coincidenza fra voce dell'autore e io che parla nel testo; monodiscorsivismo), ma indebolisce la



posizione del soggetto, che rischia sempre di sfaldarsi di fronte all'emersione delle cose. I codici che Buffoni impiega più spesso si distaccano in modo più evidente dalla pienezza perduta. I registri principali fra cui egli oscilla sembrano essere tre.

a) L'esito estremo della crisi: l'uscita dal codice lirico, dal paradigma *romantic* della «storia d'un'anima», attraverso uno straniamento ironico o *burlesque*, che può farsi portatore, eventualmente, di sovrasensi metafisici. È l'orbita dell'ultimo Montale<sup>5</sup>, di Caproni (dal *Muro della terra* in poi), di certe poesie di Erba<sup>6</sup>, e di Risi:

*Vizio di gene*  
Montesquieu e *l'Esprit des lois*  
un caro segno di civiltà  
che non può darsi  
non fino in fondo  
perché c'è sempre un vizio  
di fondo:  
un persistente, generale  
vizio di gene  
originale.

(TD, 90);

*La stagione*  
Personaggi sfilanti come sposine  
Medici festosi in poesia  
E gradisce, ritorni, ritorni, gradisca  
C'è gente per il premio  
Favorisca.

(QQ, 76)<sup>7</sup>.

b) Le forme di marginalità fondate sul decentramento o la distorsione del soggetto. Esse portano a sostituire quello che in origine dovrebbe essere un soliloquio lirico - o comunque un *dramatic monologue* che copre l'espressione soggettiva - con il racconto in terza persona, straniato, dello stato d'animo o dei gesti del personaggio<sup>8</sup>:

Forse domenica raccogliendo valigie  
Se lo era detto improvvisamente  
Depositato in fondo e non atteso,  
Sciolto il giornale nell'impermeabile  
Benché sapesse.  
E si era visto ripetere la scena,  
Il gesto consegnando e assumendo funzioni  
Come chiavi distratte di chiusura.  
Esaurito altro senza domanda  
Di quando sarebbe stata  
L'ultima volta.

(*Forse domenica*, TD, 45);

E stava attaccata al telefono  
Come un'ape piccola,  
Ma il fiore lontano  
Era incerto:

Considerava l'opportunità  
Giocherellando coi gettoni.

(«E stava attaccata al telefono...», TD, 98)<sup>9</sup>;

o ad alterare il livello di consapevolezza e il punto di vista dell'io secondo un'ottica surrealistico-espressionistica che ricorda da vicino i toni di Cattafi:

Oggi ho visto legato  
Da un'amicizia indissolubile al timore  
Il circo arrivare sulla spiaggia  
E gli uomini tentare l'innesto  
Del tendone nella sabbia,  
Se attecchiva.

(QQ, 42)

c) L'attenuazione di parti liriche o gnomiche troppo esplicite attraverso forme di ellissi e di litote:

E ti dà la nausea  
E una meraviglia:  
Conoscersi dopo  
Ti prego  
Conoscersi dopo.

(TD, 106);

Perché so delle cose che so  
E non ti posso spiegare  
Perché non esistono tutte le parole  
Ci sono solo le distanze e il tempo  
Tra quello che io so  
E tu dovrai.

(TD, 110);

*Pentre-Ifan*  
Tre lastre infisse  
Una scheggia  
Rugiada grezza  
E un suono da volgere ai secoli  
La ruota.

(QQ, 55)

Molto spesso la scena è costruita a scaglie, cioè per particolari accostati senza che vengano resi espliciti alcuni dei nessi descrittivo-narrativi fondamentali:

*Re-wind*  
Roberto io vorrei  
non essere lì per cena  
da tua moglie e da te.  
E in sala poter non entrare  
se no tua madre ti sgrida  
ma solo nella stanza  
coi chiodi alle pareti  
il coltello l'inter  
le cartine:  
se stai in porta

domani  
li freghiamo. (QQ, 44)

Un altro modo di compensare l'emersione troppo diretta dell'esperienza è l'aumento dell'oscurità metaforica, che non postula un universo di *correspondances*, ma ricade interamente sul soggetto, presentandosi come trasfigurazione individuale delle cose:

Walter  
Lance di pioggia traducono il segnale  
Sul libro-ginocchio dell'attesa.  
Il mondo sale, l'algebra del trucco  
Avvolge di ferite azzurre gli occhi  
E pozzanghere riempite di vento, seni di maschio  
Colgono spiegati quel poco di tela che si apre.  
Ma poi sarai amato come troia bruna  
Di nuovo carezzata fra le foglie. (QQ, 48)

3. Da alcuni anni Buffoni ha cominciato a dilatare l'ampiezza dei suoi testi, componendo racconti in versi - o sequenze di poesie che formano un racconto in versi - (*L'aeroporto contadino*, *Dio sia benedetto*, *Protezione della giovane*, *Suora carmelitana*) e disponendo i suoi testi in sezioni legate da un tema comune<sup>10</sup> (*Pelle intrecciata di verde*, *Spiga di grano matto*). Per quanto riguarda la composizione dei singoli pezzi, la selezione del registro è diventata più rigida. La pratica elusiva dominante è ormai un'enunciazione per frammenti, una forma di ellissi applicata ad una voce che parla senza forti schermi ironici e spesso in prima persona. Nella tradizione a cui il poeta si richiama il legame fra i particolari è fondato spesso su una contiguità visiva, spaziale, com'è evidente in Raboni o anche in Cattafi, i cui pezzi hanno talvolta la struttura dell'*ekphrasis*. In alcune delle sue ultime poesie<sup>11</sup> e in altri testi di questa fase egli impiega una tecnica ellittica - che aveva già usato alcune volte nelle raccolte anteriori, ma che solo ora perfeziona - nella quale i collegamenti sono mentali e vengono affidati ad una logica associativa onirica, o meglio preconsua. Essa parifica le enunciazioni che appartengono a livelli di consapevolezza differenti o alle diverse età dell'io che parla; rende sintatticamente equivalenti particolari descrittivi eterogenei, come ad esempio i frammenti visivi della scena e le frasi che la commentano, come accade nei vv. 8-14 delle *Radici piantate* o nei vv. 11-18 del brano *Nel mistero profumato*, due testi ancora inediti che citiamo integralmente:

*Le radici piantate*  
Guarda come ha le radici piantate  
E gli alberi davanti ancora a trattenerla  
La casa dei malati di polmone,  
E il ramarro dei colori è restato sopra terra  
In ottobre addormentato e loco ormai sugli scalini  
Col cappotto slacciato della statua davanti,  
Doppiopetto imbrinato dalle foglie.  
E cani volpi lupi cavalli pronti per un'altra

Chiesa in legno, affresco con l'unghia  
Di ferro del cavallo, la scopa nell'angolo  
Dietro la porta. Oppure lui al violino,  
Amico mio. Biennale. Oh le termiti hanno  
Un sistema nervoso centrale  
Intese come termitaio, comunità.

*Nel mistero profumato*  
Nel mistero profumato della stanza sacrestia  
Alla funzione del mese di maggio  
Rosario predica benedizione  
Quando spariva con tutto il rosso il sole  
Ci si immetteva scollinando verso Crenna  
Il Sacro Monte nero sullo sfondo.  
In un soffietto per zolfo  
Nascosto sotto la panca del coro  
Lupi e corvi spogliandosi  
Della loro natura selvaggia  
Pregavano. Aumentava intorno odoroso il mistero  
Bachi da seta botti di rovere liutai  
E pannocchie pannocchie all'uscita  
Per la scorciatoia, la villa col prato in alto  
Senza recinzione. Si acquietava il cane da guardia  
Luna mula che sapore sul cancello  
Dai cardini di ferro lavorato  
E fermati solo quando sanguino.

Questo procedimento ha molte occorrenze anche in *Pelle intrecciata di verde*:

Dal terrapieno di fossa comune  
Retrovisori specchi le vitine  
Capigliature urtate alle colonne  
E minuti per un giorno e le stagioni  
Sulla soglia del reparto. (Il gatto  
Si ritrae come serva vecchia. Vuoto  
Nella foto di Edith Stein).

(PV, 32)

Spostando la voce in una zona preconsucia, in molti casi vicina allo *stream*, Buffoni sembra superare la difficoltà di prendere parola. L'origine del discorso è involontaria. Il soggetto non enuncia apertamente la propria esperienza. Essendo aggirata ogni forma di esibizione palese, di teatralità romantica, anche la sorveglianza dell'ironia si attenua. Alcune delle poesie scritte in questi ultimi anni inaugurano forse un nuovo registro, un registro in cui le tecniche elusive si riducono a poche forme di ellissi inserite in un'enunciazione immediata che sta *prima* del monologo lirico postromantico. Essa aggira il paradigma della storia d'un'anima proprio perché il discorso della voce non è costruito in vista di una consapevole esibizione di sé. Essendo venuto meno l'orizzonte che Buffoni non poteva sostenere, si attenuano le forme di vergogna della poesia, e soprattutto quella più forte, cioè la dialettica fra *romantic* e *burlesque*. Questo sembra essere il senso della sua evoluzione recente.

4. Buffoni appartiene ad una generazione di intellettuali che ha reagito alla crisi di sistemi ideologici forti riscoprendo il mito<sup>12</sup>. Le varie forme di orfismo e neo-romanticismo dei suoi coetanei scavalcano («oltrepassano») il problema del soggetto decentrato perché attribuiscono alla voce poetica una nuova centralità, in quanto luogo di una verità che il pensiero razionale non attinge. Egli ha sofferto la crisi dell'esperienza perché è sempre rimasto in un orizzonte culturale illuministico, che svelava la crisi del soggetto senza risolverla. Si è mantenuto estraneo ad un fenomeno che, nelle forme in cui si è manifestato nella cultura e nella poesia italiana di questi ultimi quindici, vent'anni, non ha raggiunto in molti casi neppure il livello della falsa coscienza, arrestandosi a posizioni che stanno prima di ogni possibile dialettica: regressioni ingenuie e infantili, rifiuti della maggiore età. Buffoni non dimentica il verdetto che l'oggetto ha emesso sull'espressione soggettiva né si illude di rinnovare paradigmi superati. Egli conosce la crisi del genere prolungandola; sconta, con intelligenza e consapevolezza, tutte le contraddizioni di un codice bloccato, ma rifiuta di regredire. È uno dei suoi meriti maggiori.

## NOTE

<sup>1</sup> Le citazioni sono tratte da FRANCO BUFFONI, *Nell'acqua degli occhi*, AA. VV. *Quinto quaderno collettivo*, Milano, Guanda, 1979, pp. 43-59 (= AO);

- *I tre desideri*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1984 (= TD);

- *Quaranta a quindici*, Milano, Crocetti, 1987 (= QQ);

- *Scuola di Atene*, Torino, L'Arzanà, 1991 (= SA);

- *Pelle intrecciata di verde (l'intervento)*, Brescia, L'obliquo, 1991 (= PV).

<sup>2</sup> FRANCO BUFFONI, *Il mio lavoro poetico*, «L'incantiere», V, 17 (1991), pp. 3- 8.

<sup>3</sup> Cfr. W. SITI, *Il neorealismo nella poesia italiana (1941-1956)*, Torino, Einaudi, 1980, soprattutto il cap. III, *Spostamento e sperimentalismo*.

<sup>4</sup> Meno importante di quanto si pensi è l'influsso della poesia anglosassone. Anche SEAMUS HEANEY - l'autore britannico che BUFFONI sente più affine e che, negli Anni Settanta, costituì per lui un'alternativa alla «morsa ignobile dei cascami della neoavanguardia da un lato e alle astuzie del neorfismo dall'altro» (FRANCO BUFFONI, *Introduzione a S. HEANEY, Scavando Poesie scelte 1966-1990*, Roma, Fondazione Piazzolla, 1991, p. 9) - ha rappresentato più un'idea di poesia a cui richiamarsi che un effettivo riferimento stilistico. Poche sono le influenze testuali precise. La più rilevante è quella fra il distico che chiude la prima parte di *Quaranta a quindici* («Perché non ci sia più il fischio di treni / Carichi di occhi di paura»; QQ, 60) e gli ultimi versi di *Field work I* (nella raccolta omonima): «Of the train that comes between us, a slow goods, // Waggon after waggon full of big-eyed cattle».

<sup>5</sup> A lui BUFFONI può essere accostato solo per affinità stilistiche, non certo ideologiche.

<sup>6</sup> È chiara, ad esempio, l'affinità strutturale fra la *Lettera glossata dal carcere di Cuneo* (AO, 52-3) e *Dal dottor K.* di Erba (*Il male minore*).

<sup>7</sup> Meno presente è l'influsso dei precursori lontani di questa posizione: LAFORGUE, PALAZZESCHI, GOZZANO.

<sup>8</sup> Nei casi in cui Buffoni impiega questa tecnica elusiva, la sua pronuncia si avvicina a quella di GIAMPIERO NERI.

<sup>9</sup> Questa poesia verrà poi inserita nella sequenza *Spiga di grano matto* ("Poesia", III, 27, 1990, pp. 34-5), nel cui contesto assumerà un altro, più tragico, significato.

<sup>10</sup> Anche se talvolta il raggruppamento tematico include testi che in origine erano poesie liriche isolate, già apparse come pezzi autonomi in qualche rivista o in qualche raccolta precedente.

<sup>11</sup> Il procedimento è molto chiaro in alcuni inediti di prossima pubblicazione: *La donna del circo orfei*, *La cella*, *Le radici piantate*, *Nel mistero profumato*, *Dormono sul mare*.

<sup>12</sup> Impiego il termine nell'accezione di HORKHEIMER e ADORNO.



**Franco Buffoni - Carbonio 14 (testi inediti)**

CARBONIO 14

Ossicina delicate ma sicure  
Da piccola ginnasta  
Ora datate col carbonio a meno  
Millenovecento cinquanta/ottanta  
Galleggiavano  
Sull'acqua limpidissima ma verde  
Per il tappeto d'alghie.  
Precipitate all'improvviso da una nicchia  
Celata nella camicia del pozzo  
A sette metri di profondità  
Sono la prova che il battistero sorse  
Dove in età romana era l'iseo  
Il tempio di Iside la dea? E forse di  
Continuità tra Diana e Stein,  
Di necessità carmelitana?

*SI CHIAMAVANO MUGA*

Si chiamavano *muga* i geloni in dialetto  
E venivano dati ai bambini dal freddo  
Dietro ai talloni. Nel petto  
A due su tre scoppiava il fuoco,  
Se la ferita non chiudeva bene  
Erano spasmi tra le mucche, fiati  
Finiti nell'umidità. Compagna muga  
Ossuta cagna a Macugnaga fino all'altro ieri  
In te dentro con la mia vista tattile  
Laser perforante oltre gli umori e la carne  
Alla scuola alberghiera all'ora di servire il tè  
E di riaccendere i termosifoni.

*HANNO L'ODORE DI GATTO*

Hanno l'odore di gatto i castagni  
Della brughiera di Arsago  
Al limite del bosco della lapide  
Duecento metri dal viale  
Del cimitero. E lui si perse lì  
A vent'anni in pieno pomeriggio  
Ma era inverno e il buio scese presto,  
Cominciò a girare in tondo fuori dal sentiero  
Che la neve aveva mezzo cancellato,  
E certo nevicava, per questo c'era andato  
Prima che sparisse il muschio  
Da raschiare per natale.  
Orme su orme trovate dappertutto  
Solo castagni e neve bianca buia  
A casa lo credevano ai biliardo  
Scarpe da tennis maglioncino verde  
Desiderato dalle stelle.

*PELLEGRINAGGIO*

Porta Orientale Porta Ticinese Porta Genova  
Porta Romana Porta Vercellina  
Trionfano sopra Cristo in croce  
Nell'allegoria della battaglia di Legnano  
Conservata al museo del duomo di Vercelli.  
E le alabarde frecce ed aste oblique  
Paiono di partite da corna intrecciate  
Di buoi rossocrociati. Dall'altare un barbuto  
Benedice solo eroi e qualche utopia  
Almeno per quei popoli e ceti sociali  
Che ne hanno ancora bisogno.

Raffaella Loda

## Intorno ad alcune pagine continiane

*La figura di Gianfranco Contini è istintivamente collegata ad un'idea di critica erudita, formalmente densa, di ardua fruizione per i non addetti ai lavori. Ma questo saggio, partendo da alcuni scritti "periferici" dell'autore, che diventano, però, luoghi d'accesso privilegiati al nucleo della sua attività, ci rivela aspetti di calda umanità e curiosità intellettuale che si sottraggono ad un ricordo troppo "scolastico" di uno dei più grandi critici del nostro secolo.*

I tentativi per tenere in vita il ricordo degli uomini, anziché gli uomini stessi, continuano a essere pur sempre la cosa più grande che l'umanità abbia compiuto fino ad oggi.

Tenere in vita gli uomini con le parole - non è già quasi quasi come crearli con le parole?

Elias Canetti, *La provincia dell'uomo*

L'evidenza quasi plastica, seguita alla lettura di alcune pagine continiane, che esorbitano dal tradizionale diagramma degli studi del filologo, ci muove a fissare, volutamente *in limine*, alcune impressioni, a raccogliere in fogli sparsi un'avventura conoscitiva rifratta in un tale spettro di percorsi e di indagini, da rendere vacillante e persino grottesco ogni tentativo di compierne tutti gli infiniti punti di fuga.

*Sumite materiam*. Ci confonde la grandezza di Contini, ma al contempo ci sollecita l'istanza di scoprire sgarci autobiografici, di comporre sia pur ruvidamente un ritratto d'intrinseca valenza espressionistica. La lezione dello studioso sussiste, va da sé, isolatamente e da sola ingaggia una molteplicità di riferimenti e di intuizioni che eludono la necessità di un commento aggiunto: la vivacità delle sue pagine ha generato, tuttavia, questi appunti, disorganici, impressionistici, chiose a due testi che chiedono una lettura di prima mano, ragione ultima per giustificare simile percorso retrospettivo.

Si tratta di due itinerari controcorrente, nel nucleo magmatico della coscienza di un uomo, pagine che lievitano nella riflessione postuma del lettore, colpevolmente diffidente, forse, a lasciarsi invadere da proposte editoriali, maturate all'indomani o in prossimità della morte del "professore": *Diligenza e Voluttà*<sup>1</sup>, corollario e paradigma dell'universo continiano, raccoglie la feconda conversazione tenuta da Ludovica Ripa di Meana, interlocutrice di raffinata sensibilità intellettuale, con Contini nella prima metà del settembre 1988. *Amicizie*<sup>2</sup> eredita invece il titolo da alcuni micro-saggi o micro-biografie, "in memoria" di amici scomparsi, apparsi su "Leggere" a partire sempre dal 1988. Questo volumetto, edito per i tipi del milanese Scheiwiller, allarga, rispetto alla *plaqueette* curata dallo stesso Contini, il numero dei ritratti, disposti in successione cronologica dal 1944 al 1989, dalle biografie di prevalente carattere scientifico-divulgativo alla comunicazione ultima, privata, intensissima.

Scorrendo la lunga intervista rilasciata quasi alla vigilia della morte - anche se in nulla turbata da alcun abbandono senile, semmai vivificata dalla riposta calma del vegliardo - Contini si scopre nella propria intimità domestica e, deposti gli strumenti del mestiere, conduce l'incauto ed intimidito lettore in un universo che si regge intorno ad alcune conquiste umane squa-

derivate con disarmante lucidità: egli imbastisce, nel progressivo spiegarsi della conversazione, un organico sistema di filosofia teoretica e morale che negli scritti filologici emerge per istantanee, con un bagliore accecante nei vibranti documenti della propria critica militante e nella confessione privata.

Si avverte immediatamente come la parola continiana, anche nel sommo svolgersi di un dialogo domestico, non arretri da quel nitore razionale che allontana ogni concessione di vago ed effuso intimismo.

