NUMERO 6 ANNO II - GIUGNO 1997

ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura

L'utopia di una nuova generazione

Beck - Bonnefoy - Bracaglia - Branduardi - Buffoni - Casna - Comi - Crovi
D'Elia - Finotti - Fiori - Grandesso - Heaney - Insana - Mussapi - Piccini
Rebora - Riccardi - Ritrovato - Simonelli - Sissa - Temporelli - Turina - Veronesi

Sped. in abb. postale comma 27 art. 2 Legge 549/95 - Borgomanero

EDIZIONI ATELIER

www.andreatemporelli.com

INDICE

Editoriale

3 L'utopia di una nuova generazione
Marco Merlin

L'autore

Clemente Rebora

5 notizia biobibliografica
Enrico Grandesso

7 La nuova edizione dell'epistolario reboriano: intervista a Giovanni Menestrina (con due lettere inedite)
Enrico Grandesso

10 La voce della Verità in Rèbora: dai *Frammenti lirici* agli *Inni*.
Fabio Finotti

16 Clemente Rebora e Giuseppe Mazzini
Cinzia Casna

L'incontro

22 *Aprile dei ricordi e dei rimorsi*. Incontro con Gianni D'Elia
Marco Merlin

Interventi

31 "Salvare" la poesia?
Umberto Fiori

Saggi

32 Lettura critica di *North* di Seamus Heaney
Franco Buffoni

40 Ives Bonnefoy e la presenza
Davide Bracaglia

42 *Il profitto domestico* di Antonio Riccardi
Marco Merlin

Voci

51 Daniele Piccini: *Anima del tempo*

55 Fabio Simonelli: *Aorta del cielo*

57 Andrea Temporelli: *Cominciamento*

61 Isacco Turina: *Io e dis-io*

64 Matteo Veronesi: *Quattro elegie per la fine dell'estate*

Labor limae

66 Il macrotesto
Marco Merlin

67 **proPosta**
Giuliano Ladolfi

Letture

68 Jolanda Insana: "L'occhio dormiente"
D. Piccini

69 Roberto Mussapi: "La polvere e il fuoco"
G. Comi

70 Raffaele Crovi: "L'indagine di via Rapallo"
G. Ladolfi

73 Giancarlo Sissa: "Laureola"
M. Merlin

75 Salvatore Ritrovato: "Quanta vita"
M. Merlin

76 Carolina Branduardi: "E dopo parliamo d'amore"
M. Beck

79 **Editoria**
Andrea Temporelli

80 **Rivistando**
Andrea Temporelli

www.andreatemporelli.com

Atelier

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori
Giuliano Ladolfi e Marco Merlin

Redazione
Paolo Bignoli (*caporedattore*), Eleonora Bellini, Gian Mario Comi, Flavio Degasperis, Achille Abramo Saporiti, Andrea Temporelli

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

Direttore responsabile
Riccardo Sappa

Grafica e illustrazione
Andrea Lacchini

Direzione e amministrazione
C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. e fax 0322/841311 - Email: edatel@tin.it

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). Email: edatel@tin.it

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

Stampa
Tipografia Litopress - Borgomanero (NO) - Via Maggiate, 84.

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

www.andreatemporelli.com

EDITORIALE

L'utopia di una nuova generazione

Ha ancora senso parlare di poesia in termini astratti o generazionali?

Ogni autore reclama l'originalità del proprio percorso, ogni opera chiede di essere posta al di sopra di qualsiasi categoria critica. Riducendo a significati generalizzanti l'individualità di una "voce", apertura irriducibile di senso, la si tradisce.

No, discutere di poesia in termini astratti e generazionali non è possibile, ma resta necessario. *È infatti l'assenza di un orizzonte estetico che istituzionalizza qualsiasi opera e poetica, è la mancanza di un vero discorso etico-estetico ad appiattire le tradizioni del Novecento.*

Gianni D'Elia ci ammoniva a «difenderci dalla poesia»: «bisognerebbe ripartire da qui, per parlare di poesia, e cioè parlare d'altro: cose, realtà vissute, problemi e questioni aperte, se stanno a cuore davvero le cose più delle parole». Ma quando noi di «Atelier» parliamo di poesia, lo facciamo per cercare il fondamento di un nuovo sguardo critico, che spezzi il cerchio autogiusticante delle convenzioni per ridare valore alla parola in sé: crediamo nella necessità di parlare di poesia non nei talk-shows, ma dentro un laboratorio segreto e immerso nel contesto storico e sociale, facendo i nomi delle altre riviste, viaggiando per tutta Italia per guardare dritto negli occhi i poeti già "famosi", recensendone i libri, sollevando questioni, parlando di case editrici, sfidando e collaborando con le istituzioni nella rilettura del Novecento e nello studio della contemporaneità e, soprattutto, cercando di pubblicare testi che non si pongano a un livello di autosufficienza, ma rechino in sé il desiderio vibrante d'illuminare la realtà e di aiutare la vita a manifestarsi, perché possa più pienamente essere attraversata.

*Dentro questa trincea precaria,anzi, è urgente discutere di poesia. Il nome stesso che abbiamo scelto per questa impresa (*atelier *in origine indicava l'ambiente dove un artigiano lavorava il legno, la falegnameria) allude a un luogo di impegno operativo, umile e discreto, che non separa dalla realtà ma ad essa rinvia; non tuttavia un'«Officina», in omaggio a un'idea forte di letteratura.*

La rivoluzione critica da compiere rimane perciò questa: difendersi dalle categorie storiografiche intese come cappe che catturano i singoli autori, utilizzandole, invece, come piattaforme per una loro migliore comprensione.

Ci chiediamo quindi, in questo numero di «Atelier» dedicato all'esplorazione del lavoro poetico dei ventenni (esplorazione appena iniziata, che proseguiremo), quale orizzonte attivino i testi presentati. Non parliamo di poesia giovanile, ma di giovani autori alle loro prime importanti pubblicazioni, poeti che hanno alle spalle un oscuro e già cospicuo lavoro e la necessità di un primo confronto.

Parlare di generazione è certo un gesto temerario. Una diceria comune vorrebbe scomparsa la cosiddetta società letteraria: gli intellettuali, e soprattutto i poeti, sarebbero monadi impegnate a "tirare a campare". Ma, se mancano aggregazioni forti (anche per l'assenza di eventi storici significativi e per la mediocrità del dibattito politico) e i legami sono più labili,

www.andreatemporelli.com

imperniati più su convenienze che su autentici valori di solidarietà intellettuale, persistono gruppi, gerarchie, cricche di potere (per quanto risibili), subdoli e meschini intorno alle istituzioni, fragili e vacui, nella maggior parte dei casi, a cielo aperto.

Certamente l'individualità stilistica resta il riferimento imprescindibile per ogni lettura critica, e ciò varrà a maggior ragione per i giovani in questione. Un discorso di poetica, infatti, potrà contraddistinguere semmai i trentenni, coloro, cioè, che hanno già maturato esperienze collettive forti all'interno della società letteraria e cercano un tratto capace di consolidare tale presenza. Con la necessaria diffidenza nei confronti di questa società, cui non appartengono, e dell'eccesso di dichiarazioni programmatiche che l'ha contraddistinta, i ventenni offrono il loro lavoro con un senso più di nausea e di solitudine che di entusiasmo. Il loro ingresso, per quanto umile, è sovversivo. Anzi, se consideriamo gli anni burrascosi che hanno formato le generazioni precedenti, la poesia di questi giovani ci pare "sovversiva" nella misura in cui è umile. Questa pubblicazione serve anzi tutto a loro stessi, non certo ai critici, forse nemmeno ai "fratelli maggiori", ormai persi nei loro impegni, quando non completamente sordi dalla nascita. (Non in tutti i casi, per fortuna, se, con generosità, un autore affermato come Franco Buffoni ci chiedeva giudizi severi, ricordandoci che, se per anni aveva dovuto imparare dai "vecchi", era giunto il tempo di imparare dai "giovani").

In questi autori lo sperimentalismo ci pare meno esasperato e appariscente, per ciò stesso più radicale. Il linguaggio della poesia viene colto come luogo di ricerca del proprio destino, respiro della coscienza, conoscenza viva. La maggiore leggibilità del testo non va dunque a scapito della sua densità.

Il loro punto di focalizzazione del mondo, dunque, è sì letterario, ma centrato più direttamente sulle questioni ultime dell'esistenza. Ne è un segno la mancanza di ironia, avvertita come dissacrazione, senza innovazione, della realtà. Ciò non implica di per sé una mancanza di leggerezza, tanto improvvisa quanto commovente, da intendersi come esatta corrispondenza con il proprio linguaggio e l'ossigenante apertura di senso e silenzio che questa comporta.

I giovani che pubblichiamo paiono davvero porgere la loro parola come testimonianza. Offriamo loro un luogo impossibile, un atelier in cui incontrarsi per abitare un'utopia. Ascoltiamoli.

M. M.

www.andreatemporelli.com

Clemente Rebora

La critica degli ultimi decenni ha riservato nei confronti dell'opera di Clemente Rebora un atteggiamento "ideologico" basato più sulle vicende biografiche che sul valore letterario. Osannato da parte della cultura cattolica come testimone della crisi del razionalismo materialista, dai laici viene spesso considerato solo per le opere che precedono la conversione.

«Atelier» nel suo proposito di una rilettura critica del Novecento, come ha già sottolineato in altre occasioni, rifiuta qualsiasi "lettura orientata" e, pur nella consapevolezza della soggettività di ogni interpretazione, propone come metodo di giudizio la considerazione del puro fatto letterario ed il conseguente significato che la produzione artistica assume all'interno della cultura contemporanea. In ogni caso la valutazione critica deve risultare estranea alle personali scelte di vita, che non solo sono frutto di autonomo atto individuale, ma anche possono assumere valenze completamente diverse in un contesto culturale generale. Il contraddittorio mondo letterario dell'ateo Ugo Foscolo, tutto proteso alla ricerca di un "senso" dell'esistenza, esprime una "religiosità" assai più profonda di tanta produzione coeva di contenuto devozionale che non avverte il travaglio della coscienza moderna, causato dall'eclissi della categoria del "sacro".

In attesa di una rilettura interpretativa dell'intera opera di Clemente Rebora, presentiamo alcuni contributi che mirano ad ampliare la sua conoscenza. Dopo la scheda biobibliografica di Enrico Grandesso, pubblichiamo due lettere inedite ed un'intervista al prof. Menestrina che sta lavorando per un'edizione dell'intero epistolario, quindi un pregevole saggio di Fabio Finotti sulla ricerca reboriana della verità ed infine lo studio di Cinzia Casna su un aspetto alquanto trascurato dalla critica, l'influsso di Mazzini sul poeta.

Notizia biobibliografica

Clemente Rebora (di cui ricorre quest'anno il quarantesimo della morte) nasce a Milano il 6 gennaio 1885 da famiglia di tradizioni laiche e risorgimentali. Frequenta nella sua città le scuole superiori e l'Università fino alla laurea in Lettere e Filosofia conseguita nel 1910. Inizia in quegli anni l'attività letteraria, che culmina nel 1913 collaborando alla «Voce» con alcuni articoli di pedagogia (dopo la laurea Rebora aveva iniziato ad insegnare in vari istituti superiori). Prezzolini gli pubblica nello stesso anno la prima raccolta poetica, i *Frammenti lirici,* che, nonostante la ricchezza di innovazioni, trova scarsa attenzione nella critica e tra il pubblico. In quegli anni Rebora stringe profonde amicizie con Sibilla Aleramo, con il filosofo Antonio Banfi, con i compagni di studi, anch'essi "vociani", Giovanni Boine ed Angelo Monteverdi; conosce inoltre Papini, Cascella, Ungaretti. Alla fine del 1913 inizia una relazione con la pianista russa Lydia Natus che durerà fino al 1919 e sarà ricchissima di stimoli creativi. Donna sensibile e di cultura internazionale, la Natus gli insegna la sua lingua e Rebora si produrrà in traduzioni da Andreev, Tolstoj e Gogol, di cui renderà nella nostra lingua il celeberrimo *Cappotto* con un'appassionata postfazione (recentemente ristampato da Feltrinelli). Nel 1915 partecipa alla guerra mondiale con conseguenze psico-fisiche nefaste: lo scoppio ravvicinato di una granata gli procura un trauma cerebrale e le sue condizioni psichiche saranno instabili per alcuni anni. Scrive in quel periodo le prose di guerra e le lettere dal fronte (da poco ripubblicate a cura di Marco Dalla Torre: *La mia luce sepolta. Lettere di guerra*, Verona, Il segno dei Gabrielli editore, 1996); scrisse anche alcune strazianti poesie che ne cantano l'orrore e la condanna.

L'esperienza della spaventosa tragedia bellica e il contatto con gli umili gli ispirano nuove poesie che vengono pubblicate nel 1922 in una seconda raccolta: *Canti anonimi*. Sempre in quell'anno traduce una novella anonima di tema teosofico, *Gianardana o colui che ci esaudisce* (ripubblicata dalla SE nel 1992) che Rebora rende in modo pregevole, nonostante la non perfetta conoscenza dell'inglese, ma che

www.andreatemporelli.com

completa con una postfazione preziosa quanto indicativa dell'orientamento della sua ricerca negli Anni Venti: abbandonata pian piano la poesia, sulla scia dell'educazione mazziniana paterna, Rebora vive giorno per giorno una tensione iniziatica verso un Dio senza volto e, allo stesso tempo, verso un salvifico dovere di azione sociale e di missione responsabilizzante nei confronti della gente. Di questi anni ricordiamo le conferenze su temi religiosi e sapienziali, l'incontro a Milano con Tagore (cui offrì la disponibilità a seguirlo in India), la direzione per l'editore Paravia dei *Libretti di vita* filosofico-divulgativi e la diffusione militante degli insegnamenti mazziniani, di cui parla Cinzia Casna nel suo saggio.

Alla fine del 1928 Rebora si converte al cristianesimo; seguono il battesimo e gli altri sacramenti, che cerca di onorare con una vita pura e devota. Alla fine del 1930 si ritira per un lungo periodo al Collegio Rosmini a Stresa (come si vede dalla seconda lettera inedita che ci ha fornito Giovanni Menestrina); nel 1931 è ammesso al seminario come novizio e nel 1936 viene ordinato sacerdote presso l'istituto rosminiano della Carità. In quegli anni e nei seguenti egli smette di scrivere poesie ed è totalmente assorbito dalla vita sacerdotale e da un silenzio "culturale" che implica anche stacco dalla sua figura pubblica del decennio precedente. Riprende a scrivere brevi poesie d'occasione durante il suo soggiorno a Rovereto tra il 1945 e il 1952 e torna definitivamente alla *sua* poesia (il saggio di Fabio Finotti rileva significative *liaison* e consonanze stilistiche tra la prima e le ultime raccolte). Nel dicembre 1952, viene colpito da un primo attacco di paralisi. Pubblica le ultime opere: gli *Inni* (1953-56), il *Curriculum vitae* (1955), i *Canti dell'infermità* (1956-57). Muore a Stresa il 1° gennaio 1957.