Esercitando la propria lettura intorno ad alcune pagine dell'amico Emilio Cecchi, Contini *ex abrupto* esordisce riconoscendogli il merito della "curiosità": «Si vorrebbe dire che il carattere che più colpisce, a prima vista, in E-milio Cecchi, è la curiosità... Gli piace coltivarsi certi angoli della conoscenza; indagarli, discorrerne con la tecnica ad essi peculiare»<sup>3</sup>. È difficile frenarsi dal versare questo lucidissimo profilo intellettuale nei confronti dello stesso recensore: in Contini lo "specialismo" di Cecchi, così profondamente letterario e figurativo, si espande in un palco amplissimo di esperienze speculative. Da ricercatore inesausto, rifiuta decisamente l'adesione ad un sistema di sapere univoco, assoluto, normativo, negando con vigore l'idea che la conquista della verità possa appartenere ad un ambito eletto del sapere: «La letteratura è una ricerca di conoscenza, ma non la sola»; da qui l'invito a dilatare la distanza focale dei propri studi, a mediare da più rami del sapere, ad essere intellettualmente poligami, ad educarsi alla mobilità d'ingegno. Non ci sorprenderà la passione verso le scienze esatte quanto l'amore per lo studio delle lingue: «All'uomo è stata data una possibilità: di parlare molte lingue. [...] Certo, mi pare che la grandezza dell'uomo sia non di parlare una lingua, ma di parlare molte lingue. Per un linguista la molteplicità delle lingue è veramente una benedizione celeste inesauribile. Io non riesco a capire come si possa desiderare una lingua unica. [...] Secondo me, la grande trovata dell'uomo è la pluralità linguistica».

La volontà (oseremmo dire la voluttà) conoscitiva è interpretata, tradotta nell'immagine suggestiva di un'avventura tesa, appassionante, lunga una vita, di cui rendere partecipi uomini di lettere come Gadda o Montale, filosofi come Capitini, pittori e storici dell'arte come De Pisis o Longhi, linguisti come Benveniste, amici incogniti come Mastrangelo ed Ardigò: un'avventura conoscitiva corale, di corrispondenza con amici illustri e meno noti, una ricerca euristica ordita in una fitta maglia di rapporti. Campeggia nelle biografie di amici e nel lungo dialogo domestico un'accezione duplice del significato dell'amicizia, vissuta e come vocazione alla socialità, al rispetto dell'alterità e come momento cognitivo di confronto teso e costante. La teoresi continiana approda, in ultima analisi, alla consapevolezza che la conquista della verità non avviene isolatamente, ma è unita inscindibilmente al bisogno esistenziale di comunicazione e di ascolto. È anche suo il radicato convincimento dell'amico Longhi: «La verità non è su un piano irraggiungibile, la verità è raggiungibile, la verità è umana».

Su tutto domina il ruolo di discente che Contini, calato al centro di un nodo singolare di relazioni umane, riconosce appartenergli più d'ogni altro: «Con gli uomini grandi che ho conosciuto, io mi sentivo piuttosto *recettore*. Poi, se per loro bontà, ricevevano qualche cosa da me, io non posso saperlo:

questo lo ignoro, e lo voglio ignorare». Numerosi saranno i frutti di questa promozione pedagogica: dalla coscienza di un'individualità etica, acquisita da un maestro di pensiero come Capitini, alla "correità" dell'amico Fausto Ardigò, stabilita dinanzi alle tele di De Chirico o visitando una città, un museo, un'esposizione, ai colloqui à *bâtons rompus* con il grande linguista Benveniste («Nei nostri incontri solo io so quanto abbia imparato») sino alla lunga consuetudine con il Longhi o alla fedeltà con Montale. È certo che, se pur Contini vive con sincero senso d'inadeguatezza le occasioni d'incontro con gli amici friburghesi, Benveniste e De Menasce, o la frequentazione con Montale, attorno al critico convergono richieste di partecipazione, attestazioni di stima e di ammirazione reciproca: dall'intimità con cui Capitini concedeva a pochi l'onore di entrare nel romitaggio simbolico della cella campanaria o a Montale che lo interrogava sulla bontà delle sue ultime prove poetiche, all'assidua corrispondenza epistolare con Gadda o alla raffinatissima conversazione con Benveniste che lo ebbe forse come unico amico.

Quando, invitato a definire le ragioni della sua riflessione critica, Contini la inserisce in un continua ed irrisolta auscultazione dei testi, precisa qualcosa che va oltre il mestiere di critico, risolvendosi nell'ipotesi di un preciso modo d'essere: «La mia prima critica è dipesa da una auscultazione molto attenta della superficie del testo: ne sentiva i dislivelli, ne segnava come le curve di livello». È in lui immanente, costitutiva l'attitudine ad intuire l'altro con una cura radiale ed al contempo micrografica. Trascinati dalla lettura del volumetto postumo *Amicizie*, ci immettiamo in un universo umano permeato da una sensibilità che scopre attraverso una scrittura mercuriale, densissima, la linea mediana tra la biografia e la confessione in pubblico: queste pagine si popolano, via via che il biografo cede alla mossa complicità del narratore, di *dramatis personae* ovvero di personaggi.

Ponendosi al di sopra di una registrazione meramente documentaria, la biografia continiana, che impegna una lotta tenace contro lo scolorare dei ricordi, non produce parole, ma attiva una comunicazione visiva di sorprendente effetto scenico: dalla scrittura fotografica delle "istantanee" montaliene, affidata al bruciante ed icastico succedersi degli scorci, sino alle numerose sequenze dialogiche che, nelle pagine dedicate a De Pisis, frangono lo sviluppo narrativo con maccheronici inserti di scambi verbali, di dirompente carica espressionistica (all'uscita vernacolare di De Chirico: «Te Pippo, sei sempre il solito gafèr», risponde poco più oltre, in un ibrido franco-ferrarese, De Pisis: «Zé parle très bien lé français, zé parle avec èn petit accent»).

Su di un fondo di somiglianza con l'ideale di un'amicizia assoluta, totale, espansa, la scrittura continiana sa differenziare infinitamente ritratti, incontri, colloqui. Di Benveniste Contini osserva: «Era una persona piccola e rapida, con l'incarnato bruno del sefardita e occhi di grande intelligenza, ma non aggressivi. Quest'ultima precisazione posso esplicitarla solo ora, perché l'uomo guardava soprattutto dentro di sé, come il parlare soprattutto dentro di sé faceva di questo parlatore elegantissimo qualcosa di percettibilmente distante». In *Amicizie*, adombrato, sia pur mai spento, ogni esercizio ermeneutico, Contini si pone in primo piano come scrittore e narratore impeccabile: dinanzi a simili vividi ritratti affiora alla mente il giudizio *ante litte-*



ram, così profetico ed illuminante ora, che Ferrata esprime intorno al giovane critico: «Contini, sicuro scrittore».

Convive accanto allo scrittore lucidissimo che poco indulge a pose di maniera o a giudizi affettati e superficiali, un Contini "ermetico", percorso da un'incessante "interrogazione metafisica". La speculazione continiana non si ritrae dinanzi all'ebbrezza del "folle volo" di conoscenza, impegnata a reperire un ordine provvisto alle cose, una significanza indotta: di qui l'interesse intorno al calcolo probabilistico, discusso con fervida partecipazione insieme agli amici dell'altro sapere (scientifico), la simpatia per le teodicee, prima quella leibniziana poi quella rosminiana, raccolta negli anni trascorsi in collegio, sino alla resa dinanzi all'inafferrabilità del reale, consentendo con l'amico Mastrangelo sulla necessaria presenza di una Ragione altra nell'ordine delle cose («L'alea era uno dei suoi temi prediletti, quello della probabilità - come matematico; e il suo sforzo era di mostrare, attraverso il calcolo delle probabilità, che la vita è improbabile, e che quindi c'è stato un intervento extra-naturale»).

Sotto le pagine di *Amicizie*, corre dunque un'autobiografia in cui Contini, discepolo rosminiano segue le tracce epifaniche di una Provvidenza, insita nelle cose: «Sono stato un poco sensibilizzato a riconoscerle dalla dottrina rosminiana, perché quello che importa di Rosmini, quello che importa al nostro interno, è soprattutto l'ascesi e quello che lui chiama il "principio di passività". Cioè, abdicare in Dio. Le rappresentazioni non prevedute e non rifiutabili sono un segno della Provvidenza». Singolare coincidenza diviene allora la malattia (afasia) che colpisce tutti e tre gli amici friburghesi con quell'annotazione di raro accoramento che è sincera commozione e ammirato consenso per Benveniste, «il più grande in forma devastante», alla constatazione lucidissima, pur nell'impronta così intimamente irrazionale, che «gli amici ci capitano, o ci sono forniti provvidenzialmente, non so. Non è che si cercano, gli amici; gli amici si trovano». Vi è al fondo una concezione epifanica dell'amicizia, quasi dono sottratto al nostro dominio, trascendente sempre rispetto all'individuo. Da qui gli deriva quella condizione di immeritorio privilegio e di sotteso stato di grazia: «L'amicizia è stata costitutiva della mia vita, e veramente benedico la Provvidenza di avermi fornito amici di qualità insuperabile» e, ritornando poco dopo sullo stesso tema, riprende «e francamente, io, sedendo tra l'uno e l'altro di questi amici [Ungaretti, Longhi, Cecchi, Bacchelli...], mi sentivo promosso.[...] A me piace ammirare. Io voglio dire che la mia amicizia si nutre sempre anche di ammirazione».

*Amicizie* è anzitutto un libro di memorie, un colloquio con gli amici di là. Definendo la desolazione straziante di Romano Bilenchi per la morte di tanti intimi, sentiamo al fondo il suo stesso affanno: «Mordendolo la scomparsa di tanti intrinseci, Bilenchi si è sentito diventare, come sopravvissuto, testimone». Le pagine di *Amicizie* muovono dall'assenza, dalla necessità di un impossibile ritorno che è fatica sopportare: al ruolo costretto del "sopravvissuto" spetta la responsabilità morale altrettanto gravosa della memoria.

Si percepisce, quindi, pur nella difficoltà di ordinare con vigile controllo ricordi ed impressioni, la finzione mnestica che egli affida alla veste scomoda del biografo: con una scrittura calibrata e profondamente icastica, lo stu-

dioso diviene nume tutelare della memoria, incline ad assolvere e talvolta anche a risarcire con un dono postumo la memoria di amici ingiustamente travolta dall'incuria dei tempi, come Capitini e Pizzuto.

Contini restituisce senza sbavature ciò che più intimamente gli appartiene e ne fa pubblico dono: obbedendo al principio che «la memoria non è mai futile», la scrittura biografica continiana non si piega ad essere confessione intimistica, non cede alla facile vena esistenziale, ma eludendo ogni banale concessione al particolare quotidiano, restituisce delle cose e degli affetti ciò che è stato ed è essenziale.

Brevi ma illuminanti prestiti ungarettiani, quasi incisi al commosso svolgersi del pensiero, cadono tra le pieghe della sua ultima scrittura, estremo omaggio agli amici “scomparsi”: introducendo Ardigò («In memoria dei compagni perduti»), il critico allude implicitamente ad un'altra perdita, quella ungarettiana per l'amico Moammed Sceab. Inoltrandosi a comporre il ritratto di Ungaretti ed un po' più oltre quello di Mastrangelo, egli rinnova i versi vivissimi: «E forse io solo / so ancora / che visse» e conclude con l'ennesima variazione sullo stesso tema, dai *Souvenirs Littéraires* di Maxime Du Camp, «j'étais le seul survivant», posto ad epigrafe della biografia dedicata a Bilenchi: non siamo dunque molto lontani dalla concezione salvifica e vivificante della memoria ungarettiana. La suggestione, impostaci da simile, perentorio invito di lettura, è fortissima.

In questo doloroso riscatto morale soccorre Contini uno stile narrativo di straordinaria potenza evocativa, di capacità demiurgica: la parola continiana accoglie nel presente l'ininterrotto dialogo con gli amici di là, costruisce una serie di rapporti umani vitalizzati dalla memoria dell'io-narrante che ordina, secondo l'incidenza impressa nella propria coscienza di uomo, i frammenti dell'amicizia.

Da abilissimo artiere della lingua, lo studioso sembra forgiare il flusso delle emozioni, inchiodare il tempo in istantanee, scolpire quasi i volti degli amici. Il valore essenziale della memoria è assunto in un trascorrere sospeso dei ricordi, già congiunzione con i compagni passati nell'oltrevita: l'impressione che si accoglie è quella di una scrittura “osmotica”, permeabile, che possa attraversare il limite im-percettibile tra l'esperienza terrena e quella di là. La rievocazione di don Cesare Angelini è posta sotto il segno di una comunicazione tuttora in atto: «Due anni fa, di questi giorni, sono stato ospite di Cesare Angelini. Ho vissuto nella sua camera, ho consumato il suo asciolvere, per ciottoli e scalini, ho fruito delle bellezze naturali più prossime. Mancava certo la sua presenza fisica; ma era inscalfibile la sua felicità, elegante ma frugale, amichevole ma non oppressiva»

Nella rassegna biografica dei compagni lontani, ad un primo tempo, cui appartengono gli elzeviri più remoti, di prevalente interesse saggistico, segue un secondo tempo più prossimo, suggestivo, lacerato dalla coscienza di un vuoto irrimediabilmente vasto ed incolmabile, trepido di emozioni, di vicinanze. A quest'ultima stagione letteraria spetta uno dei ritratti più vivi della gremita folla di sodali, quello di Armando Mastrangelo. Intorno a questo ingegnere, emigrato in Argentina per motivi di lavoro, Contini svolge un *plot* narrativo visionario e pur lucidissimo che a tratti pare evocare le atmosfere

irreali del migliore Borges. All'amico Mastrangelo, ritratto con l'incanto della nostalgia, egli si avvicina, indulgiando sul vocabolo "scomparso", eufemismo entrato nei moderni necrologi, per non turbare le candide menti dei vivi ed acquisito alla lettera dal narrante come solo epiteto adatto a significare la sparizione dell'amico uscito per una breve gita e disperso nella campagna toscana. *L'aequivocatio* con cui sardonicamente sembra mettere alla berlina certa insipida e goffa vacuità contemporanea che sottrae con tanto convincimento peso alle parole, apre al tempo stesso un dolorosissimo capitolo della propria autobiografia: «Ora che non ho più questo amico - o questo amico non so dove ritrovarlo - sento che la vita della mia amicizia è stata profondamente lesa». Proprio a partire da simile ritratto Contini sembra sperimentare una scrittura di memoria, vivida, cumulativa, allusiva.

Se egli libera i grandi dall'incartamento della forma, dal limite della forma, riabilitandone la presenza fisica, corporea, la loro quotidianità, con i due grandi ignoti, Mastrangelo ed Ardigò, percorre la strada opposta, destituendo ogni cura del particolare per riposarsi in una contemplazione dal basso degli amici lontani.

Lamentando, a proposito di Montale, l'assenza nell'editoria italiana di memoriali fotografici, le cosiddette fotobiografie, Contini ne rileva il profondo contributo d'indagine, asserendo che «queste opere servono ad accostarsi fisicamente ai maggiori, e al loro ambiente, ad aumentare per via visiva la conoscenza a cui se ne aspira»; ed è nel valore plastico, visivo con cui i ricordi e le immagini prendono forma, isolati in un tempo assoluto, ma stranamente soggettivo, che riconosciamo l'inconfondibile tratto della scrittura continiana.

Contro i meccanismi rovinosi della memoria che tende a sfollare, a ridurre i propri spazi ed a moltiplicare infinitamente singole sequenze, egli impiega un linguaggio contratto sino all'essenziale, ma che pur sa assecondare il continuo turbinare di elementi nel flusso inarrestabile della memoria; e la narrazione diviene desultoria, irrelata, aderendo alla spinta violenta del *flashback* che lo costringe a giustificare il ripetersi di incisi e di parentesi: «Ogni parentesi segna un'associazione nel flusso della memoria, che infrange la sincronia». Lo scorrere dei ricordi evoca immagini e figure che si addensano sulla pagina, alterandone spesso il rigore logico: quando, introducendo la biografia di De Pisis, la memoria lo porta al suo primo soggiorno parigino e alla fatica spesa per rintracciare l'abitazione dell'amico pittore allocato in *rue Sansedoni*, è di nuovo costretto a frantumare la narrazione e a precisare tra parentesi: «Per evitare tristezza procurai di non percorrerla [*rue Sansedoni*] dopo la sua morte; ma dovetti cercare di Roland Barthes, che stava due case più in là: bel guadagno!». In modo non dissimile conclude la fotobiografia montaliana ad un tratto con un inciso dedicato alla donna celata sotto il *senhal* di Clizia: «Senza che nessuna indiscrezione l'avesse sollecitata, ricevetti un giorno la visita di colei che seguirò a chiamare Clizia. L'ammirazione per questa persona di eccezionale valore umano, di squillante intelligenza e di ilare, nonostante tutto, umorismo è stata immediata, Clizia era ben degna di essere Clizia».

Nei ritratti ultimi degli amici carissimi la scrittura continiana che, pur aveva espresso con puntuale rigore l'universo filosofico di Capitini, si stempera, diviene più mossa, a tratti rapsodica: sono pagine in cui i ricordi si susseguono gravati dalla necessità di un dialogo muto, dall'angoscia di una distanza incolmabile.

*Amicizie*, in ultima istanza, è anche prosa geografica, di oggetti, di spazi in cui si muovono o si proiettano forze emotive, pulsioni affettive, complicità intellettuali. Contini parte sempre dalle cose, dalla realtà quotidiana per poi caricarla di implicazioni affettive, di corrispondenze intime: dalla topografia della Firenze montaliana all'*atelier* di De Pisis, alla Parigi degli incontri eccellenti con De Menasce e Benveniste e ancora Mastrangelo. E qui il cerchio torna a chiudersi di nuovo intorno alla funzione mnestica di queste pagine: la scrittura della memoria è prima di tutto di spazi, di oggetti, di volti tenacemente ancorati al concreto quotidiano non tradotto con gusto decorativo o cronachistico, ma indotto come ricerca (o salvataggio) di momenti privilegiati.

A *latere* di questa lettura soggettiva e infeconda se non corredata da un incontro con le pagine continiane, abbiamo voluto concludere con un invito ai cultori delle lettere:

«Ci sono molti buoni critici, molti onesti critici... mi pare che facciano molto bene il loro compito, il loro «penso», mi sembra. Una ventata di follia sarebbe assolutamente da escludere. Mi sembra che la saggezza regni sovrana: sovrana, imperiosa e leggermente tediosa, questo mi pare... manca il granello, il seme di follia. C'è una perfetta diligenza e, comunque, è critica soprattutto erudita. La fusione di critica e filologia ha prodotto questo risultato, e può darsi che un pochetto ne sia responsabile io... Molte oneste persone fanno la critica, non c'è dubbio, come molte oneste persone fanno la letteratura, ma non è più, non è più quella dei nostri tempi, dove si sentiva sempre, così, l'eccezione, la stranezza... un grano di follia. Il grano di follia c'è anche in Croce, intendiamoci, quando racconta che, giovane, infinite volte andò a letto sperando di non svegliarsi il mattino dopo. La maggior parte di costoro vanno a letto sapendo e sperando o, piuttosto, essendo certi che si sveglieranno il mattino dopo. E questo, questo... mi lascia un po' perplesso. Io vorrei che qualcuno avesse qualche dubbio, sul suo risveglio».

#### NOTE

<sup>1</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Diligenza e volontà*, a c. di L. RIPA DI MEANA, Milano, Mondadori, 1989,

<sup>2</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Amicizie*, a c. di P. GIBELLINI, Milano, Scheiwiller, 1991.

<sup>3</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, p. 98.

Giulio Quirico

## Radicalità del nichilismo in *A clean, well-lighted place* di E. Hemingway

*Il seguente saggio, agile e contemporaneamente incisivo sia nella presentazione del testo in esame sia nell'argomentazione sia nello stile, si propone di interpretare il racconto di Hemingway sotto il profilo storico-filosofico. La stretta aderenza al testo, la rigorosa analisi stilistico-formale mettono lo studioso al riparo da qualsiasi rischio di cercare una via di fuga verso argomentazioni estranee al "fatto" letterario. In questo lavoro circola il vasto respiro di chi concepisce la letteratura come la manifestazione più completa e più compiuta della storia del pensiero umano.*

1. Pubblicato per la prima volta nel marzo del 1933 sulla *Scribner's Magazine*, compreso poi nella raccolta di *Short stories* del 1938, *A clean well-lighted place* (*Un posto pulito e ben illuminato*) è notoriamente tra i più studiati e amati racconti di Hemingway ed uno dei preferiti dall'autore stesso. La critica (si vedano, per un quadro complessivo dei racconti, con ricca bibliografia, *The short stories of Ernest Hemingway, Critical Essays*, edited by Jackson J. Benson, Duke University Press, Durham N. C., 1975 e *ivi*, in particolare il saggio di Frank O' Connor sul racconto stesso) ne ha ampiamente analizzato l'efficacia e l'incalzare dello stile, affidato ad una dialogicità tanto stringente quanto allusiva. Non sono mancate le indagini sui significati filosofici, sui quali vorrei soffermarmi nella fiducia circa l'inesauribilità di senso delle grandi pagine. La mia ipotesi di lavoro può essere così sintetizzata: *A clean, well-lighted place* ci aiuta a fare i conti con l'epocalità del nichilismo. Dalla ricchezza del testo emergono sia l'urgenza tragica del nulla nel suo significato metastorico sia l'incidenza storica della domanda inquietante sul nulla.

Scritto all'inizio degli Anni Trenta, ambientato in quella Spagna avviata al dramma della guerra civile, in una nazione alla quale Hemingway era avvinto non solo emotivamente, il racconto si presta ad essere interpretato come una parabola del nichilismo radicato nella tradizione storica spagnola, ma destinato a investire, entro breve termine, tutta l'Europa. Questo brano è un testo/documento del nichilismo e, insieme, un testo/documento sugli esiti del nichilismo, ove letteratura e filosofia si compenetrano con fecondi rinvii.

2. Il racconto ha un fascino immediato che si gioca su di una costruzione narrativa tanto più sapientemente intrigante quando apparentemente semplice nella trama. Il dialogo, prima tra il cameriere giovane e l'anziano, e, successivamente, il monologo/narrazione di quest'ultimo definiscono con evidenza la scena notturna: il vecchio signore solo all'esterno del *café*, i due camerieri commentano all'interno. Sulla strada passa un soldato con una ragazza. Sollecitato dall'atteggiamento impaziente del giovane cameriere, l'anziano signore lascia il *café* che viene chiuso. Sulla via del ritorno a casa, il cameriere anziano indugia nella ricerca mancata di *a clean, well-lighted place*, recitando un inno al nulla che si avvale della trama del *Padre Nostro* e dell'*Ave Maria*. Si deciderà a mettersi a letto solo con la luce del mattino.

Le scene sono ben costruite con l'efficacia della pittura contemporanea, attraverso il dialogo oggettivante. Si avverte la lezione



degli impressionisti (è noto che Hemingway avrebbe voluto scrivere come Cézanne dipingeva) e dei pittori metafisici. Il dialogo dei due camerieri ritrae, informa (il vecchio signore ha tentato di impiccarsi, è stato salvato da una nipote), interpreta. Dal dialogo e dal monologo emerge soprattutto l'atteggiamento esistenziale e il temperamento filosofico del protagonista, il cameriere più anziano, che non ha molta fretta di abbassare le serrande; comprende, in senso forte, la situazione degli altri, del prossimo; non si fa illusioni, conosce il nulla, ma ha bisogno della luce e la ricerca. Il motivo pittorico, sviluppato (con un'attenzione non minimalista, ma direi fiamminga, ai dettagli: si veda il particolare del bicchiere) sulla dialettica di luce e oscurità, fa corpo con l'in-treccio linguistico-letterario, che è pure impostato sull'opposizione, insieme distinzione e ambivalenza.

3. Anche linguisticamente il racconto si snoda sui contrasti delle sensibilità: luce/oscurità, rumore/silenzio, pulito/sporco, giovane/vecchio, calma/fretta. La critica, avvalendosi degli strumenti dell'analisi strutturale, non ha mancato di valorizzare questo aspetto del breve racconto, che è tanto ben calibrato anche dal punto di vista strettamente letterario<sup>1</sup>. Qui, però, ai fini di un'indagine rivolta soprattutto a far emergere il senso filosofico-storico, interessa l'insieme, più che non l'esame dettagliato. In questa direzione propongo due osservazioni complessive, utili per la successiva interpretazione.

Anzitutto mi sembra che l'opposizione di fondo, alla quale tutte le altre si riconducono, sia l'opposizione luce-oscurità. La luce, infatti, è anche ordine, pulizia, pace, tranquillità, serenità, comprensione. In secondo luogo il contrasto non si ferma alla pura contrapposizione né si risolve in un superamento dialettico. È piuttosto ambiguità/ambivalenza, rimando all'ulteriorità, a sfumature di significati<sup>2</sup>. *Another* (un altro) è uno dei termini più ricorrenti. Tra la luce e l'oscurità si insinua l'ombra (*the shadow the leaves of the tree made against the electric light*: l'ombra delle foglie dell'albero contro la luce elettrica). Il silenzio è interrotto da rumori al limite della soglia dell'impercettibilità; ad esso fanno bordone il dialogo e il monologo. Il logoro, il vecchio, non lo sporco, sono abbruttimento: l'anziano signore non è vinto dall'ubriachezza e cammina dignitosamente. La fretta del cameriere giovane è smorzata dall'indugio dell'altro, il protagonista, del resto non estraneo alla irrequietezza. Passando dalle sensazioni alle figure morali, il giovane «non voleva essere ingiusto, aveva solo fretta»: il suo atteggiamento non è rifiuto dell'altro. Le sfumature, fisiche, ma, conseguentemente, di *imagery* (linguaggio immaginifico) richiamano, evocano, rimandano, rifiutando di appiattirsi sui dualismi, sull'apoditticità dei dualismi. Non vi è, insomma, separazione tra luce e notte, rumore e silenzio, veglia e sonno, disponibilità e chiusura. Al di là delle metafore, vero e falso, vita e morte, nulla e tutto si implicano, si intrecciano.

4. Le antitesi trovano un punto d'incontro (non un superamento dialettico) in prima istanza, nella sensibilità, ma direi meglio, con un arricchimento di senso, nella soggettività dell'*old waiter* (vecchio cameriere), individuabile facilmente come *alter ego* di Hemingway. Il soggetto filtra il mondo, lo

interpreta attraverso le metafore riassuntive della luce e della non-luce, a partire da un'acuta percezione della modalità spazio-temporali (*what is an hour?* Che cos'è un'ora?).

La densità filosofica del racconto è ravvisabile anzitutto nelle citazioni di temi e problemi teoretici. Risalta *prima facie* il motivo della prospettività del conoscere (e si fa avanti Nietzsche, ma anche la scuola del *verstehen*, del comprendere). È ineludibile il richiamo della famosa pagina weberiana: "Sentinella! Quanto durerà ancora la notte?». La pregnanza filosofica rischia di essere scontata, dal momento che in tutta la storia del pensiero la luce si è prestata ad essere la metafora per eccellenza della ragione (e della religione/rivelazione): dal fuoco eracliteo al recentissimo *La luce della notte* di Pietro Citati. Ma il rilievo filosofico è tutt'altro che scontato, perché *A clean, well-lighted place* affronta tematicamente il problema di fondo del filosofare. La radice del racconto è la radice stessa della filosofia, vale a dire il passaggio dal senso comune alla consapevolezza teoretica; in altri termini, il rapporto immediatezza/mediazione. Un frammento del dialogo tra i due camerieri, ove si prospettano due diversi atteggiamenti di fronte all' realtà, può essere ben letto come una trasposizione del primo movimento della Fenomenologia hegeliana (la coscienza sensibile). C'è, dunque, la posizione del vero e del non-vero, dell'essere e del nulla, della luce e della notte. Non mancano i contributi critici in questa direzione. È stato rilevato in *A clean, well-lighted place* l'emergere di istanze soggettivistico-esistenzialistiche. Ma ci si ferma ai nomi significativi, certo non risolutivi, di Kierkegaard, Sartre<sup>3</sup>, Heidegger, oltre ovviamente a Nietzsche. Si rimane nella posizione fenomenologico/ontologica.

5. Una ben più radicale - e storicamente matura - interpretazione del racconto ci porta ad approfondire, anzi ad aggredire nella sua radice, il grande tema della contemporaneità: il nichilismo. In *A clean, well-lighted place*, scritto all'inizio degli Anni Trenta, troviamo oggettivamente proposto il motivo della nullificazione dell'essere (la cosiddetta meontologia), al quale Sartre darà sistemazione teoretica (*L'essere e il nulla*, 1943) e Beckett, emblematicamente, veste letteraria con il teatro dell'assurdo. Ma soprattutto Hemingway segnala una traccia di risposta al riconoscimento dell'assurdo.

Il termine "nulla", con i vocaboli che vi si connettono e con le negazioni che lo richiamano, è vistosamente presente in tutto il racconto, fino a trionfare nella "preghiera" del "nada" (niente). Viene così programmaticamente affermato lo svuotamento di senso della realtà. Il nulla è pensato, il protagonista, il cameriere anziano (e con lui il lettore) non si limita a sentirlo: ne afferma la conoscenza. «*It was not fear or dread. It was a nothing that he know too well. All a nothing and a man was a nothing too*» (Non era né paura né spavento. Era un nulla che conosceva troppo bene. Tutto era nulla e un uomo era anch'egli un nulla). Chi conosce, chi non si ferma alle apparenze e va invece al fondamento della cose, superando lo spontaneismo del sentire, sa che tutto è nulla. Da Heidegger a Cioran, il nichilismo è diventato l'orizzonte del pensiero contemporaneo. Dal fatto poi che sia talora banalizzato, non deriva ovviamente la sua banalità.

6. Il racconto di Hemingway non si limita ad esporre con forza il tema. Lo pensa e, quindi, lo affronta nella sua radicalità, offrendo indicazione e suggerimenti per una risposta. Il fascino letterario di *A clean, well-lighted place* si appoggia al sentire il nichilismo. Le tracce, gli indizi, i segni dell'ulteriorità si volgono però in una direzione più profonda, verso il "comprendere" il nichilismo. La complessità, le ambivalenze, le ambiguità (la "confusione" della critica letteraria) operano nel senso della contaminazione, proprie di larga parte della scrittura d'oggi, perché ambiguità e complessità contraddistinguono la nostra epoca. Nella fattispecie, punto di vista letterario, filosofico e religioso (ecco la proposta di un senso del nichilismo) si intersecano. La contaminazione vale a superare le distinzioni senza cadere nell'indistinzione.

Con inevitabile semplificazione, diciamo che due sono sostanzialmente oggi le prese di posizione rispetto al nichilismo<sup>4</sup>. La prima ne sconta l'intrascendibilità per affermare la riscoperta dei valori "deboli". Rinunciamo al fondamento, agli assoluti metafisici per riscoprire e rivalutare i limiti degli esseri: l'estetica, anziché la verità (o la verità solo come coerenza), l'etica senza imperativi categorici, la fede svuotata dei richiami all'eterno. L'opinabile acquista rilievo proprio nella consapevole rinuncia al sapere assoluto. In termini hemingwayani, accontentiamoci di godere un posto tranquillo, ben illuminato. Non si tratta comunque di una accondiscendenza al comune sentire (cioè alla posizione del cameriere giovane), perché è presente, appunto, la consapevolezza del nulla dell'essere. Non mi sembra che il senso del racconto di Hemingway possa riconoscersi in questa tesi. Non esistono, infatti, posti tranquilli, puliti, ben illuminati: il *café* si chiude, il bar è illuminato, ma non pulito. Non è accettabile una soluzione che sia soddisfacente in uno scenario sul quale incombe il nulla. Non ci possiamo illudere, accontentare del gioco delle ombre. Subentra il rinvio, l'ulteriorità. Il senso vero è il nulla (il nulla del senso, ciò che è *nonsense* per il cameriere giovane), non il poco.

Ma allora, se la realtà, l'essere è il nulla, il nulla si identifica, si converte nel Tutto, nell'Essere. Non si ha più a che fare con gli esseri, che vanno nel nulla, ma con l'Essere. Dio è essere e nulla, l'unità dei contrari. In questa prospettiva convergono sia larga parte della tradizione filosofica, dai neoplatonici a Cusano, a Schelling, sino a Pareyson, sia la tradizione dei mistici, a partire dallo Pseudo Dionigi. Dio, come *coincidentia oppositorum* (coincidenza degli opposti), inverte l'ossimoro di luce delle tenebre, del Tutto/Nulla<sup>5</sup>, con la fusione di poesia, religione e ragione.

Givone, a conclusione della sua *Storia del nulla*, riporta la *Preghiera a Nessuno* di Paul Celan: «È al cospetto di Dio che si leva il canto, al cospetto di Dio che si è ritirato nel nulla e si è fatto nessuno». Con Hemingway nel monologo dell'*old waiter* abbiamo la preghiera del nulla. È possibile, infatti, istituire riferimenti intertestuali specifici, pur sempre nell'ambito della traccia e del rinvio. Un primo riferimento è dato dal percorso del mistico spagnolo San Giovanni della Croce. *La viva fiamma* e *La notte oscura* sono i titoli di due tra le più note composizioni del riformatore del Carmelo. Il *nada* scandisce e corona la sua Salita al Monte Carmelo. Un ulteriore appoggio interpretativo può essere ravvisato nella scenografia notturna di El Greco.

Attraverso questo non occasionale recupero della più profonda tradizione culturale spagnola, diviene legittimo vedere in *A clean, well-lighted place* il guadagno di un orizzonte autentico del nichilismo. Non si tratta di voler ricondurre Hemingway ad una posizione confessionale. Certo è un guadagno della sua religiosità, una religiosità dell'insonnia, come indica la conclusione del racconto. È la religiosità di Giobbe, e di Qohelet: «Ma chi sa dire che cosa sia bene per l'uomo, durante la vita, durante quei pochi giorni dell'inutile vita, che egli conduce nell'oscurità?» (*Qohelet*, 6, 12, trad. Natoli).

7. La nota passione di Hemingway per la Spagna va ben oltre l'adesione vitalistica al folklore. È rivisitazione, riappropriazione della cultura e della tradizione, comprensione della Spagna, già prima che un più diretto impegno politico portasse lo scrittore a schierarsi, con tanti intellettuali, per la repubblica e contro il colpo di stato franchista. Quando nel 1938 usciranno i *Quarantanove racconti*, saremo all'epilogo della guerra civile.

*A clean, well-lighted place*, già pubblicato nel '33, non può essere definito un racconto politico, ma può essere letto nei suoi risvolti metapolitici. All'inizio degli Anni Trenta, la Spagna ha abolito la monarchia, avviato le riforme. In un difficile periodo di forti attese sociali, si innesca la risposta della reazione. Ravvisare nell'anziano avventore del *café* la vecchia Spagna sarebbe una forzatura del testo. Tuttavia la Spagna dei divieti, della forza, incombe sul militare che passa con la ragazza: è l'oscurità che mi-naccia quel momento di serenità. La notte minaccia di inghiottire la democrazia.

Il *nada* dell'*old waiter* non può non richiamare a chi legge oggi, a sessant'anni dal *golpe*, anche il rifiuto del trionfalismo mortuario delle ideologie - del franchismo e di tutti i totalitarismi - che hanno rifiutato a lungo, per la Spagna e per l'Europa, un *well-lighted place*. L'insonnia del vecchio cameriere si alimenta con gli incubi della guerra civile, prima spagnola e poi europea; è popolata dai mostri di Goya.

La luce del *café* rappresenta un momento di sospensione prima del dramma. *A clean, well-lighted place* rinvia, allora, ai *Grandi cimiteri sotto la luna* di Bernanos.

#### NOTA

<sup>1</sup> Tra gli altri si ricordi, ANNETTE BENERT, *Survival through irony: Hemingway's "A clean, well-lighted place"*, "Studies in Short Fiction", vol. 11, 1974; WARREN BENNET, *Character, Irony and Resolution in "A clean, well-lighted place"*, *American Literature*, vol. 42, 1970/71; JOHN V. HAGOPIAN, *Tidying up Hemingway's "A clean, well-lighted place"*, "Studies in short stories", vol. I, 1963.

<sup>2</sup> È a questa ambiguità che rimandano l'*irony* e la *confusion*, così ricorrenti nei saggi anglosassoni. Oltre ai già citati, si veda WILLIAM E. COLBURN, *Confusion in "A clean, well-lighted place"*, "College English", vol. 20.

<sup>3</sup> Cfr. al riguardo JOSEPH F. GABRIEL *The logic of Confusion in Hemingway's "A clean, well-lighted place"*, "College English", vol. 22.

<sup>4</sup> Per comodità espositiva, polarizzo le due posizioni riferendomi ai noti interventi di VATTIMO sul pensiero debole e alla meno nota, ma riassumete un ampio spettro teorico, opera di SERGIO GIVONE, *Storia del nulla* (Bari, 1996).

<sup>5</sup> Si veda a proposito GIULIANO LADOLFI, *Qohelet ovvero la tentazione del nichilismo*, "Atelier", I, aprile 96, ove analoghe riflessioni sono svolte rispetto a *Mie notti con Qohelet* di DAVID MARIA TUROLODO.

# VOCI

## Marco Guzzi - Dopo la mareggiata

*La poesia di Marco Guzzi è caratterizzata da una tensione mistica e conoscitiva che non diventa puro lirismo e sostiene sempre uno strenuo confronto con la storia, intesa non come mera sequenza di eventi oggettivi, ma «anima del proprio tempo». Un'organica visione filosofica sottende, inoltre, questo sguardo escatologico sulla realtà.*

*Queste poesie inedite ci sembrano particolarmente significative all'interno del percorso poetico dell'autore, accentuando il passaggio da una certa astrattezza metafisica alla ricerca di figure, correlativi oggettivi, situazioni emblematiche sempre più tangibili ed evidenti. «L'immagine è finita, prende corpo», annuncia lo stesso autore: il segno nella carne si fa «più preciso». Una simile acquisizione è oltremodo determinante e pone l'autore fra le voci più compiute della nostra attuale poesia, per chi almeno, partendo magari da presupposti completamente differenti, riconosce gli esiti dei testi creativi.*

### DOPO LA MAREGGIATA

La mareggiata notturna è finita.  
Grava sui porti l'aftore  
Delle alghe sradicate e degli scogli  
Rimossi dal fondo  
Nell'olocausto dei granchi  
E delle bavose.

Tutto galleggia in superficie, e al Sole  
Si cuoce traspirando  
Memorie un tempo inabissate.

La palizzata eretta sul mare  
Ha conosciuto la lezione delle onde.

Ora dovunque è pace.  
I gabbiani flagellano in picchiata  
I cefali bianchi, boccheggianti,  
Perché è legge che ogni moria  
Consacri un lauto banchetto.

### LE ULTIME PAROLE DI LORENZO SULLA GRATICOLA

La tua chiesa in muratura è diroccata.  
Detriti e calcinacci ingombrano il tuo sagrato.  
Dalla cupola sfondata un olocausto  
Di luce sventra le navate  
Custodi da secoli del buio.

Tutto questo per me non ha importanza.  
Ben cotto ti piace l'umano. Sgrassato.  
Io amo la tua lingua colossale,  
L'abbraccio dei tuoi denti di balena  
Stritolanti

Che ci uniscono in un'unica assemblea.

Amo il banchetto  
Della mia carne, mentre scricchiola  
Tutta la carcassa  
Ci nutriamo della vera eucaristia.