È sconcertante e indicativa del provincialismo culturale italiano la mancata attenzione di molta critica negli Anni Dieci ad un poeta di respiro europeo come Rebora. Non mancarono alcune grandi eccezioni: Prezzolini, Papini, Boine, Monteverdi, Gobetti, ma anche Gherardo Marone, Meriano, Giuseppe Raimondi e Romain Rolland; Ungaretti stesso in alcune lettere a Marone (Mondadori, 1978) parla di lui con ammirazione di Rebora, ma non si impegna per farne meglio conoscere l'opera. Negli Anni Venti e nei primi Anni Trenta scende il silenzio sulla sua poesia; il ritardo culturale con cui viene criticata ed assunta ad oggetto di studio viene spezzato nel 1937 da Carlo Betocchi, che sul «Frontespizio» pubblica il primo dei suoi saggi su uno dei suoi riconosciuti maestri ispiratori. Seguiranno ancora Contini nel 1937 e Bo nel 1940. La nuova pubblicazione per i tipi della Vallecchi delle *Poesie* nel 1947 risveglia timidamente l'interesse per Rebora, consolidato da un numero della «Fiera letteraria» del maggio 1952 (con articoli di Spagnoletti, Parronchi, Ulivi, Betocchi, Assunto, Corsaro, Caproni; Montale, pur avendo parlato un paio di volte sul «Corriere della Sera» di Rebora, rimane sempre molto tiepido nei suoi riguardi). Unici due riconoscimenti ufficiali gli vengono consegnati al termine della sua vita dall'Accademia degli Agiati di Rovereto, che lo nomina socio nel 1954, e da Bino Rebellato che gli conferisce il Premio Cittadella nel 1956 per il *Curriculum vitae*.

Anche per la *definitiva* riscoperta critica di questo autore deve intervenire Prezzolini tramite una sua allieva *americana,* Suor Margherita Marchione, che nel 1960 pubblica la sua tesi di laurea, in cui parla anche degli incontri di Stresa del 1957 con il poeta nei suoi ultimi mesi di vita, dal titolo *L'imagine tesa* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1974²). Seguono una monografia di Marziano Guglielminetti *(Clemente Rebora,* Mursia, Milano, 1961), i saggi di Fernando Bandini, Renata Lollo, le testimonianze e gli scritti pubblicati da Scheiwiller sui *Quaderni reboriani*. Negli Anni Settanta e Ottanta, iniziando dal libro di Maura Del

www.andreatemporelli.com

Serra *(Lo specchio e il fuoco*, Milano, Vita e Pensiero, 1976), si assiste ad un crescendo di pubblicazioni sul poeta e sulle sue opere, che culmina nel 1988 con l'edizione delle *Poesie* per Garzanti, a cura di Gianni Mussini e Vanni Scheiwiller (ripubblicate nel 1994 in edizione aggiornata nella collana "Gli Elefanti").

Pur potendo usufruire di lavoro filologico accurato - con alcuni meriti indiscussi - ed offrendo al grande pubblico l'opportunità di leggere l'opera di Rebora al completo, il testo nell'edizione garzantiana offre al lettore un'immagine sconcertante del poeta; con criteri vivamente caldeggiati dai curatori, ma non condivisi da tutti, sono state inserite tra le poesie molte "composizioni" e versicoli insieme ad alcuni appunti in prosa per le vacanze estive, che sfalsano la sua poesia in una direzione pietistico-agiografica (su questo ed altre questioni di filologia cfr. R. Lollo, *Per un'edizione critica delle poesie di Clemente Rebora: filologia ed esegesi,* «Otto/Novecento», XIII, 1 gen. - feb. 1989; inoltre, O. Macrì, *La poesia di Clemente Rebora:* (*"Dall'imagine tesa": i segni dell'appello),* in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea,* Atti del convegno internazionale di Rovereto - 3-5 ottobre 1991 -, a cura di Giuseppe Beschin, Gualtiero De Santi, Enrico Grandesso, Roma, Editori Riuniti, 1993).

Il maggiore evento critico negli studi reboriani degli ultimi anni è stato il convegno summenzionato, tenutosi a Rovereto nel 1991 alla presenza di circa trenta studiosi provenienti da diversi Paesi stranieri e da università di tutt'Italia che ha trovato un'eco di circa 100 articoli-stampa di commento. L'opera del poeta è stata analizzata sotto svariati aspetti: da quello filologico al confronto con i maestri dell'Ottocento (soprattutto Leopardi, Baudelaire, Rimbaud e, in campo religioso, Rosmini) e con i suoi contemporanei (gli altri "vociani", D'Annunzio, Kafka, Eliot e, in campo filosofico, Bergson); dall'aspetto psicologico al ruolo dell'esperienza della guerra; dai primi versi alle traduzioni dal russo fino alla produzione "religiosa" e alle influenze della Bibbia, di Dante e dei grandi mistici in un'ottica comparatistica europea, nella convinzione che questo sia il posto che spetta a Rebora nella letteratura del Novecento. Il dibattito stimolato dal convegno (vedasi l'intervista a Giovanni Menestrina sulla nuova collezione dell'epistolario) e dal volume *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea* è stato ripreso da studiosi, associazioni e riviste, purtroppo non sempre con rigore filologico e con serietà di intenti. Ci si augura, dunque, che Clemente Rebora venga sempre trattato come un grande poeta e scrittore, e non venga dato in pasto né ai leoni né ai mistici improvvisati (o interessati) né ai giocatori d'azzardo (Enrico Grandesso).

Enrico Grandesso

La nuova edizione dell'epistolario reboriano: intervista a Giovanni Menestrina (con due lettere inedite)

Una delle iniziative più rilevanti degli ultimi anni, nel terreno degli studi reboriani, è senz'altro la nuova raccolta dell'epistolario del poeta, che in precedenza era stato pubblicato in due volumi - il primo nel 1976, il secondo nel 1982 - dalle Edizioni di Storia e Letteratura, a cura di suor Margherita Marchione. Abbiamo intervistato a questo riguardo il prof. Giovanni Menestrina, segretario e docente di greco biblico e filologia neotestamentaria nell'Istituto Superiore di Scienze religiose di Trento, che ci ha gentilmente fornito i due inediti che qui pubblichiamo.

www.andreatemporelli.com

Prof. Menestrina, come e quando è cominciata la nuova raccolta?

L'idea di questa iniziativa è scaturita dal convegno internazionale su Clemente Rebora tenutosi a Rovereto nell'ottobre 1991. All'istituto Superiore di Scienze Religiose di Trento si è formata un'*équipe* per l'edizione critica dell'epistolario completo che, oltre a me, comprende Giuseppe Beschin, Carmelo Giovannini, Alfeo Valle e naturalmente mons. Iginio Rogger, direttore dell'istituto. Il gruppo si completa con due giovani laureate in lettere, Cinzia Casna e Francesca Paternolli, che hanno il compito di compiere il primo lavoro sugli originali confrontando le lettere dell'edizione Marchione del 1975-82 con gli autografi e di trascrivere al computer il materiale inedito.

Naturalmente si parla ancora di epistolario completo a livello di progetto: non sarà probabilmente mai possibile entrare in possesso di tutte le lettere ancora esistenti (si dubita, ad esempio, di poter recuperare la corrispondenza con Ungaretti, probabilmente andata perduta).

Un merito particolare va attribuito a padre Giovannini che in questi anni ha viaggiato in lungo e in largo per l'Italia per scoprire centinaia di letter del poeta, affrontando a volte i dinieghi di chi le considera come reliquie troppo preziose o di contenuto troppo personale per essere divulgate. Anche padre Alfeo Valle, direttore della Biblioteca Rosminiana di Rovereto, ha recato un notevole apporto alla raccolta: non dimentichiamo che Rebora visse a Rovereto per sette anni, dal 1945 al 1952.

Quali novità offre la vostra raccolta?

Nel primo volume di lettere raccolto dalla Marchione - a cui va, sia ben chiaro, la nostra profonda gratitudine per il valore e la mole del lavoro svolto - sono state pubblicate 1041 lettere (dal periodo dell'età scolare al 1930); nel secondo una scelta, cioè 189, più 13 inedite: in totale sono 1243 lettere. Altre lettere inedite sono uscite su riviste, dei padri rosminiani (come «Charitas» o «Speranze») o accademiche (come «Otto/Novecento»); altre a cura del Gabinetto Viesseux; 25, che provengono dal fondo "Ferrini", sono in stampa a cura dell'Università di Pavia. Noi abbiano a disposizione, come materiale inedito, un centinaio di lettere a completamento del primo volume e poi circa seicento lettere per il secondo volume.

Con quali criteri viene svolto il lavoro?

Intendiamo riportare il materiale edito vicino il più possibile agli originali e per il materiale inedito adottare una trascrizione il più possibile precisa. Si trovano, ad esempio, peculiarità proprie dello scrittore, come i frequenti "a capo": tutte le lettere saranno da noi riportate nella loro forma *originale,* consentendo così ai lettori di leggerle come pervenivano al destinatario. Le note che le accompagneranno spiegheranno se si tratta di lettera, cartolina, biglietto; seguirà probabilmente un sobrio commento, eventualmente unito ad un regesto col nome del destinatario e, in breve, l'argomento.

Nelle trascrizioni avete trovato delle differenze rispetto all'edizione Marchione?

www.andreatemporelli.com

Sì. Le novità della nostra edizione saranno infatti due: la prima gli inediti, la seconda i testi che oserei definire innovativi - in quanto differiscono per il contenuto e in più punti - di molte lettere rispetto all'edizione precedente. Inizialmente pensavamo di dover lavorare meno su questo versante, invece i controlli svolti ci hanno segnalato questa necessità. Spiace, ovviamente, doverlo dire, perché l'edizione Marchione è stato un punto fermo per molti anni nella letteratura reboriana; ma i metodi filologici adottati nel nostro lavoro ci hanno costretto a compiere le revisioni necessarie.

Quando pensate che la raccolta completa sia pubblicabile?

Si è deciso di uscire solamente a lavoro concluso: non pubblicheremo un primo o secondo volume, anche perché, come già detto, si aggiungono alle lettere dell'edizione Marchione alcune centinaia di inediti. La raccolta uscirà nella collana "Bibliotheca Rosminiana" dell'editrice Morcelliana di Brescia. L'edizione verrà pubblicata, dunque, in volumi indivisibili, anche se non so ancora dire quando.

Due lettere inedite di Clemente Rebora

Milano, 5 luglio 1919

La solita attesa di silenzio clementiano, come la goccia fresca sul capelvenere di una caverna, nevvero, caro Paolo? Ma lavoro, e vivo, così "fantasticamente" che i giorni e le ore mi sono come la ghiaia nel giardino del tempo. Ma ti vedrò presto a Milano? Quando ti smobiliti? Ho avuto la tua carissima lettera e le poesie, che io amo come una tua espressione di vita. E i tuoi cari? E te?

Un saluto forte forte

Clem.

Cartolina postale indirizzata a "Tenente / Paolo Santarone / S. Terenzio a Mare / (Sarzana)". Mittente: Clemente Rèbora / Via Tadino 3 / Milano".

Paolo Santarone fu compagno di scuola di Rebora e suo amico fin dal tempo dell'infanzia.

* * *

Stresa, 7 novembre 1930

Permetta anzitutto, Monsignore, ch'io La ringrazi nel Signore per la benevolenza e sollecitudine in cui accolse il caso mio.

Sono da un giorno qui a iniziare la mia preparazione, affidato a Padre Bozzetti il quale desidera che io Le sottoponga il seguente elenco delle materie essenziali da Lui tracciato:

dogmatica
morale
S. Scrittura

www.andreatemporelli.com

liturgia
storia ecclesiastica
diritto canonico

Il rettore suggerisce inoltre che gli esami siano via via sostenuti da me semestralmente.

E chiede, per l'una e per l'altra proposta, il Suo giudizio o la Sua approvazione.

Pensa poi che sarebbe opportuno mi fosse inviata una dichiarazione comprovante la mia qualità di studente seminarista per evitare la tassa sui celibi, alla quale sarei obbligato anche per il 1931 se non fosse denunciata subito.

Perdoni il disturbo che le reco - e, mentre conto sulla carità della Sua preghiera per la mia miseria, ardisco mandarle il mio rispettoso voto.

Clemente Rebora

Il destinatario della lettera è mons. Francesco Petazzi (1877-1956). Ordinato sacerdote nel 1900, compì gli studi teologici e di diritto all'Università Gregoriana di Roma; quindi fu insegnante e poi Rettore al Collegio San Carlo di Milano e Rettore Maggiore dei seminari milanesi dal 1926 al 1953. Rebora era partito per Stresa da Milano la sera del 5 novembre 1930 con Don Angelo Portaluppi. Nella mattinata era stato per la quarta volta in udienza dal Card. Ildefonso Schuster.

La lettera è stata scoperta da padre Giovannini e fa parte di un gruppo di una decina di lettere riguardanti l'entrata in seminario di Rebora.

Fabio Finotti

La voce della Verità in Rèbora: dai *Frammenti lirici* agli *Inni*.

1. Nuovi suoni, nuovi ritmi e nuove partiture foniche entravano nella poesia del primo Novecento. Dal d'Annunzio di *Maia*[1] alle sperimentazioni dei futuristi irrompevano nell'arte i "rumori" della vita moderna, promuovendo un gusto della dissonanza teorizzato dall'*Arte dei rumori* di Russolo, dalla *Pittura dei suoni, rumori e odori* di Carrà e da Marinetti col suo: «lirismo rapidissimo, brutale e immediato, un lirismo che a tutti i nostri predecessori deve apparire come antipoetico, un lirismo telegrafico, che non abbia assolutamente alcun sapore di libro, e, il più possibile, sapore di vita. Da ciò, l'introduzione coraggiosa di accordi onomatopeici *per rendere tutti i suoni e i rumori anche i più cacofonici della vita moderna*»[2].

Era un universo sonoro febbrile e cittadino, meccanico e disarmonico[3]: e proprio Rèbora doveva essere il primo a riviverlo non più con l'ingenuo materialismo futurista, ma con un'ansiosa tensione spirituale.

Nei *Frammenti lirici*[4] i rumori della vita cittadina risuonavano non con una sonorità squillante e inebriante, ma con un timbro cupo, colorato della foschia densa che avvolgeva le metropoli moderne e fondeva operosità e alienazione, vitalismo e angoscia: «O carro vuoto sul binario morto, / Ecco per te la merce rude *d'urti* / *E tonfi*. Gravido ora pesi / Sui telai tesi; / Ma nei *ràntoli gonfi* / Si crolla fumida e viene / Annusando con fàscino orribile / La

www.andreatemporelli.com

macchina ad aggiogarti. / Via dal tuo spazio assorto / All'*aspro rullare d'acciaio* / Al *trabalzante stridere* dei freni, / Incatenato nel gregge» (XI).

I rumori divenivano gli emblemi infernali e danteschi del vano affaccendarsi dell'uomo («E gesti e pensieri / Nel *cozzo* de' scabri doveri / Si sbriciolan sciocchi», XXIX), della sua condanna ad una fatica senza riscatto («Mentre *scalpello in rintronata* usanza / *A colpo a colpo* il tràmite dei giorni, / senza fiducia vivo di speranza [...] io son sconfitto; / Ripiglio *i colpi, gemo* sotto il basto», XXXII), del suo asservimento al lucro e alla competizione economica («Immane ferve / E *di macchine suona e di monete* / L'uman contrasto, / Mentre in disparte l'umiltà dei vinti / *Geme* o s'invischia, e vana / La melodia silvana / Inascoltata giace», XXXIV), e soprattutto della sua incapacità di accedere a una musica più profonda e rivelatrice («Ma l'ora ammonitrice / L'ansiosa città non avverte: / Va imperlando di fari i suoi solchi / *fra strida schianti boati*», XLV).