#### ASPRO MONTE

Aspro è il monte  
A mente finita.  
Avanzo incespinando  
E rotolando a valle  
Accorcio la salita.

Un rosa d'albe m'è scoppiato  
In corpo, nella giugulare,  
E ho visto il mondo  
Dal punto in cui si gira.

*« Modula adesso il roco  
Canto su tutte le dita. »*

#### VISTA DAI FORI

Ogni bambino è un morto questa sera.

Ai Fori Imperiali scoloriva  
Rosa tra i pini il giorno, come un colera  
Colora i pasti.

Mi portavo nella tomba un desiderio  
Stretto nel pugno  
Come un testamento sigillato.

Allora ho sollevato  
Il tiro della vita  
Fino a mancarti.

*« La giornata  
Si chiuse bruscamente  
Com'era incominciata:  
Senza macchia. »*

#### ROCCIA TIBETANA

Gli zingari lasciarono al Sole  
Un grumo di cuore  
Marcio e ridente:



Rancio al serpente e al fiore.

E tu che ridi  
Sbatti le tue ciglia come miglia  
Irraggiungibili. Paziento  
Vecchissimo, rugoso.

« *La tartaruga*

*Fruga nella foglia d'insalata.*

*Annusa e trova.*

*Mastica il suo verde in pace. Tace*

*Nei suoi gialli*

*D'osso foderata, nei suoi neri*

*Scacchi d'iguana.*

*Un levigato*

*Sasso fino al mare*

*Giunge, ed era aguzza*

*Roccia tibetana. »*

#### L'IMMAGINE È FINITA, PRENDE CORPO

L'ispiratore scende nella carne  
Più macilenta, nella più mite  
Carta, più velina.

Il grido delle gru è ormai smorzato:  
Quella sforzata gola d'emigrante.

Niente miraggi più: abbozzi  
Di statue da rifare.

L'estro verbale mi rimpiazza  
Col segno nella carne

« *più preciso.* »

#### L'ALLENATRICE

Perché non vi allenate?  
Un obelisco vi schiaccia la schiena:  
Asse del mondo.  
Portalo tu nella parola, rischiara  
Gli occhi che vi meritate.

Prega!

Perché la forza è il grido ripetuto  
Del passero impigliato:  
La sua sgolata ebbrezza.

Prega!

## Alessandro Ceni - Passaggi XXVI, XXVII

*Alessandro Ceni, nato a Firenze nel 1957, è uno dei più apprezzati poeti della sua generazione e voce di primo piano in questi anni.*

*Gli inediti che presentiamo fanno parte di un'opera iniziata nel 1991 e articolata in Passaggi. Tale definizione non presuppone un progetto lineare che viene progressivamente sviluppato, bensì un «cammino di cui non si conosce né meta né termine (se non fosse per qualche intuitiva illuminazione) né ci si cura di saperlo, diviso per stazioni, per nodi di una collana, leggibili sia singolarmente che complessivamente», come afferma l'autore stesso nella nota al volume. Nel regno, volume che raccoglie i primi quattordici "passaggi". Ceni, con un volo radente la realtà ma fortemente evocativo, sempre teso sull'orlo di improvvisi inabissamenti (anche nella disposizione versale) o vertiginose impennate (come l'ultimo verso del primo passaggio, che ricorda la chiusura delle Elegie duinesi di Rilke), avverte, nella verticalità lirica del suo sguardo contemplativo e statico, il fluire delle cose, non indagate con un volontario anelito di appropriazione, ma con attenzione allucinata, capace di cogliere il riverbero, anche negli eventi quotidiani, delle leggi di un'unità ontologica inavvicinabile eppure urgente. Così la natura, la materia inerte, l'uomo e il cosmo si cristallizzano in accadimenti testuali sostenuti da una coesione stupita e creaturale.*

### XXVI

“Presto sarà l'inverno  
e il male che ci donammo  
da lungo tempo non colto  
maturerà appieno nell'ospizio del gelo.  
Forse la funebre uccella siberiana,  
colei nel cui utero già si dibatte e ride  
l'orrendo e sacro implume,  
dalla vetta di una mistica cipressa  
chiamando a raccolta i suoi  
contro il marmo del cielo  
lascerà cadere dal becco anche te  
e in questa mezza luce,  
in questa sospensione o suono  
come di revocata incursione aerea  
darà inizio alla neve.”  
Quando così ti parlo e gli altri  
in un denso fumo si rialzano  
si guardano attorno e lasciano la sala  
sull'orlo dei tuoi occhi compare  
un glutine di torpida incosistenza spirituale,  
perdi conoscenza.  
Presto sarà l'inverno e  
tu ancora non capisci che la caduta è eterna.

XXVII

I corpi dei figli stanno  
dentro abiti economici  
in armadi a muro  
sorvegliati da una luce sterile  
che li mantiene in vita durante la notte,  
benché la vita sia come spenta nella loro mente  
e soltanto una rondine di mare—  
quest'uccello che non ama né spera—  
li percorre garrendo, suscita in essi  
piccoli ricordi, rifrazioni, confusioni temporali.  
Se, destato da un rimorso o  
dalla fusoliera di un gabbiano in manovra,  
ti alzi e vai di là e ne dischiudi un'anta  
subito la luce diviene intermittente, astrale,  
e quanto ti era parso il ronzio  
del loro vergine apparato cardiaco cessa.  
Soltanto allora comandi a una tua mano allungati  
in quel buco totale, astronomico,  
e la strofini contro l'acrilico di una manica:  
immediati scaturiscono crepitii siderali,  
violacee scintille gassose.  
E soltanto allora, in quella incertitudine ottica,  
ti avvedi di uno spigolo nero sotto le ossa,  
di un residuo gommoso o in sedimentazione o  
lascito di un materiale deietto  
da incalcolabili ere; certo  
la polvere aggrumata della tua anima in loro. Ma  
l'aria già penetra l'urna ed essi dissolvono.

Francesco Margani - **La città**

*Queste poesie sono tratte da una sezione della raccolta inedita La cenere prima del diluvio. Anche nei momenti apparentemente descrittivi, per il dettato asciutto, a volte persino laconico, ma sempre allusivo e bruciato dal senso della realtà, le scene e le vicende colte in una cornice di pochi dati essenziali tendono a rivelare il proprio afflato metafisico, dilatandosi nel silenzio della pagina in modo mai compiaciuto e ridondante. La struttura quasi poetica, inoltre, puntella ulteriormente i versi più fragili, a tal punto da rovesciare la stessa fragilità in compiuta intonazione poetica e moltiplica, anche per contrasto (come tra il quarto e il quinto dei passaggi che riportiamo), i significati, velati di una tragicità appena appena percettibile e mai invadente, per questo commovente e inaspettata.*

« Lo sai - disse - la città si spoglia ».  
Il caldo umido incolla i vestiti  
sulla pelle e non trovi nessuno  
che ti possa parlare nella luce.  
« Aspetta - disse - la città si spoglia  
non andare, mi spoglio anch'io ».  
Ritmi cubani invadono le stanze,  
i gerani barriera al vuoto dei vetri.  
« Lasci una scia di lacrime e parole,  
sulle mie mani rivive il passato ».

- - -

Le rondini sfrecciano in raid millimetrici  
tra torri e campanili,  
le linee dei tram danzano.  
Difficile dire o ipotizzare il punto:  
la scissione delle ali,  
l'incontro fortuito della lingua.  
L'insetto, la calce, la polvere:  
residui palpitanti del crollo.

- - -

Stasera la luna è ferma.  
Il treno sussulta,  
di tanto in tanto  
batte in coda,  
agonizza sui binari.  
L'acqua scola ai margini,  
l'asfalto sventrato s'amalgama  
al fetore, ai rottami.

Un insulto il silenzio  
degli annunciatori.  
“CITTÀ CHIUSA PER RESTAURO”

- - -

Si contano i minuti  
tra margherite e dalie.  
Il cordone sarà reciso  
e portato in aria,  
letto in controluce.  
Qualcuno leggerà il secolo venturo.  
Tutti d'accordo nel dire  
« Crescerà sano e forte ».  
La dilatazione delle labbra  
contribuì a falsare le previsioni:  
afa e non frescura.  
Intanto arrivavano telegrammi  
di felicitazione.  
Ritorna il medico,  
visita l'ospedale in rovina  
e parla ai malati trapassati:  
« Ripasserò domani ».

- - -

La provinciale è deserta,  
l'asfalto gommoso e dilatato.  
« Oltrepassate l'incrocio al Km. 3,  
la prima villetta bianca a sinistra ».  
Il recinto in pietra calcarea  
ci accolse con gioia.  
Il cane latrava, la donna  
intenta a dissodare l'orto  
ringhiava.  
Apparve sul davanzale  
il soprano scartocciato,  
tra le mani il violino.  
Becchini preparavano la coreografia.  
La padrona accendeva candele e incensi.

- - -

Sfuggono i nomi  
ad ogni salto di lepre  
scompare un vagone di volti.  
La marcia lungo la spiaggia  
durò un giorno intero  
per ritrovare la sabbia  
e lo stesso mare.  
I denti saltellano come tasti,  
il pianoforte giace nell'angolo  
divorato dalla polvere.  
L'entrata nel monolocale  
di chirurgia sfiora la saetta.  
I giorni nemici del sole  
rincorrono sui binari  
i vagoni.  
Un sibilo. Un cecchino continua  
il diario interrotto  
sulla saracinesca della panetteria.  
Gli schizzi, i colori, la vernice sui muri,  
s'arrendono all'erosione.

- - -

Dalla velina traspare  
l'impronta, il messaggio taciuto.  
La lettura si riduce al caso,  
complice la lampada da tavolo  
posta in obliquo, in controluce.  
Cerco il contatto, la cenere, l'unghia.  
L'aggancio telefonico si dissolve  
di cavo in cavo, la voce s'assottiglia  
sino a putrefare in gola  
l'itinerario del piacere nell'abbandono.  
S'allontana il veliero nella luce  
mattutina, il levante l'accarezza.  
Il nodo del presagio sciolto in ogni mossa.



# LABOR LIMAE

## La rima

La rima, ovvero «l'identità dei suoni della parte finale di due parole, a partire dalla vocale tonica compresa» (Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 48), è considerata per antonomasia il contrassegno di un testo poetico, anche perché, in senso stretto, essa dovrebbe riguardare le parole finali di due o più versi e, dunque, connotare il verso stesso.

Non è nostra intenzione tentare qui un'analisi storica e didattica, osservando magari che non sempre, in epoca moderna, la poesia *italiana* ha utilizzato questo strumento peculiare o elencando le tipologie di rime possibili. Vorremmo, più semplicemente, tentare una riflessione sul senso che può assumere, in determinate prospettive poetiche, questo elemento della metrica.

A un livello apparentemente superficiale, la rima connota il profilo fonico di un testo. Prendendo, astrattamente, in considerazione il suono delle parole e non il loro significato, notiamo che un testo poetico “suona” gradevolmente oppure “stride”. Le parole, come suoni di diversi strumenti, vanno a comporre un ordito fonico che può operare su vari registri, esattamente come un'opera musicale.

Due brevi precisazioni. La rima non è certamente l'unico mezzo per esaltare l'aspetto acustico di un testo, ma, marcando in modo molto evidente e sempre in posizioni strategiche una poesia (scandendone anche il ritmo), assume in questa prospettiva una valenza notevole. Va da sé che ogni espressione ha un valore anche musicale e che dunque la musica di un testo (quella sua particolare musica) può funzionare proprio senza rima: dipende esattamente di capire quale sia la musica di quella determinata composizione. Ricordiamo Verlaine: «

Musica, sopra ogni cosa [...]  
E farai bene, in vena d'energia,  
a moderare un pochino la rima.  
Fin dove andrà, se non la si tien d'occhio?

Oh, chi dirà i torti della rima?  
Qual bimbo sordo o quale negro pazzo  
ci foggia mai quel gioiello da un soldo  
che suona vuoto e falso sotto la lima?»  
(*Arte poetica*).

Inoltre, come sottolineato, la distinzione tra aspetto fonico e semantico di una parola è astratta: il significante e il significato, soprattutto in poesia, sono completamente amalgamati. Per esempio, la parola “tenerezza” può essere recepita come gradevole, soffice, leggera in virtù della fortissima connotazione semantica, non certo per il suo aspetto fonico.

Questa osservazione, ci introduce a una analisi semantica della rima. Affermava Caproni: «Qualche più visibile profitto, semmai, i miei versi possono averlo tratto dallo studio dell'armonia e della composizione. La musi-

ca, come l'architettura, più d'ogni altra arte, forse, rende evidente quanto sia importante, anzi necessaria, la tecnica, non certamente come fine ma come mezzo. La traccia più scoperta di tale mutazione la si potrebbe vedere, ad esempio, nell'uso che io faccio del ritmo e soprattutto della rima, da me intesa come consonanza o dissonanza di vocaboli (di idee) che fondendosi insieme (o richiamandosi) generano una "terza" idea poetica ch'è quella che conta nella composizione» (F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982, pp. 101-102). La rima diventa qui, addirittura, strumento del pensiero poetico. Come in un'armonia, due parole-note consuonano, creando una figura musicale, una terza idea.

Come è possibile, ci si chiederà, che un vincolo formale, spesso determinato a priori, non diventi un limite ma uno strumento del pensiero? Di primo acchito, verrebbe da evincere una norma universale contro la rima dal giudizio, per esempio, con cui John Wilson Croker recensiva nel 1818 l'*Endymion* di John Keats, scritto in distici: «Sulle prime ci è parso che il signor Keats abbia divertito se stesso e affaticato i suoi lettori con un gioco interminabile di *bouts-rimés*; ma, se ricordiamo bene, una condizione indispensabile dell'opera è che le rime, una volta finite, abbiano un significato. A noi pare che scriva versi a caso, e che non segua la linea di pensiero provocata dal verso ma invece quella suggerita dalla *rima* che lo conclude. A malapena si può trovare in tutto il libro qualche distico che contenga un'idea compiuta. Passa da un'argomento all'altro, da un'associazione, non di idee ma di suoni, a un'altra, e l'opera si compone di emistichi che, è assolutamente chiaro, l'autore introduce a forza, esclusivamente in virtù della parola con cui terminano».

Questi sono i limiti impliciti nello strumento che si esamina. Eppure, i rischi dell'estemporaneo uso di ogni strumento poetico, cioè della sua manieristica sopravvalutazione (contro cui si scagliava Verlaine), sono gli stessi che si corrono scegliendo di rinunciare ad esso. Infatti, seguendo liberamente il più scontato percorso del pensiero, si rischia di essere imprigionati nella propria "natura" e cultura. Affrancandosi da ogni ostacolo, ci si può appiattare nello scontato. Servendoci di un'altra citazione, potremmo dire, con Raymond Queneau (che polemizzava con il caso estremo della scrittura automatica, ma le cui parole valgono anche per ogni tipo di semplicistica libertà espressiva): «Un'altra falsissima idea che pure ha corso attualmente è l'equivalenza che si stabilisce tra ispirazione, esplorazione del subconscio e liberazione; tra caso, automatismo e libertà. Ora, *questa* ispirazione che consiste nell'ubbidire ciecamente a ogni impulso è in realtà una schiavitù. Il classico che scrive la sua tragedia osservando un certo numero di regole che conosce è più libero del poeta che scrive quel che gli passa per la testa ed è schiavo di altre regole che ignora».

Quando, nel corso del proprio pensiero, ci si imbatte in un limite vincolante, come può essere la rima, ecco che il pensiero è costretto a restare vigile, deve confrontarsi con altre soluzioni, tendersi ulteriormente, acuminarsi. La barriera, nei casi più felici, costringe ad innalzarsi più in alto, a non cedere alla soluzione più ovvia in modo irriflesso, senza porsi altre possibilità.

Poi, ovviamente, sta alla sensibilità e all'abilità del poeta non cedere alle lusinghe del formalismo.

Scriveva Montale, in una famosa poesia intitolata *Le rime*:

Le rime sono più noiose delle  
dame di San Vincenzo: battono alla porta  
e insistono. Respingerle è impossibile  
e purché stiano fuori si sopportano.  
Il poeta decente le allontana  
(le rime), le nasconde, bara, tenta  
il contrabbando. Ma le pinzochere ardono  
di zelo e prima o poi (rime e vecchiarde)  
bussano ancora e sono sempre quelle.

In questa poesia lui stesso, da poeta “decente”, cerca di “barare”, e “nasconde” la rima ipermetra *porta : sopportano* e “allontana” la rima *delle : quelle* (primo e ultimo verso) ridotta a fossil inerte, rinvenibile solo attraverso un'intellettualistica ricerca dell'*escamotage* tematizzato dallo stesso componimento.

# PROPOSTA

Tra i motivi per cui è nata “Atelier” poniamo il desiderio di proporre la rivista come laboratorio di idee, come luogo per la discussione sul modo di “fare poesia” aperto a tutti i contributi interessanti. Siamo, perciò, lieti, quando il dibattito diventa coinvolgente e arricchente, quando lo scambio di idee costringe a rivedere le nostre posizioni, a dubitare delle momentanee convinzioni sia per mutarle sia per confermarle.

Come già è stato indicato nei passati Editoriali, non ci appelliamo a pregiudizi di sorta, ma solo al desiderio di trovare altri studiosi, altre persone “arse” dalla volontà di capire, di confrontarsi, di aiutarci a compiere un cammino. Ed è sempre consolante aprire nel silenzio del mio studio la lettera di un lettore, il quale mi parla con cordialità, franchezza e simpatia. Infatti l’amore per la poesia mi ha procurato il grande dono di stringere amicizia con molti cultori della stessa arte. Il dialogo intrecciato con essi ha rappresentato per me la più grande scuola di umanità che un uomo possa desiderare.

Queste sono le considerazioni che ha suscitato in me la lettera di **Aldo Ferraris** di Novara, il quale riprendendo il discorso sulla poetica contemporanea di Marco Merlin a proposito delle Edizioni Anterem così scrive: «Personalmente [...] credo che esista [...] una funzione di ricerca nella poesia. Ricerca del nucleo primo e luminoso della parola, del significato, soffocato da incrostazioni che l’uso quotidiano vi ha creato intorno. Ebbene la poesia deve portare alla luce questi significati e servirsene; il come è dettato dalla sensibilità del poeta. Può semplicemente accostare parole in modo stridente o armonico, lasciando al lettore lo sforzo e la responsabilità di catturarne i bagliori, oppure, e questo è il mio caso (e credo anche quello della poesia di Ermini) accostarle per creare immagini il più evocative possibili». Non ho voluto sintetizzare una pagina così chiara e così bella per sottoporla anche alla riflessione di tutti i lettori.

Per quanto riguarda i principi, mi dichiaro completamente d’accordo; il problema si pone proprio sul “modo”. Sotto il profilo estetico mi sembra, per usare un’immagine poco calzante, una soluzione “a poco prezzo”. Senza dubbio l’indeterminatezza è

una componente essenziale della poesia, come insegna Leopardi, ma il grande poeta la cercava proprio all’interno della parola colto nel valore sia semantico sia etimologico sia letterario sia allusivo sia fonosimbolico. Senza dubbio muta il contesto culturale per cui anche il “modo” muta, ma per usare in maniera opportuna soluzioni tecniche come le “parole in libertà” occorre che la parola viva di senso, esploda di esistente, gema di umanità, anzi della “complessità” della vita; in caso contrario tale poetica rimane un modesto tentativo di surrogare l’incapacità di far vibrare il verso e si basa su un’estetica “debole” perché, se si è troppo indeterminati, si finisce per non dire niente: è la famosa notte hegeliana in cui tutte le vacche sono nere.

Simili considerazioni emergono dalle riflessioni del poeta **Giovanni Francesco Accolla**. Dopo aver affermato che una rivista come “Atelier” mancava nel panorama delle lettere italiane, aggiunge: «Ciò che voi chiamate realtà, io la chiamo vita. E come voi, mi pare, sono convinto, conti molto di più di qualsiasi opera. Non c’è poesia riuscita che non abbia dietro un uomo risolto. Per quanto l’opera sia sempre un po’ più intelligente di colui che l’ha prodotta, se non è nata da una autentica necessità esistenziale, avrà senz’altro le gambe corte. Non può lo scrittore fare l’uomo». L’autore di queste brevi, ma suggestive righe non esprime solo il desiderio di riagganciare la poesia alla vita, ma traccia un’indicazione poetica che si propone di rimettere l’uomo al centro di ogni attività. Personalmente condivido l’idea che per raggiungere risultati apprezzabili occorre trarre alimento dalla vita, perché il dolore, la morte, la sofferenza pongono in crisi le certezze precedenti, ci inducono a rimettere in discussione i comuni punti di riferimento, affinano la nostra sensibilità, ci maturano nel modo di concepire la realtà, ci procurano la vera consapevolezza dell’essere uomini. Se la cultura, se la poesia non aiutano a vivere con maggiore dignità e consapevolezza scadono nel gioco verbale, nel *divertissement* e volontariamente si consegnano alla morte.

*Giuliano Ladolfi*

*Atelier - 59*

# LETTURE

*La parola ritrovata (Ultime tendenze della poesia italiana)* a cura di Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica, Venezia, Marsilio, 1995, p. 243, £ 34.000

Vorrei cominciare con una considerazione di carattere generale: dei molti poeti i cui contributi teorici sono raccolti in questo volume (sono una maggioranza rispetto ai lirici "puri"), pochi sono presenti con i loro versi nelle antologie attualmente disponibili, compresa la più recente a cura di Ermanno Krumm e Tiziano Rossi, che si ferma ai primi Anni Ottanta. Inevitabilmente, gli esclusi sono soprattutto i più giovani, o -anagrafe a parte- quelli che hanno esordito negli ultimi quindici anni. La mia è una semplice constatazione; non voglio certo polemizzare con Rossi e Krumm e tanto meno con le curatrici della *Parola ritrovata*, Gabriella Sica e Maria Ida Gaeta; voglio solo proporre alla nostra riflessione il fatto che -paradossalmente- per il lettore che voglia informarsi intorno alle «ultime tendenze della poesia italiana di oggi» (come recita il sottotitolo) è facile -dopo la pubblicazione del volume edito da Marsilio sapere che cosa *pensino* della poesia gli autori che sono emersi negli Anni Ottanta e Novanta; molto meno facile -per quel lettore- è scoprire che cosa questi autori *scrivano*, a meno di inseguirli in un labirinto di riviste e rivistine, di volumetti mal distribuiti, di introvabili *plaquettes*. Nel suo faticoso avvicinamento al pubblico, insomma, la poesia di questi ultimi anni sembra essere preceduta dalle proprie riflessioni teoriche e dichiarazioni programmatiche; il che fa un curioso contrasto con ciò che scrive Gabriella Sica nel suo intervento introduttivo, quando, delineando i caratteri della produzione dei primi Anni Ottanta, sottolinea che quella produzione «si affidava molto e soltanto a se stessa, senza fondarsi su una teoria. Eccessivo era stato infatti negli anni precedenti il peso del commento sul commento, dell'ideologia critica, e dunque naturale la diffidenza per tutto quello che non fosse immediatamente poesia».

La contraddizione riguarda evidentemente -più che i poeti in questione- l'editoria. A quanto pare, c'è un editore che pubblica senza troppe resistenze (e -bisogna dirlo- piuttosto tempestivamente: il convegno di Roma è del '93, il libro del '95) un'ampia raccolta di contributi critici dovuti per la maggioranza ad autori "non consacrati", mentre non pubblicherebbe, probabilmente, un'antologia del lavoro in versi di quegli stessi poeti. Il paradosso può farci ri-flettere, ma certo nulla toglie alla qualità degli interventi raccolti, alle "ultime tendenze" documentate, ai poeti chiamati a rappresentarle.

E quali sono, allora, queste "ultime tendenze"? A che e dove tende la nuova poesia italiana? *La parola ritrovata* offre un ampio panorama di voci e di poetiche, dall'orfismo al manierismo, dall'ermetismo, al dialetto alla neoavanguardia, ma il motivo prevalente (o, diciamo, il più ricorrente e caratteristico) mi è sembrato quello che potremmo chiamare -con inevitabile approssimazione e con la banalizzazione propria di tutte le formule- un ritorno (con risvolti marcatamente liberatori) alla comunicazione, al senso, alla chiarezza, alle cose, a una poesia meno "pura", meno autoriferita, meno chiusa e oscura, più discorsiva, leggibile, più vicina al mondo.

Questa tendenza si può rintracciare -esposta in termini diversi e con diverse intensità e sfumature di senso- un po' in tutto il libro. Così, ad esempio, Gabriella Sica allude nel suo intervento a una «felicità ritrovata», a una «lingua della lode» capace di «mettere una chiarezza nuova e di grande dignità dove prima c'erano confusione, ombre e rancori», fino a «unire i membri di una comunità fraterna»; Edoardo Albinati denuncia un *rimpicciolimento* della poesia, risultato di un processo di separazione e di sublimazione portato agli estremi, e lamenta polemicamente il fatto che «ciò che da sempre era appartenuto alla poesia (*anche* alla poesia) ora rischia di essere esprimibile *solo* attraverso la prosa», così che in versi «sembra

non si possa più argomentare o creare un senso di continuità, -dell'esperienza, del sentimento, della comprensione»; ancor più polemicamente, Giancarlo Pontiggia (sto pescando nelle varie sezioni del libro) dichiara: «I poeti contemporanei provano orrore della parola che dice, della parola che spiega. Pensano che quando una parola viene investita da un senso, perda la sua potenza. Tutta la loro preoccupazione, in fondo, è quella di liberare la parola da ogni significato, soprattutto se comune, di essere diversi, di costruire versi dispersi, riparati dalle possibilità del senso». Con minore polemica ma nella stessa direzione, mi pare, Stefano Dal Bianco propone «un classicismo che non rinunci alla limpidezza antropologica della vita»; Roberto Deidier invita a «quella semplicità cui la poesia sembra da tempo aver abiurato» e conclude: «La modernità ha costituito un codice oscuro secondo analogie che spesso sfuggono ad un apparato comune di simboli. Portare questo patrimonio individuale sul piano della costruzione potente, nel senso della sua comunicatività, inserirlo di nuovo nella sfera naturale dell'esistenza credo sarà il compito della nuova poesia, e di quella che ancora deve venire».

Uno svolgimento particolarmente arrischiato e radicale del tema che accorda questo concerto di teorie mi è parso l'intervento di Claudio Damiani che si scaglia contro una «mancanza di rispetto per le cose» da lui chiamata *ideologia*, e a questo contrappone una *sincerità* poetica: sincerità che va intesa non come un'attitudine morale, ma come la capacità di «dare, a una cosa data, il suo nome». La forza della poesia -della nuova come della più antica- va ritrovata secondo Damiani nell'*imitazione*, nel «non inventare niente», nel «non dire altro che il vero».

Ho detto che l'intervento di Damiani mi è sembrato uno dei più radicali tra quelli che indicano la via della semplicità, della chiarezza, della fedeltà alle

cose, ma ho aggiunto che è -a mio modo di vedere- anche il più arrischiato: proposizioni come «dare a una cosa data il suo nome», «non inventare niente», «non dire altro che il vero», infatti, sono destinate a provocare una reazione immediata da parte dell'intelletto, una valanga di obiezioni e di fraintendimenti. Ma appunto nella precarietà logica, nell'impavida infondatezza, nella perfetta ingenuità di questo richiamo alle cose e alla lingua mi pare di riconoscere -ancor più che la formulazione di una tendenza- la condizione stessa della poesia. Emerge qui e si espone pienamente, mi pare, qualcosa che altrove rimane un po' in ombra: cioè il fatto (e lo dico come diretta parte in causa, perché da anni mi muovo nella stessa direzione) che stare dalla parte delle cose, della chiarezza, della sincerità -ma potremmo dire caso a caso della natura, della comunicazione, del senso comune- non garantisce al poeta e alla sua parola fondamenti più solidi e sicuri e argomentabili di quelli che sostengono chi si affida al Mistero o al Mito, al Respiro o al Significante.

Noi possiamo, certo, farci guidare dal gusto sicuro dei critici, possiamo farci persuadere dalla competenza degli storici della letteratura, ma in ultima istanza, lo sappiamo, non c'è -a rigore- una tendenza progressiva l'altra arretrata, una tendenza ragionevole l'altra folle, una tendenza onesta l'altra ipocrita. Io credo, anzi, che con la poesia le tendenze in genere -con quel sovraccarico di volontà, di intenzione, che il loro *tendere* implica -abbiano poco a che fare.

Nella mia personale esperienza, quando nel testo di questo o di quell'autore ho incontrato la poesia l'ho riconosciuta più che come un *tendere* come uno *stare*. Non ho avuto, insomma, la sensazione di trovarmi di fronte a qualcosa che si sia messo in moto in direzione di un risultato stilistico, estetico, semmai, quella di essere arrivato in un posto che era già da sempre lì, ad aspettare il lettore. In questo senso mi sembra di poter intendere anche il *ritrovare* cui



allude il titolo. Ritrovare la parola poetica può significare, oggi, riscoprire la potenza della sua inermità, del suo offrirsi senza schermi, senza apparati, senza polizze o salvacondotti ideologici.

E tuttavia sarebbe sbagliato io credo (e sommamente *ideologico*, e anche un po' ipocrita) svalutare ogni riflessione critica in nome di un integrale candore poetico. In troppe occasioni, oggi, si osserva la tendenza a fare del poeta un simpatico deviante, una sorta di minore che ha diritto di prendere la parola solo se recita la parte del *fool*. I contributi presenti in questo volume (ne ho citato qualcuno, tralasciandone per brevità e chiarezza molti altri) testimoniano lo spessore, la varietà e la qualità della consapevolezza critica di chi scrive versi oggi in Italia e sono davvero preziosi per chi voglia orientarsi nel fermento di idee che sta dietro la nostra poesia più recente; alle curatrici va senz'altro riconosciuto il merito non piccolo di avere riunito in un solo libro una tale ricchezza di voci; a quanto mi risulta, però, il convegno romano che il volume documenta comprendeva anche diverse iniziative (letture, mostre) dedicate ai testi poetici; e proprio dei testi -se posso dirlo- ho sentito un po' la mancanza e la nostalgia, in questa *Parola ritrovata*.

**Umberto Fiori**

*Le Muse di Montale*, a c. di G. Baldissone, Novara, Interlinea, 1996, £ 18.000

Alla ricerca del fantasma femminile che percorre l'esistenza e la scrittura di Montale ecco una originale proposta di Giusi Baldissone che ci offre, in un volume arricchito di foto e precisi particolari biografici, una galleria di muse ispiratrici del poeta. Queste "occasioni" poetiche femminili (distinte in tre significative tipologie: l'angelo-madre-Clizia, la barbata-mostruosa, la sorella-complice-compagna) sono accomunate dall'assenza, che Montale esorcizza attraverso alcune parole-amuleto che le descrivono e ne suscitano l'apparizione.

Nella prima tipologia si trovano le

donne angiole, sul modello stilnovistico, superiori e irraggiungibili come la madre, Giuseppina Ricci, o come Esterina, grigiorosea nube amica del mare, volta ad un'avventura estranea al poeta che appartiene alla razza di chi rimane a terra. La maggiore tra esse è Clizia, figura dell'oltremondo, una divinità in incognito che traversando l'alte nebulose lascia intravedere una luce, un'occasione di salvezza, che però non è per il poeta, o ancora la "Volpe", creatura della consolazione terrestre, da cui il poeta riceve «un senso di freschezza, il senso soprattutto di essere ancora vivo».

Quasi a compensare l'inaccessibilità di queste figure angelicate e l'ineluttabile condizione di fragilità del poeta ecco affacciarsi altre donne, le complici compagne: la sorella Marianna, la moglie Mosca «caro piccolo insetto», la cui presenza è evocata dal luccichio degli occhiali o dal bulldog di legno lasciato sul comodino. Mosca che con la sua giocosa complicità infonde coraggio, quasi una sorta di equilibrio. Ultime, non ultime, le donne mostruose, anch'esse superiori, talvolta inquietanti, ma a loro modo affascinanti, spesso figure ancillari come Maria Bordignoni, la vecchia serva alfabetista di casa Montale che «della vita non sapendone nulla ne sapeva più di noi».

Interessanti, infine, le note dell'autrice ai contributi della lettura psicanalitica dei testi montaliani, da cui è emersa l'identificazione delle muse ispiratrici in grandi fantasmi creati dalla parola poetica, che qui è testimonianza di fedeltà nella memoria.

**Alessandro Baricco**, *Seta*, Milano, Rizzoli, 1996, £ 18.000

65 capitoli in 100 pagine: un fatto insolito ed estremamente indicativo dello stile con cui Alessandro Baricco ha redatto il suo romanzo: un piglio sicuro, severo, stringato, preciso, sorvegliato, che non indulge mai a compiacimento retorico. La secchezza del dettato avvalorata la trama del racconto, lineare,

unica, incentrata sulla vita di un uomo, Hervé François Joncour, ambientata nella seconda metà del secolo scorso.

La sua vicenda oscilla tra due poli: Lavillediers, un paesino del Midi francese, che da poco tempo aveva raggiunto il benessere grazie alle filande di seta, e un misterioso luogo in Giappone, dove egli si reca annualmente per comprare le uova dei bachi da seta a causa dell'epidemia che aveva colpito quegli animali nel resto del mondo. Hervé Joncour è un personaggio originale: l'autore ne descrive i tratti non attraverso approfondimenti psicologici, ma attraverso i gesti, le imprese, la caparbietà. In Giappone, oltre le larve, trova il fascino di una donna misteriosa, di cui porta un arcano messaggio. Contro ogni logica, nonostante i pericoli della guerra (ma chi può far ragionare un'anima assetata di mistero?) compie un quarto viaggio fallimentare per sé e per il suo paese.

In contrasto con l'avventura orientale, egli vive il resto dell'anno un'esistenza comune con una moglie di cui è innamorato godendosi gli agi che la ricchezza gli permette. Ma nel suo petto batte un cuore selvaggio e, dopo il definitivo ritorno, coltiva, come il conterraneo Jaufré Rudel, il sogno d'un amore lontano.

Alla fine la vicenda si dipana, ma non attraverso il consueto "ritrovamento": la soluzione si trova a portata di mano, molto più vicina, ma il mistero rimane in una compenetrazione/opposizione di avventura e vita comune, di Oriente esotico e Occidente borghese, di un amore impossibile e di una grigia esistenza, di rimpianti e di successi. Pulsa sotto l'impianto lineare una continua tensione che cerca di infrangere il ritmo narrativo, che si colora di energie appena accennate, talvolta sepolte nell'inconscio del protagonista, talvolta così chiare da far presagire uno spessore non riconoscibile a prima vista.

Nel libro avventura e mistero rappresentano due elementi essenziali dell'uomo, motivati da due diverse moda-

lità di essere: il fare e il conoscere. Le loro superfici, però, risultano talmente sovrapponibili che l'avventura diventa esperienza conoscitiva e il mistero azione. Baricco compone e scompone, divide ed unisce, colora e cancella, crea masse prive di materiale ed ombre senza oggetti in una spirale di senso che si dilata dall'autore al lettore.

Lo stile del testo, come si diceva, avvince, cattura per la rapidità e la leggerezza: bastano pochi tratti, pochi gesti dai contorni marcati per descrivere una scena. L'autore non si abbandona mai né a stravaganze intellettualistiche dal vago sapore metaforico né a compiacenze retoriche. Il romanzo risulta un esempio del modo in cui nel mondo della comunicazione "in tempo reale" si possa comporre un'opera d'arte significativa e del modo in cui il mistero del cuore umano venga sempre rispettato come mistero e proiettato in quella sete d'infinito che indusse Omero e Dante a creare le immortali figure di Ulisse.

Giuliano Ladolfi

**Gabriella Galzio**, *La buia preghiera*, Udine, Campanotto, 1996, £ 18.000

Nell'introduzione della raccolta di liriche *La buia preghiera*, Giuseppe Conte definisce Gabriella Galzio una poetessa che ama puntare in alto, che sfida le grandi lontananze, che sdegnava le superfici orizzontali e si inerpica verso catene montuose di simboli, di omofonie, di immagini misteriose. Questa vertiginosa esperienza poetica è scandita da sei sezioni che rappresentano un'ideale esplorazione in altrettanti percorsi umani: amare, vedere, conoscere, credere, comporre, esistere, vissute secondo modalità che reciprocamente si arricchiscono in un discorso poetico denso, coinvolgente e spesso illuminante.

Per questa autrice, infatti, la poesia è «l'onda che si solleva in un viola d'ombra / prima di sciogliere il nodo in acqua / e schiuma»: il "fare" poetico viene concepito come un'attività tesa a

porre ordine al caos, al magma incandescente che urge all'interno dell'esistente. E in questa impostazione non insolita nella cultura occidentale la poetessa irrompe con un timbro personale che crea, costruisce e dà luce a tutte le citate sequenze del suo essere-nel-tempo: il carattere di "marginalità" del reale.

Questo termine non va inteso come sinonimo di esclusione, ma come zona intermedia tra due situazioni diverse e spesso contraddittorie, come limite indefinibile ed indeterminabile del processo del divenire, colto attraverso l'angoscia, oserei dire, della consapevolezza dell'incapacità umana a racchiudere l'esperienza della vita in tutta la sua pienezza. Per questo motivo l'esperienza esistenziale viene percepita tra essere e non essere, l'amore tra sensualità e spiritualità, la conoscenza tra buio e ombra, la religione tra fede e nulla (come di si desumere dal titolo stesso: *La buia preghiera*), la poesia tra slanci lirici e prosa, l'etica tra nichilismo e valore, la scrittura tra lirismo e descrittivismo senza che i due termini si trovino mescolati o divisi.

Questa concezione è rilevabile anche dall'analisi dello stile mescolato, spesso "petroso", difficile, irto di metafore e di allusioni, un vero e proprio *trobar clus*, che tradisce l'intimo sforzo di "rivelare" attraverso la dilatazione della parola, del verso, del ritmo significati reconditi, colti nella zona d'ombra in cui i connotati diventano percepibili in un processo nel quale la linea diventa colore e il colore linea. È importante, però, a questo proposito sottolineare come questo sforzo linguistico non si traduca mai in gioco fine a se stesso, ma divenga mezzo per generare quella stupenda «ricchezza simbolico-musicale-visionaria» (G. Conte), che conferisce a questi versi una straordinaria portata conoscitiva perpetrata attraverso l'uso sistematico del simbolo.

Il carattere di marginalità non spinge la Galzio a ricorrere all'ossimoro, di cui la poesia contemporanea si è servita a proposito e a sproposito; tale figura re-

torica, pur essendo presente, perde la sua connotazione di scontro per divenire «coincidentia oppositorum», coincidenza di realtà opposte, che nell'inversione della frase, nell'uso della punteggiatura, nel rincorrersi delle metafore, nel passaggio dal simbolismo al realismo, «che fa della vita una palestra», nell'affondare con bagliori inquietanti lo sguardo sull'essere, nell'unire linguaggio filosofico con l'incandescenza della passione, crea un inquieto abisso di vertigine: «come sibilla / conosce realtà più per oracolo / che per fatti avventizi».

Per questi motivi anche la poesia diventa sforzo, conquista, lotta contro la parola, contro la tradizione, con l'ineffabile, contro l'ombra, contro la luce: è buia preghiera, perché il simbolismo con cui la poetessa coglie la realtà non viene disgiunto dalla consapevolezza che il "senso" va cercato oltre l'apparenza, oltre il volo «che sfiora l'acqua», oltre la «luminanza viola / del presagio, fra terra e cielo»: marginalità anche in questo caso, marginalità in cui alla dimensione dell'*hic et nunc* si lega l'eternità colta all'interno delle parole, all'interno dell'amore, all'interno della vita, perché essa sa di essere in grado di «tradire tra dire tra / uomini e rovine» (*corsivo nostro*).