Ciò infatti che rendeva problematica l'adesione alla moderna «orchestra di rumori»[5] era nei *Frammenti lirici* un'ansia risorgente di canto. Entro la «verità» cittadina, risuonava l'appello di una «Verità» più profonda, partecipata dagli uomini attraverso un originario impulso ritmico-armonico che da sempre ne cadenzava insieme la musica e la vita: «Tu che *musica* fosti / [...] E melodiavi i bàttiti dei polsi, / Ma il ritmo dentro chiudevi / Fuor mandando l'inerzia: / Tu che fosti ben altro / E più concreto quanto più divino. / Slancio di creazione» (II).

La musica era dunque voce dell'energia creatrice dell'universo. Certo, ogni rumore pareva frantumarla, ogni esecuzione sembrava assimilarla alle cose contingenti. Ma in essa permaneva un nucleo intatto, una «Virtù [...] che non *par* segreta», e cioè una forza segreta che non "appare" ma pulsa nel profondo, richiamando a sé l'uomo e rivelandogli una dimensione e una destinazione metafisica: «O Musica, soave conoscenza, / Tanto innaturi l'anima fin ch'ella / Delle immagini vere la più bella / In sua voce ritrova e in sua movenza; / [...] Armoniosa in te non si cancella / L'eterna verità mentre è parvenza. // Virtù ti crea che non par segreta, / Ma il ritmo snuda l'amor che discende / Dall'universo a rivelar la meta: / Amor che nel cammino nostro accende / L'inconsapevol brama triste o lieta, / E in te, raggiunto il tempo, lo trascende».

Per questo nei *Frammenti* la musica tornava ad avere un valore gnoseologico, e con essa la poesia, che pareva «accordo solitario» nell'«egual vita diversa» e nel «ferreo battito» delle città, ma poteva tornare a distinguere il bene e il male, la verità e l'errore nelle immagini del mondo e dell'uomo: «Vorrei palesasse il mio cuore / Nel suo *ritmo* l'umano destino / [...] Qui nasce, qui muore il mio *canto*: / E parrà forse vano / *Accordo solitario*; / Ma tu che ascolti, récalo / Al tuo bene e al tuo male: / E non ti sarà oscuro» (I).

2. Il presentimento di una via armonica al vero si affacciava in Rèbora però non al di fuori, ma all'interno della condizione contemporanea dell'uomo. Era questa la ragione della modernità drammatica dei *Frammenti* rispetto alle evasioni estetizzanti di un Vannicola o anche alle *Liriche*

www.andreatemporelli.com

(1907), ai *Canti delle oasi* (1909) e alle *Orchestrine* (1917) di un Onofri. Ciò che Rèbora andava scoprendo era la sproporzione tra ispirazione ed espressione: tra l'anelito profondo ad una musica vitale e la possibilità di ripronunciarla e di intonarla nella modernità. L'espressionismo reboriano - con le forzature studiate da Contini e da Baldini - scuoteva così il linguaggio non per celebrarne dannunzianamente il trionfo, ma piuttosto l'insufficienza rispetto ad un armonico e pulsante nucleo ispiratore: «Nel fiato e nel sangue un'idea / Mi strozza senza grida [...] / S'ingorga il minuto e ritorna / Con àlito morto l'idea» (VIII).

E dunque gli impeti espressionistici dei *Frammenti* rappresentavano l'ingorgarsi e l'angosciato dibattersi del flusso musicale e vitale in un mondo ormai incapace di uscire dalla voce dell'individualismo, della materialità e della ragione pratica: «Sgorga lucendo un ventilato ardore / Che sugli alberi fondi *s'ingorga* / E per le case dall'occhiaia strana / [...] *Oh bavaglio* nemico / All'ingenua effusione / D'ogni palpito vero, / Libero invan quando sarà rimorso! / Ma invincibile si ostina / *Il tacer che mi fa nodo*» (XII); «Vibra chiuso il lavoro, / Mentre s'incava respinta l'ebbrezza. / [...] La vita [...] qui di respiro in respiro / È con noi *belva in una gabbia chiusa*!» (XIV).

Eppure l'angoscia era sintomo di prigionia, ma insieme di un sempre risorgente impulso a trascenderla: «O poesia, nel lucido verso / Che l'ansietà di primavera esalta / [...] O poesia, nel livido verso / Che sguazza fanghiglia d'autunno / [...] O poesia nel verso inviolabile / [...] Tu sei cagnara e malizia e tristezza, / Ma sei la fanfara / Che ritma il cammino, / Ma sei la letizia / Che incuora il vicino, / Ma sei la certezza / Del grande destino, / O poesia di sterco e di fiori, / Terror della vita, presenza di Dio, / O morta e rinata / Cittadina del mondo catenata!» (XLIX).

Ecco allora che l'angoscia e il lamento, il canto spezzato dal rumore, già nei *Frammenti lirici* tornavano a sciogliersi nell'invocazione e nell'inno. Bastava che al registro dell'espressione - sul quale si è soliti insistere - si sostituisse quello dell'ascolto, e magicamente ecco rinascere la «voce» di un'armonia insieme formale e morale, che illuminava di senso penitenziale e ascetico («calvario») anche il tempo dell'assenza, e della morte faceva il momento di una seconda nascita: «*O voce eterna in movenza caduca*, / Che sveli il *futuro calvario* / Dell'osteggiata bontà! / Oltre lo scherno e il divario / Dell'implacata ansietà / *Oh voce risorgi* dal cuore di ognuno: / E ognuno, dove muore, scoprirà / Chi l'attendeva a vivere» (XXXIX).

3. Proprio in questo registro dell'ascolto e della contemplazione trovavano la loro prima radice le frequenti sinestesie dei *Frammenti lirici*.

L'armonia smarrita nel rumore della città tornava a fluire nel colore della natura e all'occhio della poesia si rivelava ciò che l'orecchio non intendeva più: «Nella seral turchina oscurità, / Pace su neve vaporando il piano / Sconfina *melodioso*» (II); «Dentro il meriggio stanno alberi e scogli / Vividi al sol che infiamma la sua ora / Sopra le vette: e tu, aria, ne accogli / Limpidamente la *forma sonora*. // Tutta è mia casa la montagna, e sponda /

www.andreatemporelli.com

Al desiderio il cielo azzurro porge; / Ineffabile *palpita gioconda* / l'estasi delle cose» (IX); «Lontanissimo *arpeggia il tramontare*» (XV).

E appunto perché la rivelazione avveniva entro una disposizione essenziale all'ascolto, i suoi momenti topici erano quelli nei quali gli umani rumori sembravano tacere e quasi morire nella sospensione del tempo.

Nei meriggi, dunque, e più ancora nei tramonti e nelle notti l'attenzione poetica veniva ricambiata, in una palpitante ricomposizione dell'armonia tra uomo e cosmo («Respira il lago *un palpito sopito* / E dàn le stelle *battiti di ciglia*», XVIII). La poesia trovava così un'apertura non fuori, ma entro il mondo («Sotto il cielo che balzàno / Nel labirinto dei giorni / Nel bivio delle stagioni / Contro la noia *sguinzaglia l'eterno*, / verso l'amore *pertugia l'esteso*», XI), e, mentre il frammento si ricomponeva nel poema[6], anche l'espressionismo spezzato e angosciato tendeva all'inno[7], grazie ad una rivelazione che lo trasfigurava dall'interno, e tornava ad illuminare la prigione urbana (LXXI).

Proprio questo processo ascensionale frenato ma non vinto dalla materia - e splendidamente tematizzato nel dinamismo del paesaggio (LXX) - giustificava il ritorno di alcune forme tipiche dell'inno, come l'invocazione e la ripetizione litanica («Tu fosti e sei il desiderio mio / [...] Tu che fosti sentor rinnovellante / [...] / Tu che fosti pensiero / [...] Tu che musica fosti», II; «O sciolta alla montagna / Lucente verità, / O beata dei bimbi / Sagace ingenuità, / O vogliosa amicizia / Che cresce se più dà!», XIII), l'intonazione di una ritrovata coralità umana («Quanto misero mal vita perdoni, / Quanta bontà ci volle a crear noi, / Quassù quassù non è chi non l'intoni / Mentre vorrebbe far puri i dì suoi», IX) e francescanamente creaturale («In un volgere lieve / L'infinito riposa: / La quotidiana e breve / Vicenda è il suon concorde d'ogni cosa», XXII; «Oh risentirci come creatura / Viva nel mondo saliente in noi / E l'evangelo di tutti gli eroi / Riconoscete dove fu natura!», XXXIII), l'adesione infine ad un destino nel quale trovava riscatto quello delle persone e delle loro epoche (VI, LVI).

4. Nei *Frammenti lirici* Rèbora avviava dunque il registro innografico che doveva attraversare i *Canti anonimi*, i *Canti dell'infermità*, il *Curriculum Vitae* e dilatarsi infine negli *Inni*. Già nei *Frammenti lirici* entro la voce dell'uomo e delle cose era avvertito il segreto impulso di una Voce che s'incarnava nella storia e nella materia, trasfigurando misticamente il «senso» (la sensazione) nel «senso» (la Verità delle cose): «Labile cosa del tempo / Fra labili cose, io sia: / Ma nell'urto del piccolo piede / Il passo divino ascoltare, / Tacita guida a chi crede» (XXV); «Salve, o ver di tutti i giorni! / Tu, per le case le patrie la terra / Sei l'urto e l'impronta del ritmo seguito / Dai passi che leva e che sferra / Tra mete e ritorni / Il gigante che va per l'infinito» (XXVIII); «Tu, divin *senso* palpitante e intriso / Del sangue quotidiano; / Tu, divin *senso* che irraggi / La vita», (LXIII); «Tu, lettor, nel breve *suono* / Che fa chicco dell'immenso, / Odi il *senso* del tuo mondo: / E *consentire* ti giovi» (LXXII).

Ma al di qua della conversione la verità era ancora palpito interno, bisbi-

www.andreatemporelli.com

glio, e insomma non presenza assoluta ma piuttosto avvento, come nell'*Immagine tesa* nei *Canti anonimi*: «Spio il campanello / Che impercettibile spande / *Un polline di suono* / [...] Verrà, forse già viene / il suo *bisbiglio*». Era solo dopo la conversione che la voce si faceva piena immanenza, e risuonava come *Il gran grido* che apriva gli *Inni,* colmando di sé il tempo fino a fonderlo con l'eterno («Immobile è tutto / un istante che è eterno») ed echeggiando nella storia, dai primi martiri sino alla meditazione rosminiana: «Così crescendo il grande grido avvampa / in un magnanimo coro di santi».

Certo nel *Gran grido* Rèbora non rinnegava, ma anzi confermava la vitalità della strada tracciata dai *Frammenti* tra espressionismo, contemplazione ed inno, e ritornava col sostegno dell'ermeneutica sacra all'immagine già sperimentata del Calvario e della sua morte-vita[8]: la verità del *Gran grido* si identificava con la tensione che nell'agonia spezzava il linguaggio, ma insieme lo dilatava innestando nella storia umana il «grido» di Cristo crocefisso.

E ancora una volta una risignificazione metafisica investiva gli elementi del discorso poetico contemporaneo. Il «grido» era infatti l'emblema più vistoso dell'espressionismo novecentesco: dal celebre quadro di Munch sino alle prove ungarettiane di *Sentimento del tempo* (*Quale grido*: «Nelle sere d'estate, / Spargendoti sorpresa, / Lenta luna, fantasma quotidiano / Del triste, estremo sole, / Quale grido ridesti?»), del *Dolore* (*Tutto ho perduto*: «Tutto ho perduto dell'infanzia / E non potrò mai più / Smemorarmi in un grido / [...] La vita non mi è più / Arrestata in fondo alla gola / Che una roccia di gridi»; *Mio fiume anche tu*: «Ora che sono vani gli altri gridi / Vedo ora chiaro nella notte triste // Vedo ora nella notte triste, imparo, / So che l'inferno s'apre sulla terra / Su misura di quanto / L'uomo si sottrae, folle / Alla purezza della Tua passione // [...] Cristo, pensoso palpito»), della *Terra promessa* (*Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*: «Tutto tace; ma grido / Il grido, sola, del mio cuore») e infine proprio alle spalle degli *Inni* reboriani di *Un grido e paesaggi* (1952).

Ebbene, riprendendo nel *Gran grido* prima il *Nuovo Testamento*, poi gli *Atti degli Apostoli*[9], Rèbora non si limitava a salmodiarne il racconto in versi, ma lo rimeditava e lo interpretava. Qual era il senso di quel grido con cui Cristo era spirato? Qual era il senso dell'impeto che frantumava il linguaggio e lo apriva ad una pura irruzione vocale? Era solo il dolore, l'angoscia, la sofferenza?

O non si poteva piuttosto illuminare il «gran grido» - e ogni umano grido - di quella simbologia materna e mariana che gli *Inni* esploravano con l'*Immacolata*? Non era quel grido l'annuncio della morte, certo, ma anche l'eco del gemito materno nel parto e il sangue che scendeva dalla Croce non era il flusso inesauribile del sangue divino entrato con la Natività nella storia e finalmente non più imprigionato nel chiuso, soffocato pulsare dei *Frammenti*? Ecco allora che come Maria (*L'Immacolata*: «la creazion geme tutta intera, / e geme in chi nel parto della Madre / da quel Sangue è figliato che a Lui diede. / [...] Tu unica sorgente, o Immacolata, / donde fluisce acqua di vita al Cielo / che per l'amore in vino e vino in Sangue / a Cana è pregustata e sul Calvario / versata al mondo dal Cuore Divino!»), così anche Cristo

www.andreatemporelli.com

sulla croce annunciava col suo grido non un'agonia ma insieme un parto e una rinascita dell'uomo: «Gesù manda il gran grido. / [...] il Sangue, solo, si muove, / l'inesausto amor del Signore / che pende regale / aperte le braccia ai fratelli / verso la Madre nel parto / [...] Ma erompe più forte il gran grido / da quanti son nel parto verso il cielo» (*Il gran grido*).

Come il rumore del mondo, così il lamento dell'uomo veniva investito di senso nuovo: «Oh la cosa, la cosa necessaria / mentre si avanza il giorno che non tarda, / quando *quel grido solo sarà vita*!». Ciò che sembrava negare la parola e la storia ne diveniva l'anima, confermando che il nucleo ispirativo di tutta la poesia reboriana era l'esperienza drammatica e mistica di un'incarnazione che fondeva morte e vita, catastrofe e resurrezione del «Verbo»: dai palpiti e dalle angosce dei *Frammenti* alla fluente, sonora risoluzione cristiana degli *Inni*.

NOTE

[1] G. D'ANNUNZIO, *Maia* (1903), XVI, vv. 309-313: «passo degli artefici dèsti / all'opere sonoro come / scalpitìo d'esercito grande, / rombo che si spande dai mossi / congegni pel vitreo duomo».

[2] F. T. MARINETTI, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà. Manifesto Futurista* (1913), in L. SCRIVO, *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 1968, p. 76 (*corsivi miei*).

[3] Cfr. L. RUSSOLO, *L'arte dei rumori* (1913), in L. SCRIVO, *Op. cit.*, p. 70: «Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più attente che gli occhi, e godremo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, il borbottìo dei motori che fiatano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle seghe meccaniche, i balzi dei tram sulle rotaie, lo schioccar delle fruste, il garrire delle tende e delle barriere. Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusìo e lo scalpiccìo delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle ferriere delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee».

[4] Le citazioni saranno tratte da C. RÈBORA, *Le poesie*, a cura di G. MUSSINI e V. SCHEIWILLER, Milano, Garzanti, 1988 (*corsivi miei*).

[5] L. RUSSOLO, *Op. cit.*, p. 72: «La nostra sensibilità moltiplicata, dopo essersi conquistati degli occhi futuristi avrà finalmente delle orecchie futuriste. Così i motori e le macchine delle nostre città industriali potranno un giorno essere sapientemente intonati, in modo da fare di ogni officina *una inebriante orchestra di rumori*».