Certo si tratta di poesia densa ed erudita; talvolta si ha l'impressione che la colata lavica del periodo (che può anche coincidere con l'intera poesia) non abbia trovato la necessaria fluidità per essere dominata con mano sicura. L'elemento "barocco" di cui parla Giuseppe Conte non sempre riesce a diventare linguaggio esplosivo, per cui talvolta si rinchiede in una spirale di rimandi che a stento lascia filtrare quella carica che cova sotto la cenere. Queste ultime osservazioni, tuttavia, non devono far dimenticare i pregi di questo libro nato da consapevolezza artistica, da vivificante cultura e da una straordinaria sensibilità umana.

Giuliano Ladolfi

**Aa. Vv., *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, saggi critici e antologia di testi a cura di G. Langella e E. Elli, Novara, Interlinea, 1995, € 38.000**

Si deve all'iniziativa di due corsi di aggiornamento scolastico la pubblicazione di questo volume, segno di un attaccamento al sapere che spesso ingiustamente, non si riconosce alla classe docente del nostro Paese o almeno a gran parte di essa.

Come sottolineano i due curatori nella nota introduttiva, «la genesi del libro ne spiega anche le caratteristiche e il destinatario»: [...] essendo finalizzato all'insegnamento, l'aggiornamento non ha sofferto, ma anzi, paradossalmente, ha beneficiato, della presenza di una componente studentesca, perché ha imposto ad ogni lezione un taglio un ritmo e un'esposizione didatticamente mirati». Infatti quasi tutti i contributi si connotano per una prospettiva prevalentemente contenutistica, utile non solo per gli studenti, ma anche per «quanti altri desiderino allungare lo sguardo oltre gli orizzonti consunti di un'informazione manualistica [...], per illuminare nodi e intrecci culturali lasciati in ombra, per rimuoverli, se necessario, pregiudizi e luoghi comuni».

Il contesto da cui è sorta tale pubblicazione ne giustifica anche i limiti: quelli di essere estranea al dibattito attuale intorno alla poesia e ai problemi urgenti che essa solleva, di non delineare un panorama sostanzioso degli autori e delle tendenze degli ultimi decenni lasciando ricadere le occasionali comparse di contemporanei in un vago riferimento a coordinate culturali superate, di non giustificare con solide argomentazioni i pochi nomi "nuovi" inseriti e i molti inevitabilmente esclusi. Queste critiche potrebbero sembrare in qualche modo non pertinenti, poiché pretenderebbero da questa antologia di essere altro rispetto a quanto si è proposta di essere, e sono dettate semmai dall'attesa di uno sguardo finalmente esaustivo e sintetico, per quanto precario e arri-

schiato, su tutto il Novecento. D'altronde, i limiti stessi del libro, da questo diverso punto di vista o orizzonte di attesa, non sfuggono nemmeno agli autori, se Mattesini nella prefazione afferma il carattere «corale, utile e coraggioso» del volume, che tuttavia «non finisce qui», ma in ultima analisi «vuole invitare ad un cammino di rilettura», per molti territori storiografici, ancora tutto da compiere.

Il pregio migliore di questa antologia di saggi e testi consiste, invece, nella sua sapiente strutturazione. Il libro è diviso, infatti, in cinque sezioni. La prima (*Prologo*) si articola in due capitoli, uno dedicato alle forme poetiche, nella consapevolezza che «i problemi di versificazione non sono mai disgiunti, e tanto meno nel Novecento, dalla visione complessiva del fare o poetico, ma ne costituiscono un aspetto essenziale, di cui anche il lettore più distratto deve prendere preliminarmente coscienza», l'altro dedicato all'ansia metafisica della poesia contemporanea, alla tensione più o meno esplicitamente religiosa o laicamente etica di fronte alle domande ultime dell'uomo e dello stesso fare poetico entro la crisi, assiologica ed epistemologica, di questo secolo. La seconda (*Percorsi*) delinea l'itinerario del linguaggio poetico, il radicale coinvolgimento cioè della parola nel travaglio conoscitivo e comunicativo della modernità. La terza sezione (*Linee*) abbraccia «un paesaggio ancora collettivo ma già più circoscritto, isolando speciali regioni poetiche o su base geografica [...] ovvero su base anagrafica [...] o infine a partire da una rete comune di simboli che rinviano ai grandi archetipi della poesia». La quarta sezione (*Voci*), che è anche la più ampia, ospita saggi monografici sugli autori più importanti, i "classici" del nostro secolo. L'assedio progressivo ai testi si compie con l'ultima sezione (l'antologia poetica). «È una disposizione, come si vede, a cerchi concentrici, che delinea un movimento di approccio graduale, sempre più rav-

vicinato e stringente, ai frutti di poesia, con l'obiettivo di armare l'intelligenza critica del lettore, di dotarla via via degli strumenti necessari a una comprensione non superficiale della scrittura poetica novecentesca» Co me sempre, anche all'interno dell'analisi critica di un testo letterario, leggere sembra la prima cosa, ma in realtà è l'ultima, la meta ideale cui tendere.

**Andrea Temporelli**

**Ugo Piscopo, *Maschere per l'Europa. Il teatro popolare napoletano da Petito a Eduardo*** - Prefazione di Mario Verdone, E.S.I., Napoli 1994, Collana "Archivio del Teatro e dello Spettacolo" di Franco C. Greco, pp. 231, £ 36.000

Non solo un ampio "spaccato" del teatro dialettale napoletano da Petito a Eduardo, offre Ugo Piscopo, nel suo recente, complesso e geniale studio critico, *Maschere per l'Europa. Il teatro popolare napoletano da Petito a Eduardo*, ma uno studio approfondito, radiale, che affronta il problema stesso del teatro napoletano nelle sue complesse ragioni umane e stilistiche. E, in questo senso, se ne individuano forme e problematiche, in uno spazio non solo italiano, ma europeo, quale espressione, cioè, di un dialogo col moderno in senso ampio. Si tratta di un problema critico e culturale, se non accantonato, appena sfiorato dagli studiosi, del quale ora si dimostrano, con competenza e gusto stilistico, le ragioni di fondo, rivelando il vero volto europeo del teatro napoletano, tra fine Ottocento e primo Novecento, attraverso una scelta campionatura e cioè tramite lo studio monografico, con ampia inquadratura storico-stilistica, in contesti complessi e più vasti, di maschere o autori, quali Petito, Scarpetta, Di Giacomo, Bovio, Russo, Galdieri, Bracco, Viviani, Eduardo.

La serietà dello studio, nella struttura stessa delle sue ragioni interpretative, «il sapiente occhio di storico e di critico», nell'impegno dello «studioso autorevole, di accanito praticante della ricer-

ca», testimoniata dalla sua preparazione ed «organizzazione mentale», è messa a fuoco dalla Prefazione di Mario Verdone. Si inquadrano così e si sviluppano, attraverso i vari capitoli monografici ed i singoli autori esaminati, i temi e le ragioni del teatro napoletano, rivisitato, criticamente, in un ambito europeo, sino a proporre in Appendice un Museo-Laboratorio di Pulcinella: un «asterisco di proposte non proprio utopiche», ma rispondenti ad una vera esigenza, considerato che la tipica maschera napoletana ha percorso itinerari inaspettati, riguardanti «non soltanto il teatro napoletano e italiano, ma quello del mondo».

In questa prospettiva, il discorso critico di Piscopo si muove con agile profondità di individuazione e di analisi delle singole figure, sullo sfondo, appunto, dell'intero discorso del teatro, a Napoli, come in Italia ed in Europa a partire da Antonio Petito, attore di potenza espressiva eccezionale, mimo impareggiabile, ammirato in Italia e all'estero, significativo già nel titolo di una sua geniale commedia, *Lu baraccone de li Marionette meccaniche*, che genera effetti molteplici e propone cambiamenti e sorprese, rese possibili dalla civiltà meccanica, con nuovi rapporti tra teatro e pubblico.

Scarpetta, invece, è individuato sotto il risvolto della «parodia del moderno» e delle «contrattazioni col futurismo», a dimostrare come la rivoluzione teatrale del Novecento, esplosa nelle sue fasi iniziali ad opera delle «avanguardie storiche e dintorni» trovi un retroterra «complesso e articolato» nel teatro scarpettiano, che risulta «molto più proiettato verso il moderno di quanto finora sia stato ammesso e documentato».

In questa visione di vasto raggio interpretativo -come quadro di insieme, all'interno di ogni singola figuravengono riproposti, con nuove motivazioni critiche e, gli altri "personaggi" della ricerca, come Salvatore Di Giacomo, rivisitato in un reticolo ampio di lettura, per mettere a fuoco le ragioni

della sua partecipazione allo svolgimento del teatro napoletano del proprio tempo e con la significativa soluzione dei problemi del teatro stesso, riportando a nuova armonia il difficile rapporto tra arte e teatro che, in lui letterato e quindi disponibile ai testi, deve però trovare nuove risorse per l'arte drammatica vera e propria.

In prospettiva, ciascuno con le proprie valenze e risorse artistiche, vengono riesaminati gli altri autori: Libero Bovio, per il quale il teatro è «il congegno originario che anima la parola, il canto, la musica, la pittura»; Ferdinando Russo, come sollecitatore della vita culturale a Napoli, nella persuasione che il teatro popolare napoletano deve rimanere fedele a se stesso, attingendo alle risorse sempre cangianti del genio popolare. Importante l'intervento su Rocco Galdieri e il *pastiche*, come fondamentali risultano i saggi su "Bracco e le strategie del moderno", su "Viviani e il varietà", e, infine, quello assai significativo sul "pirandellismo" di Eduardo, come uno dei nodi fondamentali dell'attività eduardiana, nonostante affermazioni contrarie in proposito da parte dello stesso Eduardo.

Nell'insieme, Ugo Piscopo ci offre ancora una valida testimonianza della sua attività di studioso poliedrico che ha al suo centro l'amore per l'arte, quella vera e autentica.

*Carmine Di Biase*

**Stradivarius Radesky**, *Michael Faraday, L'induzione elettromagnetica* e *Antonio Lavoisier, La conservazione del peso*, Miasino, Dante Albiéri Editore.

Dopo aver pubblicato il romanzo *Il libro del re* con Einaudi, Adamo Calabrese ha optato per forme letterarie brevi dalla struttura libera: *mise en texte* di sensazioni, di dubbi, di scene pittografiche, sempre in bilico al limite della coscienza, dopo il quale non rimane nient'altro che il bisogno più greto: curarsi le calze, curarsi dall'asma o l'inconsistenza spirituale più vacua come

gli elenchi di cose, la grammatica.

Il suo nome non compare sulle sue pubblicazioni. Ha affidato la sua identità ad un fantomatico Stradivarius Radesky (su un foglio volante spiegava questa scelta), che scrive libri "per devozione" alla letteratura.

Calabrese ha affidato completamente all'arte tipografica la sua letteratura e ne ha fatto una specie di "arte totale": i suoi libri sono piccoli teatrini che comprendono fotografie, drammi, poesie, pitture, brevi notizie tra lo storico e il fantastico. Egli va per cortili, salotti, oratori a recitare e vendere i suoi racconti, con musicisti che suonano nelle pause, come una volta i teatranti, i saltimbanchi, i predicatori. Le pagine diventano le quinte di un teatro dove i personaggi, con famosi nomi e cognomi ricordati nella storia, nelle scienze e nella letteratura recitano scene alquanto comuni, conformando i loro umili sentimenti alla miriade di altri che formano l'humus della vita quotidiana. Questi sono rivolti soprattutto ad amori incresciosi, quasi banali, con eteree Annabelle, per suggerire che tutte le imprese più importanti, le stesse scoperte scientifiche, forse sono avvenute per malinconia, alla luce di un segreto amore. Chi non ha amato una Annabella che non ci ha corrisposto, a motivo del quale abbiamo dato vita alla nostra più bella opera scritta?

Benché il loro pensiero sia smarrito nelle emozioni del cuore dove il pratico cede al poetico, la loro intelligenza è ancora in grado di formulare qualcosa che perduri riscontrabile e utile. A riscattare il fallimento del sentimento ciò che restano sono le realizzazioni delle opere, le invenzioni di strumenti tecnici, le formulazioni di un'idea.

La scrittura di Calabrese ha l'andamento, il disegno, la scelta d'intervento di una partitura musicale e l'incanto della comunicazione orale. I suoi libri, infatti, andrebbero recitati. Nella loro composizione tipografica egli adotta spesso la disposizione a bandiera, per cui i suoi testi restano ambigui sul loro



genere, danno l'impressione di libri in versi. In effetti c'è una cadenza dell'emozione che dirige la lettura e poesia e prosa si compenetrano.

Parlando di Calabrese le parole sembra non abbiano il loro significato costituito, sono come le conchiglie che contengono tutto il suono del mare, esse sono piene d'altro, di rimpianto. E, quando spiegano qualche cosa, questo pare inventato, va preso piuttosto come suggerimento, evocazione, quando non diventa musica, afflato.

Al di là del loro minimo codice comunicativo, i termini non sono sfruttati per spiegare, oggettivare, ma essi stessi si ergono come entità verbali con una loro autonoma proprietà poetica, che messi in sequenza concorrono all'orchestrazione di una situazione sentimentale esasperata: mascheramento semantico che richiama il caos esistenziale.

Ogni eventuale critica, di queste storie apocriefe, anacronistiche, si lascerebbe irretire dal raccontare, dalla recita. Un intervento di questo tipo si pone quasi sempre come compito di identificare un'opera, di smascherarla se necessario, affinché il lettore ne abbia un giudizio giusto. Nel mio caso nei confronti di Calabrese la critica non può che assecondare l'opera, tener corda alle mistificazioni che in essa si compiono. L'unico modo per andare più vicini alla realtà si attua attraverso l'invenzione.

*Gilberto Coletto*

**Marcela Serrano**, *Noi che ci vogliamo così bene*, Milano, Feltrinelli, 1996, £ 28.000

Quattro amiche, Ana, Isabel, Sara e Maria, si trovano nella casa sul lago di Ana, lontane dalla densa quotidianità. Ognuna si racconta, narra episodi della propria vita, della famiglia, del lavoro, degli amori, delle amicizie.

A questi racconti fa da sfondo un Cile da una parte inquieto e travagliato per

il passaggio dalla dittatura di Pinochet alla democrazia, transito vissuto attivamente dalle quattro donne, dall'altro ancorato al perbenismo piccolo-borghese dal quale ognuna tenta di liberarsi per raggiungere una propria identità adulta e indipendente.

Tra i travagli di ogni vita e le militanze nella sinistra cilena l'unico punto fermo resta l'amicizia vissuta con senso di sacralità, l'unica ancora alla quale ognuna si appiglia e dalla quale porge il proprio aiuto con una forza tutta femminile.

Le vicende talvolta risultano interessanti perché offrono la possibilità di cogliere la storia politica nel concreto del suo svolgimento direttamente dalla voce delle protagoniste, talvolta, invece, sorvolano in un sentimentalismo eccessivo che può renderne faticosa la lettura. In conclusione si rivelano significative le parole di Maria, che sottolineano come, raggiunta la maturità, risultino più importanti i sentimenti, quelli veri, quelli profondi, rispetto ai grandi sogni inculcati dall'ideologia: «La mia conclusione, Ana, è che l'amore è l'unica cosa veramente importante al mondo [...]. Ormai sono cominciati gli anni novanta, Ana, aggiorniamoci. Il mondo è cambiato più in questi ultimi due anni che negli ultimi venti. È caduto il muro di Berlino, sono finiti i socialismi reali, l'Unione Sovietica vuole un'economia di mercato, in America Latina sono finite le dittature di regime e in Cile è cominciata la transizione. Disgraziatamente anche i poveri sono passati di moda e, con questi, i progetti di società diverse e le ideologie. Vale a dire, qualsiasi tipo di visione globale o di integralismo è diventato "out". Non ti rendi conto che stanno soffiando venti nuovi che ci chiamano a costruire il sogno che abbiamo dentro?».

*Alessandra Giordano*

# EDITORIA

## GRAFICHE VERONESI

Le **Grafiche Veronesi - Tipografia editrice** promuovono una lodevole iniziativa rivolta ad autori di narrativa, poesia, critica, saggistica ecc. di *età non superiore a 30 anni*, denominata "Saggigiovani", che consiste nella pubblicazione gratuita dei testi ritenuti validi. La veste editoriale è del tutto economica, consta di 32 facciate, formato tascabile, stampa a un colore, carta non pregiata. «*Non viene richiesto alcun contributo spese né garanzia di vendita presente o futura: si desidera dare spazio a chi merita, non a chi paga*», così recita il volantino. I titoli già in programma sono: *L'orologio a vento* di **Fabio Greco** e *Falsa partenza* di **Giampaolo Squarcina**. L'indirizzo è il seguente: via Ca' Ricchi, 23 - 40068 S. Lazzaro di Savena (BO). Tel. 051/466106, fax 051-454801.

## INTERLINEA

Non è consueto trovare una giovane casa editrice che lavora con passione e professionalità ben inquadrata in una visione equilibrata e organica dell'impegno editoriale all'interno dei meccanismi odierni della cultura. **Interlinea** (Carlo Robiglio è l'amministratore delegato, Roberto Cicala il direttore editoriale) può essere considerato uno di questi rari casi di attività commisurata alle esigenze dei tempi e alle idee, ai progetti, di un editore vero. Il suo pregio maggiore consiste nel dimostrare come sia ancora possibile *pensare in grande* anche per chi intraprende, con le proprie forze e con modestia, una via impervia.

Il senso di concretezza e umiltà artigianale è implicito nel nome stesso: *interlinea*, nella terminologia tecnica del settore, indica la laminetta di metallo che i compositori tipografi mettono tra una riga e l'altra per ottenere la spaziatura desiderata: qualcosa, cioè, che lascia la propria impronta negli interstizi della pagina e, anche se invisibile per uno sguardo distratto, risulta un elemento indispensabile, senza il quale i caratteri delle diverse righe si sovrapporrebbero divenendo illeggibili. Nell'*interlinea* fra tradizione e modernità, fra radici

nel territorio no-varese e orizzonti più vasti, le collane trovano uno spazio in cui collocare un impegno *modesto* eppure non marginale né superficiale. Non a caso, la piccola impresa sta crescendo, promuovendo libri e iniziative sempre interessanti, anche perché non astrattamente orientate ad un pubblico ideale, ma rivolte a lettori precisi, contestualizzati nel territorio o negli ambiti sociali di appartenenza (molte iniziative coinvolgono direttamente il mondo della scuola, per esempio), e sollecitati anche dagli eventi del tempo (libri dedicati a Montale nel centenario della nascita, una nuova traduzione degli inni di S. Ambrogio, un volume sugli atleti del Novarese e dintorni in cento anni di giochi olimpici uscito proprio quest'anno), senza, però, ricercare affannosamente la novità assoluta, anzi impegnandosi con gusto e intelligenza editoriale, per esempio, alla riedizione di libri colpevolmente dimenticati (es. *Chierici e laici* di Carlo Dionisotti, £ 15.000).

Per quanto riguarda le collane in distribuzione nazionale (tralasciando dunque quelle rivolte principalmente alla cultura locale) e senza menzionare i libri che su questo stesso numero della rivista vengono recensiti, ricordiamo per la collana BIBLIOTECA (formato 13x21) *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone italiana d'autore* (£ 30.000), *Con la violenza la pietà» Poesia e Resistenza* (£ 18.000) e *Poesia e spiritualità in Clemente Rebera* (£ 30.000); per ALIA (12x16) *Il lago di Montale* di S. Agosti e C. Carena (£ 15.000); per PASSIO (12x16) *Poesie sul sagrato* di D. M. Turoldo (£ 10.000), *Passione di Clemente Maria Rebera* (£ 15.000), *Via crucis* di P. Claudel (£ 10.000); per NATIVITAS (12x16) *L'incantesimo del fuoco* di L. Santucci (£ 8.000), *Le campane* di C. Dickens (£ 10.000). Anche nel settore di editoria multimediale Interlinea ha già promosso interessanti iniziative. Indirizzo: Interlinea Edizioni - via P. Micca, 24 - 28100 Novara (tel. 0321-612571, fax 612636, numero verde 167-018653)

# PREMIOPOLI

Ritorna in questo numero la rubrica dedicata ai premi letterari, manifestazioni investite di ufficialità che spesso diventano l'unico mezzo per molti poeti di confrontarsi con sconosciuti referenti, una sorta di prova del fuoco prima di addentrarsi nell'intricato labirinto della pubblicazione.

Ci eravamo lasciati con il sorriso sulle labbra per le ingiudicabili proposte di consacrazione ad "accademico a vita" di cui ero stato oggetto e, in verità, mi ero imposto per il futuro di dare una veste più ufficiale alla rubrica. Tuttavia, malgrado i lodevoli intendimenti, fatico a nascondervi che preferirei trasformare queste righe in un'isola umoristica di "Atelier" e forse, involontariamente, è già avvenuto.

In questi mesi mi sono divertito a viaggiare per l'Italia attraverso i bandi di concorso, imponendomi nuovamente di essere serio ed imparziale, di comprendere l'erculeo fatica dei comitati giudicanti e dei comitati d'onore, di condividere lo sforzo organizzativo di padrini e madrine nelle giornate di premiazione, ma, ahimè, sono caduto ancora nella comicità delle immense segreterie dei premi che fagocitano denaro senza motivazione per muovere le loro mastodontiche macchine giudicanti, mi sono smarrito nei codici e nelle regole che impongono di spedire i manoscritti tramite dispendio se raccomandate con ricevute di ritorno, ho deposto le armi di fronte ad un'orrenda richiesta di denaro, sessantamila lire per l'esattezza, per partecipare al più periferico dei concorsi letterari, in barba al *carmina non dant panem* e ad ogni elementare legge sui diritti dell'uomo.

Il premio letterario purtroppo è diventato un *business* irrinunciabile per il finanziamento di centri letterari claudicanti, di club senza scrupoli che sfruttano la buona fede di un numero

sempre più grande di aspiranti scrittori. La portata di questo *business* è irrisoria se presa nella totalità, ma per la piccola "accademia" è vitale: limitatevi a moltiplicare cinquantamila lire per duecento partecipanti, sottraete un cinque per cento di spese e capirete perché sono in molti (troppi) a trovare sostentamento alle loro iniziative dal premio letterario. Non desidero nemmeno considerare poi la possibilità, incantato ancora come sono, che queste oneste persone manipolino le votazioni in caso di premi in denaro.

Il consiglio per tutti è di tenere gli occhi ben aperti e di rifiutarsi di regalare soldi in cambio di insignificanti riconoscimenti. Il confronto con altri è possibile anche tramite vie diverse, per mezzo degli indirizzari e delle riviste e non è un caso se "Atelier" invita tutti a spedire i propri lavori affinché vengano letti e pubblicati quando meritevoli (è necessario ricordarvi che non chiediamo compensi?).

Intendo ora portare alla vostra attenzione un concorso letterario che merita di essere citato. Si tratta dell'undicesima edizione del Premio nazionale di poesia "Lorenzo Montano", indetto dalla rivista "Anterem", articolato in due sezioni, per la poesia edita ed inedita. L'opera inedita vincitrice troverà gratuita pubblicazione, mentre l'autore del libro edito vincitore godrà di un consistente premio (informazioni al numero 045/563703 entro il 15 marzo '97).

La nostra intenzione non è di imporci, alla stregua dei sopraccitati giudici, come custodi della verità, desideriamo semplicemente invitare quanti ci leggono all'uso del più comune buon senso nella scelta di un concorso letterario, poiché coppe, medaglie e diplomi possiamo fabbricarceli anche in proprio.

**Paolo Bignoli**

È da poco in libreria il volume **Le regioni della poesia. Riviste e poetiche negli anni Ottanta**, a cura di Roberto Deidier (Milano, Marcos y Marcos, 1996). Il libro rappresenta sicuramente un primo, prezioso strumento di indagine delle riviste di poesia italiane presenti tra la fine degli Anni Settanta e gli inizi degli Anni Novanta.

«In questo numero della rivista una buona parte degli articoli è dedicata ad un tema specifico, “Sacro e Profano” [...]: Luca Zolli ha inquadrato la problematica in esame; Tiziana Antonilli illustra la raccolta di Mario Luzi *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* [...]; io ho scritto sul teatro di Annibale Ruccello [...]; Vincenzo Pellegrini riflette sui prodromi della differenziazione tra la musica sacra e quella profana; e infine Nicola Sguera ricorda il cinema di Tarkovskij, la cui opera, la sua alta spiritualità, ben si inserisce nel quadro di questo speciale». Così Luca Rando introduce il n. 14 della “rivista di scritture e arti” **La rosa necessaria** (via Porta Rufina, 44 - 82100 Benevento).

I testi poetici presentati sulla rivista letteraria **il rosso e il nero** (via Blundo, 4 - 80128 Napoli) sono sempre accompagnati da una “nota di poetica” dell’autore e da un “commento critico” di altra persona. Il rischio di una tale prassi è quello di soffocare la poesia dentro troppe teorizzazioni, ma questo è un problema che riguarda più la critica che l’impostazione della rivista. Sul n. 11, aprile 1996, lo stesso Dante Maffia prende le distanze, nella sua nota di poetica, dalle “ombre di troppa teoria”: «Le note di poetica sono terribili inferni per mezzo dei quali si dà al poeta la possibilità di giustificarsi. Di che cosa deve giustificarsi il poeta? Di essere nato, di vivere, di scrivere? Di scrivere certe cose in un certo modo? Le dichiarazioni di poetica sono come le definizioni dell’amore, dell’infinito, di Dio: tutte con-

vincenti, tutte inutili. Forse per questo Luciano Anceschi, lui, teorico della letteratura, distingue tra le “ragioni della teoria” e le “ragioni della poesia”». Per la verità, queste frasi mi sembrano eccessive, giacché le note di poetica non sono inutili, quando sono intelligenti, e il problema non è cercarsi un alibi distinguendo le ragioni della teoria da quella della poesia, ma esattamente, partendo da questa differenza, farle dialogare, per illuminare i testi (metterli in moto, dar loro prospettiva, far vedere da dove vengono e dove vogliono andare le loro parole), rivolgendosi non a un lettore che sappia già i presupposti di un’opera, ma un lettore da arricchire con strumenti che lo rendano capace di eseguire i testi *secondo la loro natura*. (Maffia, comunque, è consapevole di questo, auspicando più oltre un cammino parallelo fra le ragioni della poesia e quelle della teoria). Finché non si accetterà la fatica e la necessità di ogni seria riflessione teorica, leggeremo solo stroncature ed elogi, cioè vuote parole che si appiattiscono nel loro evento-pubblicazione.

Sullo stesso numero segnaliamo le poesie di Alessandro Fo raccolte sotto il titolo di *Ricordi di professori*, delle quali l’ultima è particolarmente bella.

È significativo, di questi tempi, il connubio (o confronto o, talvolta, semplice giustapposizione) programmaticamente sancito fra poesia e filosofia dalla rivista **Kamen’** (v.le Veneto, 23 - 20073 Codogno), nome che in russo significa “pietra” e che indica, allo stesso tempo, una volontà di affondo ed una particolare attenzione alla letteratura/filosofia dell’Est. L’ultimo numero (9 - novembre 1996) ospita nella sezione di filosofia la seconda parte di un dialogo di Grigorij Skovoroda (la prima è nel num. precedente) e nella sezione di poesia testi di Birgitta Trotzig con una nota di Daniela Marcheschi.

Il testo, il dischetto, l'invio, che fare nell'attesa, che fare se si viene pubblicati, che fare se non si viene pubblicati, l'autoironia, sono i sette punti trattati nelle *Istruzioni per l'uso*, ovvero l'editoriale del n. 43 della rivista **Tratti** (C.so Mazzini, 85 - 48018 Faenza). Non riguarda, si precisa, «del Dono delle Sette Regole Auree per un Rapido Successo, bensì il semplice elenco di alcune piccole "attenzioni" magari scontate, per alcuni, ma che riteniamo non sia male ribadire».

Si intitola emblematicamente *Meliflua poesia e facile sentimentalismo* il delirante ma comprensibile sfogo di Gian Ruggero Manzoni sull'ultimo numero di **Origini** (La Scaletta srl - via San Matteo 27a - 42020 San Polo di Reggio Emilia). Manzoni si chiede: «In Italia esistono ancora dei "geni", degli esempi, dei veri uomini di cultura a tutto tondo, ai quali poter fare riferimento?». Perché l'intervento è delirante e comprensibile? Comprensibile perché la pochezza intellettuale in cui affoghiamo è, in gran parte, evidente e deprecabile, delirante perché l'articolo cede al livoroso catalogo della patetica desolazione della cultura italiana (ma non solo) che corrompe il tessuto sociale, senza accettare lo sforzo di argomentare, spiegare, acuminare la sensibilità critica di chi legge. Un esempio? Il libro della Tamaro è ovviamente preso a modello di quella «tendenza a chi la spara più melensa» che solleva le ire di Manzoni

(detto così, sembra di tornare nell'Ottocento... Ma l'altro Manzoni non urlava, argomentava e aveva scritto *I Promessi Sposi*...). Ma il libro della Tamaro non è brutto perché parla di sentimenti (e non solo, a dire la verità). Per certi aspetti si potrebbe anche definire un libro "crucele". Il problema è lo stile sciatto che non approfondisce la parola fino a renderla drammaticamente memorabile, necessaria; è lo sguardo che semplifica e non rende giustizia a problematiche complesse che pur addita, ecc. L'inghippo della nostra cultura non è che la Tamaro vende troppo, ma è che pochi sanno leggere con spirito critico, giacché i critici non esistono più (o non si ha la pazienza di leggere nemmeno loro) ed hanno lasciato il posto al "genio" degli stroncatori. Il tempo renderà giustizia di tutti i valori e al lavoro paziente e nascosto di chi, prima degli altri, ha saputo rintracciare, nella melma, l'esile vena d'oro della buona letteratura (non è questa volontà frenetica di imbattersi nel capolavoro universale il primo segno della nostra nevrosi culturale?).

La rivista **Cahiers d'Art**, ogni mese in edicola, si occupa di arte, architettura, moda, letteratura. Per ciò che riguarda in particolare la poesia, segnaliamo nel numero 17 (novembre) l'intervento del nostro collaboratore Daniele Piccini intorno all'opera poetica di Maria Luisa Spaziani.

*Andrea Temporelli*

# BLOC-NOTES

**Alessandro Barbero**, trentasettenne storico torinese, ha vinto il cinquantesimo premio Strega con il romanzo *Bella vita e guerre altrui di Mr. Pyle, gentiluomo*. Lo scrittore a giugno aveva già vinto il premio Grinzane Cavour "opera prima". Al secondo posto di è classificato, Antonio Spinosa, autore di *Piccoli sguardi*.

Il Centro Culturale "Don Pietro Bernini" e l'Assessorato alla Cultura e all'Istruzione del Comune di Borgomanero hanno organizzato **l'Incontro di poesia 1997**, aperto a tutti i cultori di poesia in lingua italiana. Ogni concorrente potrà inviare fino a tre composizioni inedite in quattro copie dattiloscritte (di cui una sottoscritta con firma, indirizzo e numero telefonico) entro il 28 febbraio 1997 al seguente indirizzo: Segreteria dell'Incontro di Poesia 1997, via U. La Malfa, 5, - 28017 S. Maurizio d'Opaglio (NO). Non è richiesto alcun contributo in denaro.

Dal 21 al 28 settembre sei scrittori italiani: **Pierluigi Bacchini, Maura Del Serra, Raffaele La Capria, Daniela Marcheschi** (coordinatrice del progetto), **Giampiero Neri** ed **Elisabetta Rasy** si sono recati in Svezia per parlare, in un nutrito programma di incontri con il pubblico, gli scrittori, i traduttori e gli studenti delle università svedesi, dei loro testi e per fare il punto sulla situazione della cultura poetica e letteraria italiana nel contesto europeo e internazionale. L'iniziativa fa parte del programma di "Ottobreuropa", promosso da "Un club per l'Europa" di Pistoia, e prevede anche mostre, concerti, spettacoli teatrali e corsi di lingua e cultura italiana. L'iniziativa intende promuovere una continuità di rapporti culturali tra Svezia e Italia.

La poetessa **Maria Luisa Spaziani** ha vinto, con la raccolta poetica *I fasti dell'ortica*, il premio internazionale "Biella Poesia", giunto alla quindicesima edizione. In precedenza era stato assegnato, fra gli altri, a Giorgio Caproni,

Mario Luzi e Yves Bonnefoy.

La giuria popolare dei Trecento Lettori ha assegnato sabato 14 settembre il XXXIV Premio Campiello al giornalista e scrittore **Enzo Bettiza**, in gara con il romanzo *Esilio* (Mondadori). Sabato 9 giugno a Verona la giuria presieduta da Sergio Romano aveva scelto la Cinquina formata, oltre che da Bettiza, da Roberto Cotroneo con il romanzo-saggio *Presto con fuoco*; Piero Meldini con *L'antidoto della malinconia*, Roberto Pazzi con *Incerti di viaggio* e Michele Prisco con *Il pellicano di pietra*. E. Paccagnini sul Sole-24 Ore di Domenica 15 settembre, dopo aver espresso qualche perplessità sui romanzi prescelti, ha giudicato il romanzo vincitore come «il titolo più vivo della Cinquina, profondamente sentito nel suo percorrere quasi come una saga i sentieri tortuosamente intrecciati della memoria, personale e familiare, di una città e della sua Dalmazia».

Nel mese di novembre, a distanza di pochi giorni, hanno compiuto novanta anni due grandi della letteratura di questo secolo: **Lalla Romano** e **Mario Soldati**. Soldati, di cui la casa editrice novarese Interlinea ripubblica nella collana *Nativitas* (nata dalla consulenza di Carlo Carena e dedicata al tema del Natale) un racconto del 1943, ha commemorato l'avvenimento con una grande festa a Villa Merigola. Lalla Romano è stata festeggiata il 10 novembre al Castello di Costigliole d'Asti, sede del premio Grinzane Cavour, dove era in corso la mostra *Un romanzo di pitture*, curata da Antonio Ria e Giovanni Tesio, dedicata alla scrittrice, di cui la casa editrice Einaudi sta per pubblicare la nuova edizione, con due capitoli inediti, del romanzo *Nei mari estremi*. La Romano è stata anche invitata, con Bertolucci, Giudici, Luzi, Raboni, Zanzotto, al convegno *Letteratura italiana del Novecento, bilancio di un secolo* (30 ottobre - 18 novembre a Roma).

*Flavio Degasperis*



# BIBLIO

AA. VV., **Bollirà la rugiada**, *Poesia irlandese contemporanea*, a cura di A. Fabbri, M. Giosa, M. Montevecchi, Faenza, Mobydick, 1996, £ 20.000

«Storia, tradizione, cultura orale, folklore, senso del luogo: con questi elementi si confrontano anche le sette voci poetiche ospitate in questa antologia»: Colm Breathnach, Michael Davitt, Bidy Jenkinson, Nuala Ni Dhomhnaill, Liam Ó Muirthile, Cathal Ó Searcaigh, Gabriel Rosenstock.

Ignazio Albenga, **Frammenti d'anima**, Canelli (AT), Centro Stampa, 1996.

«Si tratta d'una raccolta che nel titolo richiama, ben differenziandosi, però nella temperie umana e poetica i *Frammenti lirici* di Clemente Rebora, e che, ad un esame intertestuale, potrebbe anche avere come referente David Maria Turolfo, poeta e religioso. [...] Elemento unificante delle liriche è la poetica «quête de Dieu» che non procede, certamente, come in Machado, dal "sempre buscando a Dios entre la niebla", ma dalla tensione a coglierLo, cat-turarLo quasi, nelle epifanie della luce, nel fulgore del creato (Luigi Fontana).

Leonid Andreev, **Il governatore**, Faenza, Mobydick, 1996, £ 18.000

«Andreev è certamente uno degli autori più originali e problematici del '900 russo. Esploratore della mente, crea atmosfere da incubo. Accoglie la scintilla che scuote l'Europa nel primo '900. Non sorprende che egli, con il suo fardello d'angoscia, abbia toccato la sensibilità dell'italiano Clemente Rebora, travagliato fra assoluto e transitorio» (P. Galvagni).

Mariella Bettarini, **Zia Vera - infanzia**, suppl. al n. 62 "Area di Broca", Firenze, 1996

«Queste poesie tentano [...] di ripercorrere l'itinerario di una vita non segnata da eventi clamorosi o pubblici, ma dal "basso continuo" di un'esistenza femminile della generazione nata col fascismo, in provincia e per di più in una famiglia economicamente e culturalmente povera, che non poteva dare ad una ragazza se non l'educazione tipica di quell'ambiente e di quegli anni» (M. B.).

Dino Campaldini, **Ad occhi chiusi**, Spinea, Ed. del Leone, 1996, £ 12.000

«La poesia di Campaldini nasce certo in un momento metadrammatico, quando col pensiero si ritorna alle proprie azioni. La vita stessa, allora, pare risolversi nella catena degli eventi che ne sono risultati e, oltre la nitida consapevolezza di qualunque scelta precedentemente compiuta, si intravede l'aspetto oscuro di tutto ciò che da quegli eventi sarebbe venuto poi. Si avverte allora, ancora più forte, la certezza di questa intrascendibile struttura dell'umano agire, capace di chiedere altrettanta audacia in ogni decisione, così come l'uomo resta pur sempre un giocatore d'azzardo di fronte all'imprevedibile reazione della sorte» (A. G. Boano).

Lorenzo Cimino, **Momento**, Spinea, Ed. del Leone, 1996, £ 14.000

Caratterizza la poesia di Lorenzo Cimino una fluidità fantasmagorica di coscienza in un continuo alternato che dilata improvvisamente il flusso eruttivo delle immagini in cali e pause di ritmo. Il dramma dell'agire si traduce in una lingua poetica frantumata, intarsiata, specchio di quella condizione umana continuamente divaricata tra il pensiero e il groviglio dell'esistenza, in cui si agitano tutti i motivi e tutte le occasioni: l'amore, la morte, il tempo, la sofferenza.

Gilberto Coletto, **La dissipazione (racconti)**, Corno Giovine, £ 12.000

Cinque *parabole romanzesche* che si sviluppano entro trame molto labili - viaggi di consolazione o desideri d'amore - in una sorta di fatalismo letterario per cui il testo si ricava per accumulo, la storia per caso, la morale per dissipazione.

Sandro Consolato, **Nominibus lusi**, Castel Maggiore, Book, 1996, £18.000

«Paradossalmente, la poesia di Sandro Consolato non avrebbe necessità alcuna di note al testo, per introdurre il lettore alla miriade di riferimenti cabalistici, magici, letterari di cui è intessuta; né tantomeno per "tradurre" (e in ciò l'autore è giustamente assai parco) nella media di una prosa italiana odierna gli

altrettanto frequenti scarti di ordine linguistico che la contraddistinguono, dall'arabo ai termini di nuovo conio, dalle più diffuse lingue europee al prediletto latino e con questo all'italiano desueto o prezioso che ne costituiscono una sorta di ininterrotto controcanto» (A. Bertoni).