[6] Cfr. F. FINOTTI, *Misticismo e linguaggio. L'espressionismo dal frammento al poema: appunti reboriani*, in Id., *Una «ferita non chiusa». Misticismo, filosofia, letteratura in Prezzolini e nel primo Novecento*, Firenze, Olschki, 1992, pp. 137-165.

[7] Cfr. le osservazioni di F. MATTESINI, *Rèbora innografo*, in Id., *Ricerca poetica e memoria religiosa*, Modena, Mucchi, 1991, pp. 21-24.

[8] Cfr. nei *Frammenti lirici* la conclusione già citata di XXXIX. E si veda nelle *Poesie religiose* quello che chiamerei il "trittico della Croce": *La Speranza, Speranza, Amor dammi l'Amore*. Strettamente connessa al *Gran grido*, perché nata dalla stessa occasione rosminiana, era anche *La Croce irraggia luce dal Calvario* nei *Canti dell'infermità*, aperti da un investimento autobiografico dell'evento: «La misteriosa bontà di Gesù Crocifisso mi tiene ancor sempre sacerdote attivo: non potendo più celebrare il Sacrificio dell'Altare mi fa celebrare il Sacrificio della Croce» (*Canti dell'infermità: Pensieri*).

[9] Per la prima sezione del *Gran grido* Rèbora teneva presente il *Vangelo secondo Matteo*, 27. Nella seconda sezione il riferimento alla lapidazione di Santo Stefano («uno, primizia, risponde / e lapidato amando le effonde. / Risuona più vasto il gran grido / del sanguinante Cuore») richiamava gli *Atti degli Apostoli*, 7.

www.andreatemporelli.com

Cinzia Casna

Clemente Rebora e Giuseppe Mazzini

Nel complesso itinerario esistenziale e spirituale di Clemente Rebora, un ruolo di eccezionale rilievo fu ricoperto da Giuseppe Mazzini, pensatore al quale il poeta guardò per circa quarant'anni, fino alle soglie della conversione, come suo «consolatore ed educatore»[1] (804, 1925), maestro di vita e moralità, unica guida capace di condurlo a cogliere il senso dell'esserci.

Il mazzinianismo reboriano conobbe varie fasi: tra l'infanzia ed il 1928, infatti, Rebora si accostò al pensiero del maestro genovese in tempi, con modalità, aspettative, motivazioni, obiettivi assai diversi.

Il poeta ebbe modo di conoscere, fin dalla più tenera età, alcuni aspetti dell'etica mazziniana - caratterizzata da un forte rigore morale, da un profondo senso del dovere, da un radicale altruismo spinto sino al sacrificio degli interessi particolari, personali - attraverso l'educazione familiare. Il padre Enrico era, infatti, un ardente mazziniano, combattente con Garibaldi a Mentana nel 1867, un alto dignitario della Massoneria, fortemente avverso - per la sua adesione al mazzinianismo - alla Chiesa.

Nell'autunno del 1909, però, in un momento delicato della sua giovinezza, quando la stesura della tesi di laurea assorbiva tutte le sue forze fisiche e spirituali, egli, con una lettera drammatica al padre, prese le distanze dai capisaldi della formazione ricevuta dalla sua famiglia, dalle convinzioni paterne, che riteneva inconciliabili con la propria tormentata temperie spirituale: «Io sto con Buddha Cristo Dante Bruno (veggansi gli *Heroici furori*) Vico Alfieri e Leopardi; modestamente secondo la mia statura. Non faccio pressione di fede che sarebbe inutile; io rispetto il tuo pensiero che ti ha potuto reggere sì meravigliosamente e come figlio non posso far altro» (71, 1909).

Qualche anno più tardi, nel biennio 1911-1912 - quando era ormai completamente dominato dall'ansia di giovare, di sacrificarsi, di annientarsi per gli altri per «giovare scomparendo» (172, 1912), per realizzare la virtù suprema della santa e vera bontà[2] - dopo avere attentamente e dolorosamente ripensato agli anni della sua infanzia e adolescenza, all'educazione impartitagli dai genitori, concluse che non tutto quanto gli era stato insegnato allora era in contrasto con il suo modo di sentire. Si rese conto di potere trovare proprio nel caposaldo di quel sistema educativo, il pensiero di Mazzini, quanto andava da tempo cercando: la meta, il fine concreto cui indirizzare la sua tensione altruistica. Per un certo periodo i princìpi della filosofia del genovese divennero il suo punto di riferimento e contribuirono a radicalizzare alcune sue convinzioni. Ad esempio, si fece più forte in lui la coscienza che la vita va affrontata con serietà e rigore, poiché essa è data all'uomo affinché svolga la missione affidatagli, attraverso l'amore, il dono totale di sé, il sacrificio della propria felicità[3].

Rebora, in questa fase, si impegnò a concretizzare la sua adesione al mazzinianismo accettando l'invito a recarsi a Reggio Calabria per occuparsi delle scuole rurali, anche se il progetto non poté essere realizzato a causa di problemi organizzativi, «[...] dove vado contro ogni mio interesse, ma per

www.andreatemporelli.com

un necessario impulso qui dentro» (179, 1912); riteneva di contribuire, così, alla realizzazione degli ideali mazziniani ed al compimento dell'ideale risorgimentale dell'unità[4].

Seguì, negli anni successivi, un parziale obnubilamento di taluni aspetti del mazzinianismo, eccezione fatta dei princìpi dell'etica, che divennero suo inamovibile punto di riferimento nel dolorosissimo periodo della Grande Guerra, quando il sottotenente Clemente Rebora - combattente nelle prime linee - riusciva, a tratti, «a operare il [suo] amore per gli uomini» (363, 1915) e scopriva, con gioia e stupore, che gli ideali di bontà cui da anni improntava la vita, avevano validità e valore universali, erano patrimonio del cuore di tutti gli uomini[5].

Decisivo per la matura adesione al mazzinianismo nella sua globalità e complessità fu il 1921, anno nel quale il poeta terminò la traduzione del *Cappotto* di Nikolaj Vasil'evic Golol'[6]. «Ho fatto seguire (oltre alle note) alcune mie annotazioni, dove comincio a delineare la vita interiore com'io la sento» (695, 1921): le *Annotazioni* sono un documento fondamentale per comprendere la svolta che stava avvenendo nella sua vita; in esse egli evidenzia con forza, tra l'altro, la profonda consonanza dell'etica e della filosofia della storia gogoliana con quelle mazziniane. Per quanto attiene il primo aspetto scrive: «Lo zar d'amore di Gogol non era del resto molto lontano, psicologicamente, dalla "Città del Sole", o dalla Monarchia Universale di Dante o dalla Roma celeste di Mazzini»[7], facendo emergere la comune attesa - da parte di grandi intellettuali - di una imminente venuta sulla terra, nella storia, di un nuovo ordine caratterizzato da maggiore pienezza e amore rispetto all'epoca presente. Secondo l'interpretazione reboriana, inoltre, il modello umano tracciato da Gogol' nella figura del protagonista, presenta molte consonanze con il tipo umano ideale pensato da Mazzini: Akàkii Akàkievic, infatti, sente intensamente il vincolo di fratellanza che lo lega ai suoi simili, «intuisce che servire è insignorirsi»[8], è dominato dal senso del dovere, la sua vita si impronta sulla triade «rinuncia, sacrificio, dovere»[9].

Ritrovando nell'autore russo molte delle idee e dei valori del pensiero di Mazzini, cui da tempo improntava la propria condotta, il poeta ebbe la conferma che i princìpi di quel "sistema" morale non erano arbitrari, bensì comuni a molti grandi spiriti.

Nello stesso anno si dedicò alla traduzione di *Gianardana*, «una novella religiosa d'origine indiana, ma anonima»[10] (695, 1921), pubblicata per la prima volta a Londra nel 1905. «Oltre ad un cenno a guisa di prefazione, e copiose note - ho fatto seguire vaste annotazioni, che ancor più delle prime [quelle del *Cappotto, N.d.A.]* approfondiscono l'anima nostra, come oggi tenta di sentirsi vera e salda» (695, 1921). Le *Annotazioni* anche in questo caso sono assai interessanti, poiché testimoniano inconfutabilmente che Rebora, già da qualche tempo, aveva iniziato lo studio approfondito e sistematico del pensiero di Mazzini. Ciò lo si arguisce dalla onnipresenza di questo pensatore - delle sue idee, delle sue parole - nel commento reboriano, il quale significativamente si apre con una frase del genovese[11] e che si sostanzia dei principi di dovere, sacrificio, dono di sé, amore, missione.

www.andreatemporelli.com

Scrisse ad un amico nel novembre di quello stesso anno: «Io "studio" fra le necessità della vita - furiosamente Mazzini (da Lui *partiremo* per arrivare dove ci sarà dato testimoniare la nostra coscienza e la nostra eternità); e penso, con quasi una febbre, che la Bontà intuita divenga subito realtà nostra e di tutti. Invece bisogna prepararsi alle più dure prove, rimanendo *certi*, anche nel disastro personale, del fine divino della nostra vita, quand'essa sia spesa in fede attiva e operosa di umanità» (697, 1921).

Meditando, dunque, sulle opere del genovese, riflettendo a lungo su ogni loro singolo passaggio, Rebora giunse a maturare la convinzione che il messaggio mazziniano facesse parte di una corrente di pensiero, diffusa da tempo in Europa, e fosse, anzi - assieme all'opera di Andrzej Towianski[12] - l'annuncio fondamentale di essa, la «Rivelazione religiosa moderna»[13]. Essa, partendo dal presupposto che la storia sia regolata da un piano provvidenziale che determina il succedersi di diverse epoche, ciascuna delle quali migliore di quelle passate, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, annunciava l'imminente venuta di un'Epoca superiore ed esortava gli uomini a lavorare con senso del dovere e del sacrificio per favorire tale realizzazione, facilitando così il compimento del disegno divino che domina la storia.

La constatazione che le medesime tematiche - attesa e annuncio di un nuovo ordine, richiamo degli uomini al dovere - erano ricorrenti nella «tradizione profetica italiana»[14], spinse lo scrittore ad approfondire lo studio del filone mistico-profetico della cultura italiana dal Medioevo al Risorgimento e a convincersi di essere chiamato a divenire parte integrante di tale tradizione: «Credo fermamente ch'io tento di scoprire e liberare in me la linea del carattere italiano nella sua nuova missione universale; e perciò vado rintracciando, con gioia e pentimento, da San Francesco a Mazzini e a noi, i caratteri essenziali della nostra buona novella nazionale - e ne confronto gli elementi e gli aspetti con l'oggi, e a seconda mi par sia negata o affermata, ne gioisco o ne soffro, e mi chiedo se batto via giusto o no» (806, 1923). Egli ritenne di avere finalmente trovato il senso della sua esistenza, il fine per il quale concretizzare la sua ansia di giovare agli altri: sentiva di essere chiamato ad impegnarsi in questo annuncio.

Negli anni compresi tra il 1922 ed il 1928, integrando, fondendo in un insieme originale il mazzinianismo - del quale conosceva e condivideva ormai sinceramente ogni aspetto - col towianismo e istanze della tradizione profetica italiana, sviluppò una particolare fede, alla quale consacrò tutto se stesso fino alle soglie della conversione al cristianesimo e che cercò di diffondere non in un'opera sistematica, ma testimoniandola quotidianamente attraverso l'azione, l'apostolato diretto, l'esempio, poiché provava «un senso di profonda ripugnanza a scrivere quanto per [lui era] lavoro, perché diventa[va] astratto ciò che per [lui era] concreto» (849, 1927). Tra il 1928 ed il 1930 egli abbandonò lentamente ma definitivamente «quelle teorie mazziniane di cui [...] in gran parte, e con cecità, [si] avvale[va]» (1023,1930).

Pur mancando un testo specifico, questo suo credo può essere ricostruito

www.andreatemporelli.com

esaminando attentamente le lettere di quegli anni, dalle quali - attraverso una lettura tematica, trasversale - si possono enucleare le parti del ricco pensiero reboriano, che si articola in metafisica, antropologia, filosofia della storia, etica, sezioni nelle quali è fortissimo l'influsso del pensatore genovese. Di seguito tenteremo di offrire alcuni spunti di riflessione che giudichiamo utili per sottolineare almeno alcune delle più vistose e significative coincidenze di tale credo col mazzinianismo.

Fondamento della fede reboriana pre-conversione è il Dio di Mazzini. Per Rebora, Dio, nel contempo immanente e trascendente, personale e non personale[15], è «Padre», «Sorgente della vita di tutti», «sorgente di ogni io» (810, 1926), «il solo e vero Educatore» (719, 1922). In queste definizioni è evidente l'eco della concezione e della terminologia del genovese, il quale scrive: «*Dio Padre, Intelletto ed Amore, Creatore ed Educatore dell'Umanità*»[16], «Dio sorgente inesausta di vita, ch'ei trasfonde perenne nell'Infinito»[17]. Per il poeta Dio è ancora Colui che controlla e determina tutto quanto avviene nel creato attraverso dei piani che regolano lo svolgersi della vita degli uomini e della storia, «la causalità divina che regola la nostra e l'altrui sorte» (741, 1923); identico concetto si trova in Mazzini che parla di «disegno divino [che] si compirà senza fallo»[18], di «disegno Provvidenziale [che] non può cancellarsi da forza umana»[19].

Dio, non diverso qualitativamente dall'umanità, si incarna in essa, vi si manifesta e progressivamente la eleva al suo livello, divinizzandola: «Io [...] credo nella progressiva incarnazione del divino nell'umanità» (811, 1926), «Dio e l'umanità sono in un rapporto di comunione ascendente (Padre - Figlio mediante la Madre, o Legge Provvidenziale, che trasforma l'amante nell'Amato)» (869, 1927). A questo proposito in Mazzini si legge: «noi, credenti nel continuo rivelarsi di Dio attraverso la Vita collettiva dell'Umanità»[20], «L'Umanità è il Verbo vivente di Dio. Lo spirito di Dio la feconda e si manifesta sempre più puro, sempre più attivo d'epoca in epoca in essa [...]. Dio s'incarna successivamente nell'Umanità»[21].

Questo Dio, secondo Rebora, ha creato l'universo e l'uomo, il quale avendo in sé «qualcosa che non può essere né vinto né distrutto» (780, 1925), delle «facoltà divine» (827, 1926) - che il pensatore genovese definisce «elemento divino»[22] -, si sente indissolubilmente legato al Padre. Poiché, inoltre, la vita viene all'uomo da Dio ed è regolata dalla sua legge[23], essa ha necessariamente un fine: la realizzazione della missione affidata a ciascuno dal Creatore[24]. Negli scritti mazziniani a questo proposito si legge: «La vita ch'è in voi viene da Dio e rivela nel suo sviluppo progressivo un *disegno* intelligente. La vostra vita ha dunque necessariamente un *fine,* uno scopo»[25], «al di sopra di ciascuno di voi sta lo scopo che è vostro dovere raggiungere»[26], «La vita è *missione*»[27].

Nonostante le apparenze, l'individuo, nel credo reboriano, non è schiavo del disegno divino, ma è libero di scegliere tra l'obbedienza e la disobbedienza al proprio dovere; responsabilmente, poi, deve accettare il premio o la punizione decisi da Dio[28] non nell'al di là, bensì sulla terra. Questo è un elemento che forse meglio di molti altri permette di capire fino a che punto

www.andreatemporelli.com

il poeta in questa fase della vita fosse fedele discepolo del mazzinianismo e ancora lontano dal cristianesimo. Egli, infatti, non crede che Dio premi l'uomo donandogli la vita eterna o lo punisca condannandolo all'inferno: «siccome credo nella reincarnazione delle anime, credo nella espiazione in una vita successiva delle colpe [la disobbedienza al dovere, *N.d.A.*] della precedente»[29]; egli, dunque, crede nella metempsicosi - «abbiamo tante esistenze, e una prepara l'altra, in una grande solidarietà vivente» (837, 1927) , uno dei pilastri del credo del genovese, che professa: «Crediamo in una serie infinita di re-incarnazioni dell'anima, di vita in vita, di mondo in mondo, ciascuna delle quali rappresenta un miglioramento sull'anteriore»[30].

Significative coincidenze concettuali e lessicali si ritrovano anche raffrontando il concetto di educazione reboriano con quello mazziniano. Per il poeta *«L'Educazione* è la forma attuale della *Redenzione* (missione). È anche promuovere il Progresso della vita a Dio nella Solidarietà umana, agevolandosi così a un grado ulteriore (Bene) di Vita ciò che *merita* di uscire da un grado anteriore (Male), ormai esaurito di contenuto (morte). L'*Educazione* è quindi *Religione:* (*religio è coscienza del dovere in azione)* - ossia coscienza agente di ciò che ci fa vivere). L'educazione è anzitutto *esempio* di vita» (719, 1922). Non è difficile scorgere dietro queste idee l'eco del pensiero di Mazzini, per il quale «EDUCAZIONE è la gran parola che racchiude tutta quanta la nostra dottrina»; il poeta afferma inoltre: «La vostra libertà, i vostri diritti, la vostra emancipazione [...], la missione che ciascuno di voi deve compiere qui sulla terra, dipendono dal grado di educazione che vi è dato raggiungere. Senza educazione voi non potete scegliere giustamente fra il bene e il male; [...] non potete definire a voi stessi la vostra missione. L'educazione è il pane dell'anime vostre»[31], è missione[32].

Tra il Rebora degli Anni Venti e Mazzini vi sono molte altre affinità, coincidenze, tematiche, concettuali, terminologiche, la cui analisi particolareggiata richiederebbe un ulteriore approfondimento. Quali, allora, le ragioni dell'entrata in crisi di questo credo che pare tanto solido e ben strutturato?

«L'anello debole» del pensiero reboriano era il suo fondamento: la nozione di Dio, un Dio nel contempo trascendente e immanente, personale e non personale, compenetrato col creato, non diverso qualitativamente dalle sue creature. Una tale nozione dell'Assoluto non soddisfece mai completamente la sete di infinito del poeta, il quale - inizialmente in modo inconscio, poi (nel 1928) in modo sempre più consapevole - intuiva che essa non avrebbe potuto essere sedata da una somma di finiti; c'era bisogno di qualcuno o qualcosa qualitativamente diverso della finitudine propria dell'uomo e del creato. Dopo molte ricerche, letture e meditazioni, verso la metà del 1928 intravide per la prima volta la risposta vera ai suoi quesiti esistenziali. Trovò il Dio personale, abissalmente diverso dagli uomini, vero infinito e vera luce nel cristianesimo, unica realtà nella quale era possibile inverare quell'ideale di amore assolutamente altruistico e totale che aveva da sempre inseguito[33]: «Io da vent'anni ad oggi, ho sperimentato *tutte* le direzioni: e le ho trovate ingannevoli, fuor di quella indicata da Maria e Gesù» (903, 1928).

www.andreatemporelli.com

NOTE

[1] Citeremo l'epistolario con il numero della lettera e l'anno dell'edizione: CLEMENTE REBORA, *Lettere I (1893 - 1930)*, a c. di MARGHERITA MARCHIONE, Roma, Ed. Storia e Letteratura, 1976.

[2] Si vedano a questo proposito tutte le lettere del biennio, in particolare 112, 1911; 140, 1911; 153, 1912; 156, 1912; 157, 1912; 158, 1912.

[3] L'etica mazziniana si fonda sulle istanze del dovere, dell'altruismo, del sacrificio;cfr. G. MAZZINI, *Dei doveri dell'uomo, Scritti editi e inediti,* Imola, Galeati, 1938, v. LXXVII.

[4] «L'opera - sia pur minima - ch'io tento laggiù, è poi molto degna, e respira - se non m'inganno - in quella medesima atmosfera della parte ideale del risorgimento italiano: poiché qui si tratta ancora di lavorare per *l'unità* di coscienze, e Mazzini accenna appena adesso a divenir storia viva» (178, 1912).

[5] Si vedano le lettere scritte dalla caserma e dal fronte nella seconda metà del 1915.

[6] NIKOLAJ VASIL'EVIC GOGOL', *Il cappotto,* (versine, note, annotazioni di C. REBORA), Milano, ll Convegno Editoriale, 1922, ripubblicato da Feltrinelli nel 1992.

[7] NIKOLAJ VASIL'EVIC GOGOL, *Il cappotto,* traduzione e cura di C. Rebora, *op. cit*., p. 73.

[8] *Ibidem*, p. 81.

[9] *Ibidem*, p. 85.

[10] ANONIMO, *Colui che ci esaudisce o Gianardana,* (versione, cenno, note e commento di C. REBORA), Milano, Collezione universale n. 91-92, Caddeo, 1923; oggi in C. REBORA, *Lettere II (1931-1957)*, a cura di M. MARCHIONE, Roma, ed. Storia e Letteratura, l982, pp. 337 - 436.

[11] «Ciascuno di noi deve purificare, come tempio, la propria anima da ogni egoismo, collocarsi di fronte, con un senso religioso dell'importanza decisiva della ricerca, al problema della propria vita, ascoltando le voci del cuore, per intendere e seguire la propria missione. Mazzini». CLEMENTE REBORA, *Lettere II*, *op. cit*., p. 391.

[12] Il mistico polacco (1799 - 1878) ebbe su Clemente un'influenza assai importante, pari quasi a quella di Mazzini nel periodo precedente la conversione.

[13] Si legga la lettera a Piero Rebora 722, 1922.

[14] I rappresentanti più emblematici e significativi della tradizione profetica italiana sono, secondo Rebora, Giochino da Fiore, Dante e, ovviamente, Mazzini.

[15] Nella lettera 729/23 egli spiega al fratello non la concezione mazziniana di Dio, ma la propria.

[16] GIUSEPPE MAZZINI, *Dei Doveri dell'Uomo*, *op. cit.,* p. 35.

[17] GIUSEPPE MAZZINI, *Dal Concilio a Dio*, nel testo *Dal Papa al Concilio dal Concilio a Dio,* Torino Milano Genova, Associazione Mazziniana Italiana, 1962, p. 72.

[18] GIUSEPPE MAZZINI, *Dei Doveri dell'Uomo*, *op. cit*., p. 60.

[19] *Ibidem*, p. 88.

[20] GIUSEPPE MAZZINI, *Dal Concilio a Dio*, *op. cit*., p. 70.

[21] GIUSEPPE MAZZINI, *Dei Doveri dell'Uomo*, *op. cit.,* p. 43.

[22] GIUSEPPE MAZZINI, *Dal Concilio a Dio*, *op. cit*., p. 92.

[23] «Legge provvidenziale che spira e regola la vita di tutti e di ciascuno, ora e sempre, qui e altrove, in una serie inanellata d'infinito progresso a forme più divine vere, gioiose, unite, feconde d'esistenza» (722, 1922); evidenti sono le riprese delle idee e del lessico di Mazzini.

[24] Si leggano 827, 1926; 851, 1927.

[25] GIUSEPPE MAZZINI, *Dei Doveri dell'Uomo*, *op. cit*., p.90.

[26] *Ibidem*, p. 95.

[27] GIUSEPPE MAZZINI, *Dal Concilio a Dio*, *op. cit*., p.85.

[28] «Dio dirige le cose umane coll'opera nostra, e saremo giudicati su quella» (729, 1923).

[29] Dalla risposta di Rebora ad un gruppo di allieve dopo una lezione dei primi mesi del 1928: MARGHERITA MARCHIONE, *L'Immagine tesa. La vita e l'opera di Clemente Rebora,* Roma, Edizioni Storia e Letteratura, 1960, p. 74.

[30] GIUSEPPE MAZZINI, *Dal Concilio a Dio*, *op. cit*., p. 73.

[31] GIUSEPPE MAZZINI, *Dei Doveri dell'Uomo*, *op. cit*., p. 86.

[32] *Ibidem*, p. 70.

[33] «Il Dio cristiano non è una persona sola, bensì un Dio solo in tre persone, ognuna delle quali è se stessa donandosi alle altre, [...] l'amore è squisitamente personale e nell'amore la persona non si cancella, ma si realizza» (G. BESCHIN, *Il significato dell'amore in Antonio Rosmini e Clemente Rebora*, nel testo G. BESCHIN, G. DE SANTI, E. GRANDESSO (a cura di), *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea,* Roma, Editori riuniti, 1993, p. 256).

www.andreatemporelli.com

Marco Merlin
Aprile dei ricordi e dei rimorsi. Incontro con Gianni D'Elia

Ora posso dire
che questa è la nostra vera colpa. La mia non è

una generazione che non ha sognato: ha sognato
male, senza saperlo, senza la coscienza e la cultura
e la poesia che sono necessari al sogno
G. D'Elia

L'esile filo azzurro che tento di seguire dal treno che mi porta a Pesaro, mi pare talvolta essere un'intuizione. È là fuori, semplice e terribile, per chiunque lo guardi o pensi, ma con una bellezza diversa per ognuno, custode della solitudine di tutti.

Il ricordo dei versi di D'Elia, che rileggevo in treno, si mischia alle sensazioni dettate dal viaggio e dalla situazione, e da alcuni ricordi personali, violenti. L'impasto della mia vita con questo nuovo paesaggio e con la poesia è dolceamaro, perciò mi appendo, fin che posso, a quel filo azzurro che corre, alla sua assoluta presenza.

La realtà non si dice, si vive oltre le parole che ci portano ad incontrarla. La si respira, talvolta dolorosa e trasparente come l'aria invernale, che punge i polmoni appena si tenta uno scatto, talvolta densa e calda, come in estate. L'impatto con il mondo è soltanto predisposto dalle parole, che poi ci lasciano soli e disarmati di fronte ad esso.

Pensando queste cose, quasi non mi accorgo delle colline che giungono a spezzare il filo azzurro. Sono quasi arrivato:

Da qui, Pesaro, piallata tra due colli
– il San Bartolo, l'Ardizio delle scarpinate –
lava di nascosto i peccati suoi nel Foglia
che in una sola bava appesta il mare
tra casotti, scogli e reti di bilance,
mentre le anguille fuggono nel fango
e ci lega a questo tempo l'orizzonte,
cupo, dal cantiere navale quel rimbombo
che avvampa e salda nella fiamma,
ossidrica fretta, la mia,
di vivere di scrivere.

Anche quando arrivo alla stazione, penso al mare. Scendendo dal treno, mi sforzo di sentirne l'odore e m'illudo di esserci riuscito: respiro un ricordo, forse. A Milano ho conosciuto amici disorientati nello svoltare l'angolo e non trovare quel varco azzurro verso l'orizzonte, come si sentissero circondati, senza via di fuga, senza un punto cui volgere sicuri le spalle.

«Ecco, proseguendo questa strada si arriva alla spiaggia. Magari dopo riusciamo ad andarci. Non fosse per questo vento, l'intervista avremmo potuto farla all'aperto». Così entro in un bar che D'Elia frequenta abitualmente, per un pasto frugale in piacevole compagnia. Il nostro tavolo, sul piano rialzato, si affaccia sulla via che di lì a poco prenderemo per giungere a casa sua ed entrare nello studio in mansarda, immersi nei libri.

www.andreatemporelli.com

Gianni D'Elia è stato il direttore di un'importante rivista letteraria, «Lengua», uscita fino al 1994. «Il primo numero apparve nel febbraio '82, ma era stato pensato nei due anni precedenti. Nel dicembre '80, infatti, ricordo di aver scritto una lettera ad alcuni amici per coinvolgerli. Si trattava di Franco Scataglini, Massimo Raffaeli, Francesco Scarabicchi, con cui si faceva una trasmissione radiofonica, *Residenza*, alla Rai regionale delle Marche. Ma nicchiarono un po', per cui la rivista la feci da solo, spostando il progetto da Ancona a Pesaro. Ne parlai con Katia Migliori, che aveva studiato "Officina", curandone gli indici ragionati, e che aveva conosciuto Scalia, persona che avevo incontrato anch'io nel '77, con Roversi. L'idea era di chiedere a questi "vecchi" di "Officina" di darci un contributo – né storicistico né "di cresima" –, su quello che loro pensavano del presente della letteratura rispetto all'esperienza della loro rivista».

La necessità, mi spiega, era di accompagnare il "fare" in poesia con una riflessione "sul" fare, legata a una tradizione «del cuore»; la tradizione, cioè, di quelle cose che aveva sentito più sue, orientate verso una letteratura che uscisse dai ricatti formalistici (o antiformalistici, che rovesciavano il problema senza risolverlo) del decennio, o forse del ventennio, che li aveva preceduti («quello dello "smontaggio", della Neoavanguardia»). «In "Officina" scorgevo quel realismo critico, se vogliamo definirlo così – cioè ideologico, di pensiero, come dice Pasolini – che mi sembra l'unico possibile. Nell'ultimo numero di "Officina", Pasolini afferma che il problema non è più quello di avere una tendenza, perché una tendenza si ha con un'idea chiara della realtà; il problema è invece quello di una ricerca. Una ricerca con la confessione (a differenza dell'Avanguardia e degli orientamenti precedenti) di essere scoperti rispetto alla storia in atto, e di non avere non soltanto gli strumenti conoscitivi, ma anche il sentimento adatto ad essa, e quindi di dover approfondire il problema della "comunicazione letteraria" nel vissuto, non solo nel pensato».

La redazione iniziale, oltre a D'Elia, era composta da Katia Migliori e Stefano Arduini (docente di Linguistica a Urbino). Nel numero zero si ospitarono un intervento di Romanò – conosciuto a Bologna in un convegno, su Pasolini, nell'80 –, i contributi di Scalia e Roversi, poesie di Magrelli, di Sacerdoti, un inedito di Mandel'stam nella versione del padre di D'Elia, una pagina sulla critica di Raffaeli, un intervento dello stesso D'Elia intitolato *L'amore della lingua* («una sorta di assemblaggio di una lunga lettera che avevo scritto a Fortini, di alcune riflessioni tra marxismo e Heidegger, dello spostamento terminologico-concettuale di quella fase...») e uno di Katia Migliori, *Penna così com'è nel Novecento*, dove «quel "così com'è" era molto importante e valeva "al di là di ogni interpretazione critica", in virtù dell'idea di un messaggio chiaro presente nella poesia».

L'idea del titolo, prosegue, era sua e alludeva non certo a una sostituzione del codice dialettale a quello della lingua, ma anzi a un'integrazione del Novecento della grande tradizione dialettale nell'ambito della poesia italiana, e non solo.

Il suo avvicinamento alla poesia avvenne nel '76-77, nel periodo della fine della contestazione dei movimenti attivi, coincidendo con la scopertura

www.andreatemporelli.com

rispetto all'ideologia acquisita, che pure era servita a scoprire il mondo e a leggerlo («io penso ancora che non si possa vivere senza ideologia, senza una visione del mondo»), e con la conseguente necessità di fare un bilancio personale, politico, letterario.