*Riccardo Corazza, Risvegli, Castel Maggiore, Book, 1996, £ 18.000*

«Corazza è piuttosto convincente nella sua ambizione di sfidare le "cose ultime", non saprei quanto consciamente, di un dopo paesaggio e anche di un dopo storia (collettiva e individuale, civile e sentimentale), con un coraggio quasi innato che lo porta a rimuovere la psicologia soggettiva e con essa la pretesa correlata di ridurre il tempo a *flash* conoscitivo consacrato all'istante d'eccezione del poeta o alla sua memoria incoercibile, numinosa. La sua poesia è piuttosto riflessiva e argomentante» (A. Bertoni).

*Vincenzo D'Alessio, La mia terra, Grottaminarda (AV), DELTA 3, £ 1.000.*

Essere uomo, sentirsi uomo, sentirsi vivo non è il primo passo nel viaggio difficile dell'esistenza, è invece il cammino stesso della vita, il cammino, forse drammatico, forse felice, che porta dal mattino alla sera, e dalla luce al buio, è la consapevolezza profonda del proprio essere, del proprio esistere. L'Autore sente tutta la drammaticità dell'esistenza umana, con le sue condizioni e con le sue debolezze, con le sue catene e con i suoi misteri, ma sa pure che questa vita, questa terra, è tutto ciò che è toccato in sorte all'uomo, essere così forte, così debole (Emilia Dente).

*Francesco Di Venuta, Il fuoco della malannata, Faenza, Mobydick, 1996, £ 18.000*

L'irruenza del fiume in piena, la forza divoratrice del fuoco, il sangue, la rabbia, la morte. Ma anche la dolcezza della natura, la gioia della festa, il calore dell'appartenenza, l'amore. Di Venuta ci fa partecipi di sogni, speranza e delusioni, di amarezza e fatiche; con pagine vive e commosse, colme, straripanti ci trascina in luoghi e tempi amati/odiati,

neanche troppo lontani eppure ormai perduti, irrimediabilmente.

*Francesco Luigi Errigo, Ritmi e note, Cosenza, Pellegrini Editore, 1988.*

«Sembra che a fondamento della poesia di Errigo scorrono forti venature esistenziali, si collocano esperienze umane, personali e non, da cui sorgono la vocazione e la forza trasfiguratrice e creatrici insieme. Certo è che il poeta motiva dentro di sé le ragioni del suo poetare e, solo quando assurde alla consapevolezza che il canto è pronto, lo esprime non senza lunghe meditazioni, non senza aver cercato per il suo canto la veste più appropriata e, quindi, più congeniale ed originale» (Carlo Antonio Pascale).

*Gabriela Fantato, Fugando, Castel Maggiore (BO), Book Editrice, £ 20.000.*

I versi di Gabriela Fantato restano sospesi in un'atmosfera in cui il tempo si ferma: è l'attimo luzianamente colto nel momento in cui fugge per essere fissato in una metafora destinata a diventare poesia. Si tratta di situazioni comuni, tratte dal fluire dell'esperienza e ricondotte al magma del divenire mediante un processo linguistico fortemente innovativo che potenzia il valore semantico della parola al fine di dilatarne i confini troppo netti. Per questo motivo ogni quadro rappresenta un fascio di luce cognitiva su una realtà che consueta sotto i comuni occhi, si rivela carica di stupori allo sguardo dell'autrice.

*Marcello Fois, Il silenzio abitato delle case, Faenza, Mobydick, 1996, £ 18.000*

La scrittura di Fois giunge con questa raccolta a un elevato grado di maturazione, riuscendo a coniugare in maniera impeccabile stile personalissimo, trame ad alta tensione, strutture narrative imprevedibili. Consegnandoci una manciata di protagonisti così bene delineati - nei loro stralunati, feroci, maniacali deliri - da farceli sentire intimi, terribilmente consueti e vicini.

*Giuseppe Gorlani, Nel giardino del cuore, Rimini, Il Cerchio, 1994, £ 22.000*

Il terzo libro di Giuseppe Gorlani «pro-

segue un [...] percorso di ricerca nel territorio dell'ispirazione poetica tradizionale che si abbevera alle sorgenti di diversi filoni sapienziali, senza dimenticare però le difficoltà generate dalla condizione sradicata dell'uomo contemporaneo, senza occultare i frutti perniciosi della desacralizzazione diffusa, senza mimetizzare i pericoli costituiti dal settarismo e dal sincretismo. Proprio per questo, questa raccolta di versi costituisce un'occasione di meditazione preziosa, alla cui ricchezza molti potranno abbeverarsi».

*Gianni Ianuale, **Lasciatemi cantare l'infinito...**, Marigliano (NA), Nuove Proposte U.A.O.C., 1996.*

La raccolta di liriche che Gianni Ianuale ci presenta, vuol rappresentare un itinerario poetico che ci porta nel mondo del più grande ed indistruttibile sentimento umano, nella cultura di questo mondo, tale che la "memoria" di quelle sue liriche possa farne sentire il profumo e, principalmente, la coscienza che solo il sentimento di amore può guidare la nostra esistenza, fino ad elevarci alla certezza divina attraverso l'estasi del Creato e, quindi, alla concezione di Dio (Guido Cecchi).

*Michele Luongo, **Amori invisibili**, Grottaminnarda (AV), DELTA 3, 1966, £ 15.000.*

Ogni poesia di questa raccolta fa vivere un'atmosfera, per così dire, rinascimentale; ci si ritrova ad assistere Venere / Amore entro quella cornice propria della "Primavera" botticelliana. [...] Poi a tratti il poeta Luongo ama descrivere i tocchi nascosti nell'intimo incandescente «serbo nel cuore / le gemme degli occhi I con il fruscio / scorrente dell'emozione» (Silvio Sallicandro).

*Gianfranco Maretti, **Madrigali**, Castel Maggiore, Book, 1996, £ 18.000*

«Una più ravvicinata ispezione, al di là del velo della nomenclatura, rivela in questi testi un elemento non proprio usuale nel campo della poesia italiana contemporanea: un elemento, voglio dire, di gioiosità (piuttosto che di gioia - termine che evoca canoni diversi di poeticità, dai poeti provenzali ai mistici), o allegria. Non si trova molta allegria, nella poesia italiana dopo Palaz-

zeschi (anche il titolo ungarettiano va letto in modo almeno in parte antifrastico); al contrario, si tratta in generale di una poesia malinconiosa, con tendenza al ploro o (negli avanguardisti politicizzati) alla *invectiva* sarcastica» (P. Valesio).

*Rita Montanari, **Dal niente che resta**, Castel Maggiore, Book 1995, £ 20.000*

«Rita offre se stessa con sincerità misurata. I due termini parrebbero in contrasto: può la sincerità essere misurata? c'è equilibrio nell'esser sinceri? [...] Nella poesia, anche quella più "espressionista" e lacerata come in Hopkins, tutto è strutturato ed anche la spontaneità è una poetica sofferatamente conquistata. Dal niente che resta è opera matura dove ciò che resta ha sconfitto il niente ed il nulla del vuoto di parole». (F. Patru-no).

*Giulio Palumbo, **Il sigillo**, Foggia, Bastogi, 1966, £ 22.000*

«Il discorso palumbiano si estrinseca nel *religere* ossia nell'abbraccio di una totalità e nel "religare" o sciogliersi (anche da ogni legaccio oleografico) nella fiducia della Rivelazione. È un poeta di fede come ci è piaciuto scrivere di Rebora, di Turolfo, di Sparta, di Luzi, autori fortemente ispirati, capaci di superare l'estetico nel religioso; come ci è piaciuto affermare, nella libertà di studio, anche per Giorgio Bàrberi Squarotti che permea l'esperienza estetica di profonda ironia» (Maria Grazia Lenisa).

*Maurizio Romanelli, **Vascello fantasma**, Torino, Pentarco, 1995, £ 15.000.*

«Davanti alle miserabili, inspiegabili grettezze, agli inaccettabili, insostenibili contraccolpi del destino, all'imprevedibile naufragio degli affetti ed allo scardinamento di ogni regola etica, indispensabile per dare alla vita un significato che non prescinda dalla dignità e dalla fiducia nei propri simili, egli emblemizza la propria vicenda in un *disalberato vascello*, in una imbarcazione alla deriva tra i marosi della perfidia, della menzogna, dell'ipocrisia e dell'abbruttimento dei rapporti interpersonali, ridotti ad uso animalesco e vicendevole non solo del corpo, ma anche dell'anima» (Giuseppe Nasillo).

# AUTORI DI "ATELIER"

Presentiamo in questa sezione le notizie biografiche degli autori che hanno collaborato quest'anno ad "Atelier" (escludendo i redattori). Cogliamo l'occasione per ringraziarli pubblicamente.

**Franco Buffoni**, docente di Letteratura Inglese all'Università di Torino, dirige il semestrale di teoria e pratica della traduzione poetica "Testo a fronte". Ha pubblicato le raccolte *Nell'acqua degli occhi* (Guanda, 1979), *I tre desideri* (San Marco dei Giustiniani, 1984), *Quaranta a quindici* (Crocetti, 1987), *Scuola di Atene* (L'Arzanà 1991), *Nella casa riaperta* (Campanotto, 1994) e i racconti in versi *Pelle intrecciata di verde* (L'Obliquo, 1991) e *Suora carmelitana* (Almanacco dello Specchio 14, 1993). Un'ampia scelta del suo lavoro in versi appare in *Adidas - Poesie scelte 1975-1990* (Pieraldo Editore, 1993).

**Alberto Capi**, nato a Mantova nel 1940, lavora editorialmente per la pagina culturale di "Finegil". Ha pubblicato i seguenti libri di poesia: *Perversioni* (Milano, Spirali, 1984), *Casa delle forme* (Udine, Campanotto, 1992), *Piccoli dei* con il pittore Giuliano Della Casa (Circolo degli artisti di Faenza, 1994). Ha tradotto Juan Liscaro, *Cerfs Volants* di Alain Jonfroy e uscirà prossimamente *Il serpente piumato* di Ernesto Cardenal. Ha composto i seguenti saggi: *Il testo e il viaggio*, 1975 e *Linguistica e semiologia* (UTET, 1990). Ha curato per Mursia un'antologia della poesia italiana, inglese e spagnola dalle origini al Novecento: *Tutti i miei pensier parlan d'amore*, *The lovely of the rose*, *A las cinco de la tarde*, tutte con testo a fronte. Per Mondadori ha presentato e tradotto Florbela Espanca ed ha curato per la Newton Compton *Il rosso e il nero* di Stendhal.

**Alessandro Ceni**, nato a Firenze nel 1957, è poeta, pittore e traduttore di classici angloamericani (Milton, Poe, Stevenson, Mary Shelley, Wilde, Coleridge). Ricordiamo tra le sue opere le raccolte di poesia *I fiumi* (Marcos y Marcos, 1985, II ed. 1990), *La natura delle cose* (Jaca Book, 1991), *Nel regno* (NCE, 1993), *La realtà prima* (I Quaderni del Battello Ebbro, 1995) e la recente antologia *Il pieno e il vuoto* (Marcos y Marcos, 1996).

**Gilberto Coletto** è nato a Verona nel 1940. Ha tradotto *Il lutto delle primule* di Francis Jammes (Città Armoniosa, 1978) e curato la parte critica dell'antologia delle opere di Ada Negri e del poeta prearcade Francesco De Lemene per le Edizioni del Campus. Ha stampato in proprio la raccolta di racconti *La dissipazione* (1994) e la raccolta di versi *Poesie della dimenticanza*.

**Carmine Di Biase** è professore ordinario di Lingua e Letteratura Italiana all'Istituto Universitario "Suor Orsola Benincasa" di Napoli. Ha dedicato la sua attenzione in particolare a Dante, all'Arcadia e a Tommaseo e in campo filologico ai *Diari* di Alvaro, di Pavese e di Papini. Interessante è la sua pubblicazione *Linea surreale in scrittori d'oggi* (Napoli, Società Editoriale Italiana, 1981). Ha studiato la Ronda e i Rondisti, accostandosi sempre più agli scrittori del Novecento. Tra i saggi critici ricordiamo *La letteratura come valore da Tommaseo a Eco* (Edizioni Scientifiche Italiane, 1995). Prossimamente da Liguori di Napoli uscirà il *Novecento letterario italiano*.

**Flavio Ermini** (Verona, 1947) è poeta e narratore. Fra le sue pubblicazioni ricordiamo, per la prosa: *Idalium* (El Bagatt, 1986), per la poesia: *Hamsund* (Anterem, 1991). Direttore della rivista "Anterem" e redattore di "Testuale", lavora in editoria.

**Mauro Ferrari** è nato a Novi Ligure nel 1959. Insegna Inglese nei Licei ed è Direttore editoriale delle Edizioni Joker, di cui dirige il quadrimestrale di cultura letteraria "La clessidra". Ha pubblicato due raccolte poetiche: *Forme* (Genesi, 1989) e *Al fondo delle cose* (Joker, 1996) e alcuni racconti nella silloge *Storie da Novi* (Joker, 1994).

**Umberto Fiori**, nato a Sarzana nel 1949, vive a Milano. È anche autore di testi per musica; con Luca Francesconi ha scritto la *Ballata del rovescio del mondo*, prodotta dalla RAI, che nel 1994 ha vinto il Premio Italia. Ha pubblicato le seguenti raccolte di poesia: *Case* (San Marco dei Giustiniani, 1986), *Esempi* (Marcos y Marcos, 1992) e *Chiarimenti* (Marcos y Marcos, 1995).

**Alessandra Giordano**, nata nel 1960 ad Alessandria, dove vive, si è laureata in Materie Letterarie a Torino con una tesi su Annibale Guasco, un poeta alessandrino vissuto tra il Cinquecento e il Seicento. Si è anche diplomata in pianoforte al Conservatorio della città natale. Attualmente svolge la professione di insegnante elementare.

**Enrico Grandesso**, laureato in Lingue e Letterature Straniere e in Materie Letterarie all'Università di Urbino, collabora da diversi anni con la locale cattedra di Letterature Compare. Insegna, inoltre, dall'anno accademico '91-92 al Centro Linguistico di ateneo dell'Università di Trento. È stato tra gli organizzatori dei Convegni su Clemente Rebora (Rovereto, 1991) e su David Maria Turoldo (Camposampiero PD, 1993). Di entrambi ha curato gli Atti. Ha pubblicato saggi su Sbarbaro, Fogazzaro, Marlowe, Eliot e Forster.

**Marco Guzzi** (Roma, 1955) si è laureato in Giurisprudenza e in Filosofia approfondendo gli studi su Heidegger a Bonn e a Friburgo. Ha pubblicato i seguenti testi poetici *Il giorno* (Scheiwiller, 1988) e *Teatro cattolico* (Jaca Book, 1991), e in ambito teorico, *La Svolta. La fine della storia e la via del ritorno* (Jaca Book, 1987) e *Rivolgimenti: dialoghi di fine millennio* (Marietti, 1990). Collabora a varie riviste culturali e dal 1985 conduce trasmissioni di dialogo per la radio su tematiche esistenziali, culturali e spirituali. Dal 1985 dirige i Seminari del Centro Internazionale *Eugenio Montale*.

**Franco Lanza** (Chioggia, 1926), è ordinario di Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea alla Facoltà di Lingue di Viterbo. Tra le sue numerose pubblicazioni ricordiamo: *La narrativa barocca* (SEI, 1962), *Arturo Onofri* (Mursia, 1973), *Letteratura Italiana*, in IV voll. (in collab. con I. De Bernardi e G. Barbero, SEI, 1973), *Taccuini di Bonaventura Tecchi* (Mursia, 1991). È stato redattore di "Otto/Novecento", collabora con l'Istituto dell'Enciclopedia Treccani e con la RAI.

**Raffaella Loda** è nata nel 1970 a S. Paolo (BS). Dopo il Liceo Scientifico, ha frequentato i corsi di Lettere Moderne all'Università Cattolica di Milano laureandosi nel febbraio 1996 con il prof. Scarpati con la tesi *Il Mondo Creato del Tasso e la Bibbia glossata*.

**Franco Loi** (Genova, 1930) ha collaborato per circa 23 anni con l'Ufficio Stampa della Mondadori. Dal 1965 ha cominciato a scrivere poesia pubblicando molti libri tra i quali *Stròlegh* (Einaudi, 1975), *Teater* (Einaudi, 1975), *L'aria* (Einaudi, 1981), *Liber* (Garzanti, 1988), *Poesie* (Fondazione Piazzolla, 1992), *L'angel* (Mondadori, 1994). Fa parte del Comitato di redazione della rivista



“Poesia” e di “Diverse lingue”. Collabora al supplemento letterario del *Sole - 24 Ore*. Gli è stato assegnato nel 1990 il Premio Nonino.

**Francesco Màngani**, nato a Niscemi (CL) nel 1958, dal 1978 vive a Milano. Non ha mai pubblicato, tranne rare volte su riviste.

**Enrico Martinelli**, nato a Biella nel 1969, si è laureato in Lettere Classiche all'Università Cattolica di Milano con una tesi in filologia neotestamentaria. Insegna Lettere negli Istituti Superiori e si interessa di teatro.

**Guido Mazzoni** è nato a Firenze nel 1967. Ha pubblicato articoli e saggi critici sugli “Annali della Scuola Normale Superiore”, “Italianistica” e “Studi Novecenteschi”. Sue poesie sono apparse su “Paragone” e una sua silloge, *La scomparsa del respiro dopo la caduta*, sul Terzo quaderno italiano di *Poesia contemporanea* (Guerini e Associati, 1992).

**Sandra Minuz**, nata nel 1952 in provincia di Bolzano da famiglia friulana, si è laureata in Pedagogia a Padova. Attualmente è docente di lettere al Liceo Scientifico di Pergine (TR). Da anni si occupa di poesia, cinema e danza.

**Roberto Mussapi** (Cuneo, 1952) dirige la collana di poesia della Jaca Book *I poeti*, collabora a giornali e a riviste, tra cui “Il Messaggero”. Tra le pubblicazioni ricordiamo: i drammi in prosa *Villon* (1989), *Teatro d'avventura e amore* (1994) e il dramma in versi *Voci dal buio* (1992), tutti editi da Jaca Book, il romanzo *Tusitala* (Leonardo, 1990), i volumi di poesia *Luce frontale* (Garzanti, 1987), *Gita meridiana* (Mondadori, 1990, Premio Montale) e *Racconto di Natale* (Guanda, 1995).

**Walter Nesti** è nato a Poggio alla Malva (FI) dove risiede. È autore di apprezzate raccolte di poesia, romanzi e libri per ragazzi. L'ultima sua silloge, *Diletto*, (Masso delle fate edizioni, 1993) ha ricevuto consensi di pubblico e di critica.

**Daniele Piccini** è nato a Città di Castello nel 1972 e risiede a Sansepolcro. Collabora, oltre che ad “Atelier”, alle riviste “Cahiers d'Art” e “clanDestino”, di cui è redattore.

**Sandra Piraccini** è nata a Cesena nel febbraio 1973. Studia Lingue e Letterature straniere a Bologna.

**Giulio Quirico**, nato nel 1943 a Briga Novarese, dove risiede, si è laureato in Filosofia con una tesi sui giudizi di valore nella prospettiva della filosofia analitica. Ha coltivato interessi storico-pedagogici a sostegno della pratica quotidiana di insegnamento nei licei scientifici.

**Giancarlo Sissa** è nato a Mantova nel 1961 e vive a Bologna. Francesista e traduttore ha pubblicato racconti e poesie su diverse riviste. È presente con *Quindici poesie* nel *Quaderno Bolognese* (1992) e con un poemetto in *Fuoricasa* (1994).

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



# SOMMARIO GENERALE

## ATELIER N. 1 - aprile 1996 - in esaurimento

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

## ATELIER N. 2 - giugno 1996

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

## ATELIER N. 3 - settembre 1996

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

Numeri arretrati: £ 10.000 con versamento anticipato su c.c.p. n.12312286 intestato a: "Ass. Cult. Atelier - C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO)", *specificando nella causale del versamento il numero richiesto*

Dei numeri esauriti possono essere richieste le fotocopie a £ 20.000.