La poesia si palesa dunque come testimonianza umana e storica, al di là di ogni irrazionalismo che concepisca l'atto estetico come richiuso su sé stesso e autosufficiente e contro ogni teorica autonomia del significante.

«Anche oggi», insiste nella chiarificazione di un concetto che avverte fondamentale, «si cercano i maestri in Luzi, Fortini, Sereni, e non nell'Avanguardia. Per noi era ancora più difficile, perché eravamo a stretto contatto con quel movimento. La nostra non era una posizione *rétro*, ma uno scavalcamento, che denunciava il limite di una contestazione linguistica del mondo, fallimentare soprattutto quando si identificava con quella politica. Ci sembrava necessario ritornare al rapporto molto stretto tra il vissuto e il pensiero, senza tentare di bruciarlo e risolverlo nel gesto linguistico, *soltanto* nel gesto linguistico».

Le sue parole mi inducono a riflettere sul rapporto che intercorre tra poesia e ideologia. Mi chiedo se quella "scopertura" rispetto alla storia di cui mi parlava non diventi un'ideologia di passione, la "nostalgia" per una visione della realtà, la quale non si pone più alle spalle, ma davanti all'uomo: una consapevole utopia.

«Un'ideologia certo non soltanto ricevuta», m'incalza, «ma con la coscienza che non si può passare sopra i due sistemi più grandi del nostro tempo, il marxismo e la psicoanalisi. Un'ideologia tesa al futuro, ma soprattutto al presente, al rapporto che nasce con le cose e che si esprime nella poesia».

«La poesia, dunque, è alla genesi dell'ideologia...»

«Secondo me sì. Oggi, comunque – e vorrei che ciò che sto per dire lo evidenziassi –, mettersi a parlare di queste cose comporta molte responsabilità. Secondo me la prima dichiarazione dovrebbe essere quella relativa alla necessità... di rischiare, col pensiero. È proprio questo rischio che permette di rimanere ancorati al vissuto e al rapporto con le cose, con le creature, con le persone. Ecco, questo rischio è la garanzia se non altro della testimonianza».

«Della volontà di pagare di persona le proprie parole», gli dico, interpretando un suo indugio.

«Sì: avere al fuoco del momento e della memoria l'assillo continuo di un bilancio. Anche perché oggi mi sembra, e ciò traspare pure nelle vostre pagine, si avverta l'urgenza, che può portare a fastidiosi eccessi, di rivalutare le cose per liberarsene, senza perderne il significato più autentico. Ciò dipenderà anche dal fatto che siamo alla fine del Novecento, che la conclusione del decennio coincide addirittura con la fine del millennio: con la svolta d'epoca, come si dice. Mettere le mani un po' avanti, in questi casi, non è per garantirsi chissà che cosa, è solo un gesto di umiltà che riconosce che noi, in fondo, non sappiamo niente o sappiamo pochissimo. Anche a livello letterario, l'unica certezza che abbiamo è l'opera (questo cercavo di dire nella lettera che mi avete pubblicato sul numero scorso), laddove porti il segno della vicinanza tra la parola e il vissuto, tra la parola e la memoria, divenendo testimo-

www.andreatemporelli.com

nianza».

Il timbro della voce di D'Elia è cristallino e la passione che scorre entro quell'apparente fragilità acquista nitidezza. Come in alcune sue poesie – mi viene da pensare –, che riescono a imbrigliare l'energia irruente dei suoi primi scritti in una musicalità fatta anche di dissonanze e nervosi scatti stilistici, certo, ma fondamentalmente sommessa, frusciante. E penso al costante respiro del mare che abbraccia e dissolve, come una promessa d'eternità, il contrasto fra la dolcezza dei rilievi che circondano Pesaro e il morso feroce dell'asfalto che le si pone in grembo; ripenso alla prima volta che sentii D'Elia leggere un suo testo e rimasi stordito dalla leggerezza con cui s'incarnavano parole così terribili, squarci danteschi e tensioni linguistiche e ideologiche che invece si lasciavano lambire ed acquietare dalla musica della poesia, dall'onda dei versi.

Il senso della testimonianza che deve compiersi soprattutto nella poesia è, mi dice, il motivo essenziale del nuovo libro che sta scrivendo dal '92, un poema a diario, una sorta di riflessione in cui la sfida consiste nel riuscire a dire, in poesia, anche tutto ciò che di solito viene demandato alla prosa o alla critica: «io credo che i poeti dovrebbero riassumersi l'impegno di questa riflessione, riprendere su di sé questa materia "impoetica", ripartendo dalle occasioni, dalla propria biografia addirittura, se davvero pensare è un cortocircuito continuo con il vissuto, con le aspettative e le delusioni, e non un discettare che non comporta alcun rischio».

Uno dei punti chiave di questa riflessione resta, per D'Elia, quell'atto iniziale di umiltà che consiste nel prendere coscienza, autenticamente e non retoricamente, della propria ignoranza delle cose. Così, per esempio, alcuni versi inediti dicono: «lo sai, quando parliamo con le cose, / noi non sappiamo il vero, ma nel vero, / ad uno ad uno, almeno nell'andare confidiamo».

È attraverso la dizione poetica che si giunge, nel rapporto con le cose, alla scoperta. Per D'Elia i nessi retorici, le caratteristiche che differenziano la poesia da ogni altra forma di espressione, sono addirittura nessi filosofici. Per spiegarsi, si sofferma soprattutto sull'"andare a capo" della poesia, sulla possibilità che «il ritorno metrico mi sorprenda poiché mentre il significato sintattico dei versi mi dice qualcosa, l'isolamento del verso me ne dice un'altra, o in contrasto o aggiuntiva. La poesia credo che sia questo, cioè un pensiero che neppure la filosofia possiede. Io faccio spesso un esempio da Pasolini "Che non c'è mai / disperazione senza un po' di speranza", dove nella sequenza sintattica ci viene detto che c'è un po' di speranza, il verso da solo dice "disperazione senza un po' di speranza". Come dobbiamo leggerla questa poesia? In tutte e due i modi. Non è un caso che la filosofia in questo secolo abbia guardato alla poesia per trovare il fondamento che sentiva mancare in sé stessa. Pensa a Wittgenstein: di ciò che non si sa si deve tacere. Heidegger invece cerca fondamento su Hölderlin, su Trakl, dicendo molte cose che per anni ci avevano affascinato e che ora sentiamo un po' più distanti, ma dove troviamo osservazioni ancora valide; come quando afferma, credo in *Sentieri interrotti*, che il sentire e il pensare sono due rette parallele che non si incontrano mai, e soprattutto non si toccano per volontà del soggetto. In quel passo dice che ciò che le fa incontrare è il ritmo, cioè la cesura: ecco,

www.andreatemporelli.com

io credo che Heidegger in quel luogo avesse capito. Quando afferma che la figura chiave del verso è la cesura (a metà verso o a fine verso, e quindi l'*enjambement*, la recursività) lì comprende e chiarisce che la lingua della poesia è capace di dire tutta la nostra incertezza, non nel senso di ambiguità ma nel senso di ricchezza e di apertura del senso (infatti la poesia non ci dà il senso, che ci viene dalla religione, dalla scienza, dalla filosofia; la poesia dona l'apertura del senso). Questa apertura è proprio la cesura, l'indecidibilità. Per me Pasolini è un grande poeta anche per questo, perché pensa nella contraddizione e la incarna. Poi sembra che quando uno legge Pasolini segua i significati ideologici; in realtà, lui contemporaneamente porta i significati ideologici e i suoni, ti stordisce con le terzine...»

L'entusiasmo delle parole di D'Elia è incontenibile: mi dice tutte queste cose d'un fiato, accorda con semplicità e stupore il contenuto ideologico con la forma, parla addirittura di «incarnazione metrica». E da Pasolini passa a Leopardi, la cui poesia, dice, «sembra aperta in due, piena di punti e virgole: io la vedo come una persiana». E potrebbe anche proseguire parlando di altri poeti, cercando di spiegare l'"incarnazione formale" di ciascuno. Eppure, la differenza tra prosa e poesia per lui resta minima: la poesia, anzi, può diventare prosa all'improvviso, unicamente distinta da essa dalla recursività del verso.

Nel ritmo della poesia si manifesta l'accordo fra il sentire e il pensare intrinseco a una lingua. Da qui deriva l'importanza della poesia nella cultura; essa risulta addirittura superiore alla filosofia: «questo penso che sia il nostro futuro: rileggere i poeti. Io credo che la più grande filosofia del nostro secolo stia nella poesia. In Sereni, *Un posto di vacanza*, quanta filosofia c'è? E in Pasolini? Filosofia, ovviamente, nel senso di pensare e sentire insieme».

Sulla scia delle sue affermazioni, mi interrogo sull'incarnazione metrica che si compie nella sua opera. L'elemento che sembra contraddistinguerla, almeno nell'ultima fase, è la quartina. Gli domando se la strofa sia una scelta a priori, un limite che si dà per lavorare, oppure una misura che emerge dallo stesso confronto con la materia poetica, il passo intrinseco di *quelle* cose che sente di dover dire o, meglio, del suo rapporto con quelle cose.

La quartina, mi dice, è sia una scelta sia una scoperta. «All'inizio è stata chiaramente una prova, poi l'ho ritrovata come una forma non vincolante, estremamente duttile, pronta a espansioni, come una camicia entro cui poter far entrare corpi diversi. Fortini aveva osservato che erano create tutte per dislivelli e dissonanze (e ci aveva preso in pieno), sull'esempio dei russi, che sono i poeti che ho amato di più: Blok, Pasternak ecc., tramite anche le traduzioni di mio padre. Inoltre, c'era un caos percettivo ed emotivo tale che se non avessi scelto questa forma avrei rischiato l'informe. Necessitavo, all'interno della mia ricerca giovanile, di una controspinta».

Naturalmente, dietro la scelta della quartina ci sono poi fascinazioni di letture, adesioni a modelli letterari. Nella stessa tradizione italiana del Novecento, mi fa notare, la quartina non è affatto estranea: si pensi a *Ossi di seppia*.

L'insistenza su una piattaforma ritmica di base è poi importante per l'effetto di straniamento che si riesce ad attuare entro un orizzonte di attese ben percepibile nel lettore: «È proprio la giacitura, il ritorno che permette la sorpresa».

Per D'Elia è molto importante l'aspetto acustico del testo, più ancora di

www.andreatemporelli.com

quello visivo: «il senso del tempo contemporaneo ci viene dai rumori, o anche dagli odori. Ecco, la poesia per me, secondo un'idea forse un po' antica, è qualcosa come un camminare. Per questo amo Baudelaire, che traduco. Pensa alla sua *pietas* dello sguardo: muoversi, immergersi nel contesto urbano, nelle vicende. Si tratta, potremmo dire, di una poetica della viandanza e della prossimità all'altro».

A questo punto, D'Elia ha un altro scatto nella riflessione. Se prima si era soffermato sui nessi retorici che caratterizzano l'espressione poetica, ora riafferma l'essenzialità della testimonianza che un autore dà attraverso i propri versi. In ultima istanza, la poesia non può ridursi a connotazioni formalistiche e resta fondamentalmente ricerca umana di verità: «Quello che mi interessa degli altri poeti è capire *di che cosa* sono poeti. Do per scontato che uno sia bravo, abbia una risoluzione formale, un suo stile; mi chiedo di che cosa parli la sua poesia, quale sia il cuore che ha tirato fuori dal mondo, la sua figura chiave, la sua scoperta sensibile. Nella grande poesia, infatti, c'è l'incarnazione, cioè la verità...»

Ancora una volta mi sorprendono le sue espressioni, che potrebbero suggerire un eccesso di *fede* nella poesia. Ma ormai è chiarito il fatto che essa acquista valore solo e unicamente dal riconoscimento del valore della vita.

Torno dunque a interrogarlo sulla sua ricerca poetica domandandogli quali siano stati i passaggi forti all'interno del suo percorso prima di giungere all'ultimo libro, *Congedo della vecchia Olivetti*. Già negli ultimi tre volumi, editi da Einaudi, si riscontrano sviluppi notevoli, per esempio il passaggio dalla "suggestiva reticenza" di *Segreta* a una pronuncia sempre più chiara e risentita, ma gli chiedo soprattutto di parlarmi delle opere giovanili.

«Fu Colasanti che per primo parlò di reticenza, a proposito di *Segreta*. Quel libro prosegue il discorso aperto con *Febbraio*, ovvero la seconda fase della mia poesia. Dopo *Non per chi va* ('78-80), ho lavorato per quattro anni a un libro che non è mai uscito. Lo aveva letto Fortini e doveva essere pubblicato da Einaudi; lo avevano letto Mengaldo, Siti e Berardinelli. Poi non si fece più nulla perché Fortini, sulle indicazioni di Berardinelli, dovette fare marcia indietro. Ci rimasi molto male, come puoi intuire, visto che prima mi avevano data per certa la pubblicazione. Ci fu anche un lieve dissidio con Fortini: gli scrissi una letteraccia alla quale lui rispose con quattro pagine: "di solito a lettere così non rispondo, ma visto che sei tu... Io ho pubblicato il secondo libro dopo dodici anni..." ecc. Quel libro s'intitola *Luna d'erba* e rappresenta una mia fase surrealistica, con poesie in verso libero, tutto in lettere minuscole e una scrittura esistenzialista e metonimica, molto differente rispetto a quella verso cui poi mi sono orientato. Un altro libro progettato era un *Breviario*, sorretto da un'idea di poesia epigrammatica e di canzoniere parentale, qualcosa tra Penna e Caproni. Si trattava in fondo di una fase di indecisione. Lo sblocco c'è stato con un libricino uscito con le Edizioni di Barbablù di Siena (del mio amico Attilio Lolini), *Interludio*, dove c'era un piccolo poema, *Maniera del giardino*, in cui la poesia si manifesta nella figura di un uccelletto, che con un frullo leggerissimo passa nel giardino, dai gerani al cielo, rivelando che tutta la pesantezza di quegli anni e della poesia precedente non era nulla e bisognava invece andare dietro a qualcosa d'altro,

www.andreatemporelli.com

una musica... Era stato scritto, credo, nell'agosto '84; dopo ho cominciato a lavorare a *Febbraio*, poesie che effettivamente ho scritto in un mese (febbraio '85), almeno nella prima stesura e nel nucleo centrale, che ho bruciato sulla scia di quest'onda musicale. I temi portanti sono l'infanzia, il paesaggio marino... il tutto in visioni un po' sfumate, anche se *Febbraio* rispetto a *Segreta*, che spinge ancor di più su un registro simbolista, è molto più chiaro».

(Quell'"uccelletto" – penso tra me e me, per deformazione critica – che, come un'apparizione, sblocca il suo lavoro verso una musica diversa, deve essere parente stretto del cardellino che appare nell'ultima parte di un romanzo di Renzo Paris, *Cani sciolti*. Forse è lo stesso, passato in volo da un autore all'altro).

«In *Segreta*», prosegue D'Elia, scherzando seriamente, «c'è addirittura il "peccato" del rifacimento: così come *Febbraio* si gioca sul rifacimento di Blok, da cui magari prendevo un verso e poi andavo avanti per conto mio (per esempio Blok, in chiusura di una poesia, dice: "I ristoranti si spegneranno all'ora destinata", e io lo riprendo: "Sei destinata all'ora in cui si spengono / sui lungomari i chioschi nella bassa stagione..."), in *Segreta*, per esempio, puoi trovare Halas. Si potrebbe parlare di plagio attivo, per usare un'espressione di Croce a proposito del Barocco».

In realtà D'Elia è chiaro anche in *Segreta*, e lui stesso lo afferma citandomi le poesie che preferisce: *E tu le ricordi le cene..., Perché ci fanno sentire colpevoli le cose..., Con quel tuo rumore secco, amore...*; certo «c'è ancora una convivenza dell'ipoteca simbolista, sulla base del lavoro che ho compiuto soprattutto sul Simbolismo russo (Blok) o slavo (Halas), con un dato più esperienziale. Con *Notte privata* ho piegato poi verso questa seconda strada, dove non c'è più l'idea quasi di fabbricatore di poesie in serie, quell'idea di serialità che mi aveva affascinato nel suo senso profondo di artigianato. E *Congedo* piega ancora di più in questa ricerca di una liberazione dalla poetica dominante del Novecento».

D'Elia è ormai una voce riconosciuta come centrale nella poesia degli anni Ottanta: ripercorrerne lo sviluppo attraverso le sue stesse parole è sicuramente suggestivo. La disincantata sincerità con cui mi permette, poi, di entrare nella sua "officina" appare la prova lampante del suo amore per la poesia, che non si riduce all'amore della *propria* poesia.

La conversazione si sposta, così, sulle molte antologie che ultimamente sono state dedicate al secondo Novecento e nelle quali D'Elia raggiunge tale considerazione. «Si tratta di critica militante; non si danno valori, ma tendenze di valori». Gli parlo della grave lacuna della critica italiana, che trascura gli autori contemporanei. Spesso anche queste antologie paiono distinte dalla frettolosa volontà di rimediare alla mancanza di una più vigile e costante attenzione alla poesia delle ultime generazioni (e mi riferisco a un'attenzione di alto tenore, non certo al "bla bla" giornalistico); non è un caso che la critica la debbano spesso fare i poeti stessi, con tutti i problemi che ciò comporta.

Per D'Elia, che pure si è più volte lamentato sullo stesso problema, il silenzio sui contemporanei può nascondere un messaggio positivo, uno sprone a «farsi la strada da soli», tornando a far camminare assieme poesia, critica e ricerca letteraria.

www.andreatemporelli.com

«La poesia deve "tirare avanti" anche la critica. Il guaio è quando avviene il contrario, cioè quando la critica cerca di promuovere una poesia che non c'è. È questo il limite dell'Avanguardia in tutte le sue riproposizioni: il tentativo di applicazione di una poetica».

Il discorso, poi, piega nuovamente sull'opera cui sta lavorando da tempo: «Io vivo in una città di mare: l'idea della riva viene perciò da un dato biografico. Abbiamo qui davanti il mare che ci separa dall'Albania, dalla ex-Jugoslavia, dalla storia. Siamo alla fine e all'inizio di qualcosa. Il poema che sto scrivendo è il racconto percettivo di tutto ciò che dicevamo: di come una parola diventa poesia, di questo deambulare del pensiero... L'altro tema è poi quello del sogno, dell'utopia politica del secolo:

Ora noi, che ci abbiamo creduto
alla favola del Novecento e molto
di noi e molta vita abbiamo perduto

tra le formule del nostro tempo, quella
almeno, spogliata delle formule,
ritorna a noi come il bel vento...

Io ero in Lotta Continua, ho fatto esperienza politica in quell'organizzazione fino al suo scioglimento nel '76, avvenuto proprio sui temi della vita quotidiana in rapporto alla militanza, al femminismo ecc. (e non sui temi della violenza, come ingiustamente si afferma). Mi ritrovo adesso con tre compagni e amici, persone come Sofri, Bompressi e Pietrostefani, innocenti e in galera. Come mi devo sentire io in rapporto alla storia della mia generazione?».

All'interno del libro in elaborazione, si trova anche una parte, che tenta un bilancio della generazione tra '68 e '77, ricordando ciò che è rimasto e ciò che tuttora quella generazione rivendica, cioè giustizia e verità, un bisogno talmente forte da piegare la poesia a comunicazione, racconto, testimonianza.

«Sento di spendere una parola per queste tre persone, per chi torna addirittura dall'estero, dove era libero, per testimoniare la propria innocenza, rispettando la legge italiana. Abbiamo fondato anche il comitato Liberi Liberi qui a Pesaro: raccogliamo firme per un appello al Presidente della Repubblica. Bisogna andare a scoprire gli errori veri che si sono commessi, che sono ben altri rispetto a quelli che vengono attribuiti. Una cosa è l'estremizzazione verbale molto forte, altra cosa sono i delitti. In questi mesi il mio lavoro di poeta è cercare di raccontare, tra presenza e memoria, questo Paese e un pezzo di una generazione, me stesso... Mi sento partecipe di una storia disonorata, che implica la perdita del nome, dell'onore, e quindi la perdita di una vita. E io so, avendo preso parte a quell'esperienza, che non abbiamo ammazzato nessuno. L'errore nostro fu la certezza della ragione, la certezza della verità del nostro sogno. Ma si tratta di un errore compreso in tempo, per questo ci si sciolse presto. Vi era infatti un'apertura critica enorme».

Il tono della sua voce si fa adesso preciso, ma è facile intuire che quella fermezza nasce dal dolore di vigilare su un velo di malinconia, che non vorrebbe trapelasse a scapito della giustezza della memoria: «C'era una poesia del vissuto in quell'andare incontro all'altro. Andavamo davanti alle fabbriche portando i volantini, ma per quanto mi riguarda rivedo in quei momenti la

www.andreatemporelli.com

volontà di scrostare il piccolo borghese in me per incontrare il popolo, cioè conoscere l'altro, con tutte le forme comunicative giovanili tipiche di allora. Come ridurre tutto questo a una vicenda giudiziaria, di delitti, di giudici o di giornalisti?».

La poesia è chiamata, perciò, a salvare la globalità dell'esperienza, trattenere ciò che sfugge all'indagine storica.

«Oggi io scrivo tutti i giorni. È dal 5 marzo che si è innestata questa cosa nuova e tutti i giorni sono lì a scrivere... La primavera, perciò, è anche un dato esperienziale, con la sua idea di ritorno dell'esistenza. Quegli anni furono la *mia* vera primavera, per quanto dopo il mito sopravviva comunque l'ideale.

«Si trattava», prosegue D'Elia, questa volta senza riuscire a nascondere il velo di malinconia della voce, «di un sentimento prepolitico, un'aspirazione alla gioia, addirittura a un'idea di bontà e di fratellanza, che poi è stato declinato nella forma dell'ideologia».

Il nuovo libro si presenta come una specie di continuazione del poemetto *La delusione*, con l'identica necessità di scrivere e dire molto chiaramente, seppure in tono pacato. Anche in questo poema c'è una voce che irrompe e che potrebbe essere la voce di quel sogno:

> «Non arrendetevi,
> se avete conosciuto una forma della vita
> restate fedeli alla vostra ferita...»

Ci tiene, D'Elia, a chiarire che secondo lui non è preciso parlare, a proposito della sua opera, di "poesia civile". «Se una sezione di *Congedo della vecchia Olivetti* si intitola *Su orme incivili* un motivo ci sarà, non credi?». Un poeta "civile" potrebbe dirsi, per esempio, Giuseppe Conte, con cui ha anche polemizzato in proposito. La letteratura cui invece si rifà lui è da tempo espulsa dalla *polis*, fino a diventare, appunto, "incivile".

Ma ormai stiamo uscendo dalla sua casa e il filo della conversazione si sdipana in più direzioni. Mentre mi riaccompagna alla stazione, descrive la città, parla di coloro i quali considera suoi "maestri", e chiede della mia esperienza.

Il sole, basso, ci costringe a fare solecchio per camminargli contro. Poi, sulle panchine alla stazione, mentre aspettiamo il treno immancabilmente in ritardo e io impreco per la coincidenza a Bologna, il vento a tratti soffia impertinente, ribaldo come una vena di gioventù che pure attraversa e avvicina persone così lontane nella storia, appartenenti a contesti diversi, due generazioni che pure cercano il confronto.

Nel frattempo dietro di noi, come un rimpianto, si ritira il mare.

www.andreatemporelli.com

Umberto Fiori

"Salvare" la poesia?

In concomitanza con la pubblicazione degli atti del Convegno organizzato dalla rivista «Letture», cui spesso ci siamo riferiti, presentiamo un intervento di Umberto Fiori che ci sembra fare giustizia del pregiudizio di strumentalizzazione della poesia su cui sono impostati parecchi interventi compresi nel testo. Il problema non si risolve né con proclami né con convegni né con elucubrazioni: la partita si gioca all'interno della coscienza del poeta stesso.

Sono in molti, oggi, a temere che di qui a pochi anni, travolta e soffocata - da nuove tecnologie, da nuove forme di comunicazione, da un sistema di valori che la ignora o addirittura le si oppone, insomma da quell'orda di spettri di cui - da sempre - è popolato il futuro della modernità, la poesia scompaia. Proprio in questo timore e negli allarmi, nei proclami, negli appelli a difenderla, a salvarla, mi sembra si riveli qualcosa che in altri contesti non viene pienamente in chiaro: la nostra civiltà tende a vedere la poesia come una *cosa* (un genere letterario, un'attività creativa, una modalità della comunicazione, una funzione del linguaggio, un valore culturale). Chi dichiara di volerla salvare, sta anche dicendo che ritiene di essere in grado - in certe condizioni - di farlo. Ma questo significa - a ben vedere - che su di essa qualcuno può esercitare un *dominio,* lo stesso che noi esercitiamo (o crediamo di esercitare) su ogni altro aspetto del mondo a patto di farne, appunto, un oggetto (oggetto sommamente complesso, magari, e degno del massimo rispetto). La poesia si può distruggere oppure salvare; insomma la si può controllare, dominare, se ne può disporre: questa è l'idea che accomuna i suoi difensori e i suoi presunti nemici. Che a pensarla così siano dei ministri o dei librai, delle professoresse, persino dei critici, non desta meraviglia: è strano, invece, che su questa prospettiva concordino molti poeti, cioè proprio coloro che dell'argomento dovrebbero avere ben altra esperienza. Certo, la poesia si presenta oggi ai nostri occhi come l'oggetto di un settore dell'editoria, materia di recensioni e di studi, motivo di premi e vitalizi, nonché occupazione giornaliera di una serie di personaggi che sfornano libri di versi; ristrutturata l'editoria, licenziati i recensori, riformata l'università, estinti i premi, tagliati i vitalizi, chiuse le collane, ci sembra difficile che la poesia sopravviva. (Che sarà della poesia, senza la mia tavoletta di cera? Che sarà della poesia, quando gli dèi stranieri avranno cacciato il grande Amon? Che sarà della poesia quando la gente, invece di leggere, andrà a passeggiare tutto il giorno col velocipede?)

Dopo due secoli (almeno) che vengono ripetute, le profezie sulla morte dell'arte cominciano ad assumere ormai un risvolto involontariamente comico, come le raccomandazioni sempre più serie e sempre più farfuglianti di un nonnetto ottuagenario: «Mettiti la maglietta, veh!». Bisogna allora credere, ottimisticamente, che la poesia sopravviva a qualsiasi cataclisma? Non è questione di ottimismo o di pessimismo, di fiducia o di cinismo; non è, insomma, questione di volontà. Forse domani la poesia scomparirà (e di sicuro è già scomparsa da tempo dalla testa di molti poeti e dalle loro scritture); ma, se a scomparire sarà la cosa-poesia che ben conosciamo, non sarò certo io a dolermene. Quanto a ciò che ha animato e dominato uomini come Dante e Goethe, come Hölderlin, Baudelaire e Leopardi, non credo che - neppure a fin di bene - si lascerà dominare da noi. Quel che possiamo sperare è che un giorno, magari solo per un attimo, venga a visitarci.

www.andreatemporelli.com

In questo numero «Atelier» presenta un'indagine critica sui due più importanti autori viventi di lingua inglese e francese: Seamus Heaney (nato il 13 aprile 1939 a Castledawson nell'Irlanda del Nord) presentato da Franco Buffoni e Ives Bonnefoy (nato a Tours nel 1923) nella lettura di Davide Bracaglia.

Nel primo saggio di ampio respiro lo studioso, partendo dall'analisi della più importante raccolta di liriche del premio Nobel 1995, pone in luce gli elementi stilistici e contenutistici della sua poesia; nel secondo, più breve, viene colto con chiarezza e con sicurezza l'elemento fondamentale della poesia dell'autore francese, di cui Bracaglia sta traducendo altre opere per Einaudi, mentre è appena uscito L'uva di Zeusi, *presso Jaca Book nella traduzione di Roberto Mussapi.*

Segue un attento esame di Marco Merlin sul volume di esordio del trentacinquenne Antonio Riccardi, che si è subito imposto all'attenzione della critica.

Franco Buffoni

Lettura critica di *North* di Seamus Heaney

Nella primavera del 1975 la raffinata e, "letteralmente", bene-augurale casa editrice Rainbow Press (stampa dell'arcobaleno) pubblicò una plaquette di Seamus Heaney composta di otto poesie e intitolata *Bog Poems* (Poesie della palude). Heaney - allora trentaseienne - aveva già pubblicato da Faber & Faber tre importanti raccolte: *Death of a Naturalist* (Morte di un naturalista) nel 1966, *Door into the Dark* (Porta nel buio) nel 1969 e *Wintering Out* (Svernando fuori) nel 1972; e l'apprezzamento critico nei suoi confronti era già piuttosto ampio sia in Inghilterra sia negli Stati Uniti. Tuttavia quella plaquette - prezioso nucleo propulsore della raccolta *North,* che sarebbe apparsa di lì a pochi mesi - operò una specie di miracolo critico, divulgando con clamore, anche iconograficamente, al pubblico della poesia, gli elementi fondanti della poetica di Seamus Heaney.

Il libretto, oltre ai memorabili testi poetici che oggi appaiono nella prima parte di *North*, era corredato da una decina di impressionanti riproduzioni fotografiche, tratte dal volume del danese Peter V. Glob dedicato a *The Bog People* (Il popolo delle paludi), apparso a Copenaghen nel 1965 e a Londra - da Faber - quattro anni più tardi. Impressionanti i primi piani dei corpi di uomini e donne conservatisi intatti nella torba, grazie all'acidità dell'acqua, dall'età del ferro con gli ornamenti, le suppellettili, persino i capelli. Tanto da apparire *body* più che *corpse*. (Heaney stesso accenna a questa ricchezza dell'inglese che distingue tra corpo vivo e corpo non più vivo, senza dover ricorrere a un termine orrendo quale cadavere). La "regina", per esempio, narra di come fosse in attesa sul fondo ghiaioso, tra sogni di ambra baltica e resti di bacche sotto le unghie. Finché «si corrose il mio diadema» e le gemme caddero nel banco di torba.

Già si può notare la grande efficacia della narrazione in prima persona - come in una *Spoon River* preistorica, o in un monologo drammatico di Robert Browning - impreziosita dall'alternanza di due narratori: nel testo precedente, infatti, a parlare è lo "sciacallo" che depreda la tomba. E i tessu-

www.andreatemporelli.com

ti colorati delle ricche vesti e i ricami fenici si macerano «sulle morene soffici» dei seni della regina.

Il 1969, l'anno in cui Heaney scopre il volume di Glob, è anche l'anno in cui riprende sanguinosamente il conflitto nord-irlandese. Le parole introduttive di Glob, che individua in gran parte dei corpi sepolti nella torba delle vittime sacrificali, propiziatorie alla fertilità della dea del territorio, sortiscono così sul poeta un doppio effetto, se associate alle immagini. Quei corpi raccontano una storia del passato remoto, ma - morti violentemente come sono: sacrificati - costituiscono anche la metafora concreta, tangibile di quanto in Irlanda avviene ogni giorno: il sacrificio umano alla divinità assurda dell'antica etnia sopraffatta dai nuovi padroni. Da qui - da questo rapporto violento tra natura e storia, da questa analogia per contrasto tra *bog people* e contemporanei cittadini dell'Ulster massacrati - scaturisce il senso profondo della poesia di Heaney in *North*.

Come ha osservato Blake Morrison, uno dei più acuti studiosi dell'opera di Heaney, le vittime sacrificali che vengono alla luce dalle torbiere, in quanto memoria mitica della comunità, assurgono al ruolo essenziale di "correlativo oggettivo" heaneiano. Come la famosa penna, «tozza e comoda come una pistola», con la quale il poeta - in *Digging* (Scavando), la poesia programmatica della prima raccolta - dichiara che continuerà a scavare come i suoi antenati, con l'unica differenza che muterà lo strumento.

Vi sono poi altre tre circostanze che vorrei subito definire emblematiche nella genesi di *North*. Il trasferimento - nel 1972 - del poeta a Dublino dalla nativa Derry nell'Ulster. La convinzione - espressa in una intervista a Harriet Cooke nel 1973 - che «in Irlanda c'è bisogno di prendere la lirica inglese e di farle mangiare roba che non ha mai mangiato prima, facendola tuttavia rimanere - infine - sempre lirica inglese». (Occorre ricordare che, proprio a partire dallo stesso anno, un altro grande poeta irlandese - Michael Hartnett - inizia a scrivere e a pubblicare solo in gaelico). Infine, la diffusa convinzione, da parte di diversi poeti, che fosse giunto il momento di porre non più solo sullo sfondo, ma al rango di co-protagonista insieme alla propria personale esperienza, il divenire storico, archeologico, mitologico e persino etimologico, del paese. In questa ottica va ricordata almeno la pubblicazione nel 1971 di *The Rough Field* (Il campo incolto) di John Montague.

North si apre con due testi dedicati a Mary Heaney - la contadina madre del poeta e dei suoi otto fratelli - posti sotto l'unitario titolo di *Mossbawn*. Come Heaney stesso spiega nel volume di prose scelte *Preoccupations*, apparso da Faber nel 1984, *bawn* è il termine col quale i coloni inglesi indicavano le loro fattorie fortificate. La famiglia Heaney, tuttavia pronunciava il nome della località *Moss bann*, e *ban* in gaelico significa "bianco". *Moss* invece vuol dire muschio, ma è anche un altro termine per "palude" e persino per "torbiera". (Parlare di terra in Irlanda significa parlare di torbiera). In conclusione, osserva il poeta, nelle sillabe che designano la mia casa io vedo la metafora «*of the split culture of Ulster*».

Grazie alle sue proprietà chimiche, la torbiera diviene dunque una specie di *hard disk* delle persone e degli oggetti. E questi come quelle vengono da

www.andreatemporelli.com

Heaney entomologicamente analizzati alla disperata ricerca di un senso alla violenza, tanto del presente quanto del passato. Un passato - naturalmente - a più strati: dall'età del ferro alla conquista romana, da quella vichinga a quella elisabettiana e cromwelliana, fino alla pasqua di sangue cantata da Yeats.

Poesia epica e mitologica, quindi, ma *sui generis,* con una forte propensione all'ancoraggio iconografico: già nei due testi incipitari, se l'immagine della donna dedita alle umili incombenze domestiche non può non richiamare certi interni di pittura fiamminga, nei *Tagliatori di semenza* Brueghel viene esplicitamente menzionato, nonché rivissuto con una precisione per il dettaglio degna di un *tableau vivant*.

Corpi, oggetti e parole quasi sullo stesso piano, trattati allo stesso modo. *Moss bawn* come *quernstones,* le macine da mulino che divengono antropomorfe con quell'unico occhio ciclopico a fissare l'acqua, nel senso che il poeta soppesa il suono e l'etimo delle parole che lo emozionano come se fossero pietre; e, nel contempo, soppesando gli oggetti, li rende impalpabili irreali astratti come se fossero concetti o suoni. Parole come *bog* o *ban-hus* finiscono col giungerci talmente materializzate alle proprie radici da essere esse stesse "la cosa". Oggetti come la vanga abbandonata dallo scavatore di torba, rinvenuta per caso dal poeta avvolta nel muschio, umida e silenziosa, diviene parola e poi persona, grazie alla sensualità che egli sa infondere all'atto del suo ripenetrare nella terra dopo anni, e persino del suo uscire dal verde facendo mollemente schiudere le labbra alla vegetazione.

Più in generale si può osservare come Heaney - nel solco della più alta tradizione anglosassone - miri esemplarmente alla precisione lessicale (botanica, scientifica). Egli non scrive "alberi", bensì ontani, tigli, betulle. Allo stesso modo, se si chiama "vangile" l'escrescenza in legno del badile su cui preme il piede del contadino, egli scrive "vangile": peccato per chi conosce poche parole. A proposito delle quali, nell'altro suo volume di prose, *The Government of the Tongue*, Heaney ricorda come, tra gli scritti che formarono il suo gusto poetico vi sia *A Few Don'ts for Imagists*, che notoriamente è avverso all'uso di sostantivi astratti e di aggettivi concettualmente sfuggenti, come "*glorious*", "*beautiful*", "*universal*", "*despair*". Tanto rigore, naturalmente, per produrre poesia al massimo grado, non certo botanica asetticità.

Ma una poesia scientificamente ricca, come quando Heaney spiega la dolcezza e la sofficità della parola *bog*: «Terreno ruminante / digestione di molluschi / e gusci di semi / profonda custode di polline». Vanno di pari passo il massimo di letterarietà e il massimo di consapevolezza bio-chimica. Nello stesso testo, *Kinship* (Parentele), l'atmosfera morbosa e rarefatta, di putrefazione e sfacelo, pare proprio rigenerarsi biologicamente sotto la coltre di un autunno sfatto, declinante. E in questo, volendo, letterariamente scorgiamo un ideale seguito al fermento della vita che declina nell'ode keatsiana all'autunno.

Ma a proposito di scavatori e di vanghe, sempre nella prima parte di *North,* Heaney propone un'imitazione dal Baudelaire dello scheletro scavatore. E sposta l'obiettivo dalla rigenerazione naturale alla disperata incertez-

www.andreatemporelli.com

za verso una rigenerazione umana. La miseria umana continua aldilà della morte. In questa prospettiva Heaney traduce il baudelairiano "*forçats*" con una evidente forzatura semantica: *Death's lifers*, coloro che vivono la morte. «C'è una vita prima della morte?» è poi il verso - copiato dal poeta dal muro di una casa dell'Ulster - che fa da contraltare a Baudelaire, concludendo un altro testo della raccolta.

Ancora a proposito di antropomorfizzazione degli oggetti, credo vada subito ricordato come nella quinta strofa di *North,* la poesia che dà il titolo complessivo alla raccolta, il poeta, con riferimento alle navi vichinghe, lunghe e strette, usi l'espressione «*the longship's swimming tongue*»: la lingua nuotante della nave, come lingua fuoriuscente di rettile invasore. Una lingua che, per sublime astrazione, parla poi e comanda, da nuova padrona. E ancora, nell'ottava strofa, il riferimento allo "*word-hoard*": la dispensa delle parole. Nella dispensa gli uomini del nord, navigatori senza una terra fissa, dovevano mettere da parte come una provvista anche il loro tesoro di parole. E, in *Sogni d'osso*, la messa a fuoco del legame inscindibile tra ciò che è prodotto dalla natura, come una selce, e ciò che è prodotto dalla cultura, come una radice etimologica, appare chiarissima: «tra le ricchezze custodite nel forziere della grammatica e delle declinazioni, ho trovato *ban-hus*....» (dove *hus*, naturalmente, sta per "casa").

Il procedimento di antropomorfizzazione degli oggetti e di oggettivazione degli elementi naturali (una oggettivazione sempre animistica, tuttavia) può portare a veri e propri corti circuiti di senso con grandi rivelazioni simboliche. Si ritorni, per esempio, all'immagine della macina da mulino. Quell'unico occhio legge la storia e forse persino la crea. Ebbene, tale immagine è la quintessenza dell'Irlanda stessa, raffinata in anni di rigoroso esercizio poetico. In *Bogland*, nella raccolta *Door into the Dark* del 1969, infatti, si leggeva: «ad ogni strato che le strappano questa terra rivela più antichi insediamenti: le paludi potrebbero essere infiltrazioni atlantiche e il loro centro un centro d'acqua senza fondo». La dizione è ancora piuttosto grezza, l'immagine faticosa ma già molto espressiva. L'Irlanda appare come una sgangherata barca in bilico sull'acqua, con le zolle fradice e nere della sua torba docili a piegarsi e tagliarsi come burro per il *breakfast*; e l'occhio dell'Atlantico vòlto al nuovo mondo (e quindi alla ricreazione dell'etnia) come l'immenso occhio del Ciclope. Tutto questo, nella sintesi epifanica rappresentata da *North,* viene poderosamente inglobato nella *quernstone,* in quel suo occhio che può nutrire o condannare.

Sarebbe tuttavia un grave errore interpretativo lasciarsi prendere la mano dalla forza delle immagini e ritenere che *North* sia un libro poetico sulla storia d'Irlanda. Se si riesce a considerare la silloge in una prospettiva più distanziata e fredda, *North* può apparire come un libro molto più letterario che poetico, e molto più sulla poesia che sull'Irlanda. Non si dimentichi il proposito di Heaney prima ricordato, di far ingurgitare alla lirica inglese roba mai odorata prima, ma di produrre, infine, ancora lirica inglese. Il tutto, all'interno di un processo compositivo che - a tratti - pare avere come soggetto primario il processo compositivo stesso.

www.andreatemporelli.com

Estremamente significativa nella raccolta è la disposizione e la sequenza dei testi nelle due sezioni. La prima imperniata sull'adattamento in chiave di storia irlandese di diversi miti greci: Diana e Atteone, Ercole e Anteo, la seconda parte volta al presente. Ma, come nel finale della *Via lattea* di Buñuel, si tratta di un presente rabbioso e disperato, prodotto - partorito - da quel passato di efferati inganni e violenze, e non per questo appagato o più saggio.

La prima parte è significamente aperta dalla poesia *Antaeus* e chiusa da *Hercules and Antaeus*. Anteo, come si sa, è invincibile nella lotta: in quanto figlio di Gea è in grado di rinnovare costantemente le proprie forze a contatto con la terra. Ma viene sconfitto da Ercole, che innalzandolo e proiettandolo verso il cielo lo priva d'ogni forza. La chiave di lettura heaneiana del mito greco risulta molto semplice se la si colloca nell'ambito di una allegoria della colonizzazione: Ercole è l'aggressore, il più forte, e viene dall'esterno; Anteo è il nativo, legato al suolo, destinato alla sconfitta. La sola speranza è che la sua impronta nel terreno possa di nuovo materializzarsi ed egli - Anteo - il gigante dormiente di tanta mitologia celtica, un giorno possa di nuovo condurre il suo popolo al riscatto.

Se però ci si pone in un'altra ottica interpretativa, l'antico conflitto mitologico diviene lo specchio del conflitto interiore del poeta stesso (poi esplicitato in una successiva raccolta: *Station Island*), un conflitto tra istinto e ragione: Anteo terragno e torbiero, contrapposto a Ercole, figlio del cielo, loico e razionale, a rappresentare due diversi tipi di poeta: quello che compone poesia (Ercole) e quello che dalla poesia viene composto (Anteo). Non a caso, certamente, con specifico riferimento ai *Bog Poems,* Heaney scrive in *Preoccupations*: «Basta stare in ascolto. Le poesie talvolta giungono come i corpi attraverso la torba, quasi complete».

In questa ottica le due parti della raccolta potrebbero essere viste come rispettivamente dominate, la prima da Anteo, la seconda da Ercole. Non va però dimenticato che il rapporto di Heaney con le tradizioni della sua terra, e in particolare con il cattolicesimo, è piuttosto complesso. Il poeta - è vero - rifiuta la torre d'avorio, e a differenza di Joyce sceglie di restare, pur se nella condizione di "emigrato interno"; tuttavia non riesce nemmeno ad essere il pastore che guida la propria gente al riscatto o che sa dare precise indicazioni di comportamento. La sua esplicita condanna è per la violenza *tout court*, non per l'IRA o per gli orangisti. L'immagine che riassume questa enorme incertezza è, in *Station Island*, quella del poeta che torna a Mossbawn tra la sua gente. Il pellegrinaggio all'isola del purgatorio è in corso; il poeta da bambino vi ha sempre partecipato. Ora - dopo varie incertezze - vi si reca. Ma al contrario. Egli percorre il tragitto guardando in faccia le persone. Va controcorrente.

Per questa ragione, in uno dei testi più significativi della prima parte del libro (*Dublino vichinga: pezzi di prova*), Heaney paragona l'immagine che ha di sé come uomo d'azione addirittura ad Amleto. Il poeta sa bene di non essere né una spia degli orangisti né un seguace dell'IRA. Tra dubbi e incertezze, per definire se stesso, ricorre a uno dei suoi amati termini composti:

www.andreatemporelli.com

wood-kerne, che indica una specie di attendista *maquisard* dei boschi. Trasferendosi dall'Ulster all'Eire egli in effetti si ritrae dalla tragedia, sfugge al massacro e all'inevitabile necessità di schierarsi faziosamente.

Se dunque la sconfitta di Anteo è l'inevitabile premessa alla seconda parte del libro, l'evocazione di Amleto arricchisce lo spessore psicologico della parte finale della prima. Amleto è scandinavo come Glob, come i Vichinghi, come il bimbo vichingo che, a imitazione degli adulti, incide su un frammento osseo la prua di una nave da guerra. E forse, considera il poeta, il suo cranio ora - da vecchio o da morto-in-vita - è uno di quelli qui in esposizione al museo. La pietà si fonde così alla repulsione per le educazioni ferine, le piccole scuole di mille anni prima e quelle presenti dell'Ulster.

Il poeta non ha affatto le idee confuse: le ha chiarissime per quanto riguarda l'analisi della situazione presente; è semplicemente paralizzato se si tratta di proporre soluzioni. In questa ottica diventa esplicito l'apparentemente criptico finale della quarta parte di *Parentele*, con l'immagine del salice piangente - che «inclina verso appetiti di gravità» - assunta dal poeta come termine di paragone per la propria situazione esistenziale. Egli è insieme Ercole e Anteo in lotta intrecciati, fusi in un anelito di fuga, di stacco dalla terra, e irrimediabilmente attratti da essa. Consegue l'inazione, la viziosa staticità del salice che si innalza e ridiscende.

L'Irlanda è terra, è donna, amata e vittima. I testi conclusivi della prima parte insistono sulla femminilità della *motherland*, sulla storia del suo continuare ad essere posseduta e riposseduta da Romani, Vichinghi, Inglesi: i Vichinghi a penetrarla con gli scafi appuntiti delle loro navi, a risalirne i fiumi come visceri: gli Inglesi come maschi stupratori *tout court,* l'unione coi quali non può che generare un figlio violento come l'Ulster.

Dopo che - nella poesia *Aisling* - il poeta ha espresso la forte brama di Atteone per Diana (*alias* la voglia di Irlanda da parte degli inglesi), la metafora si sviluppa nel testo successivo - *Act of Union* - che nella sua polisemicità esprime tanto la fusione politica dell'Irlanda all'Inghilterra, quanto l'atto sessuale. Qui, swiftianamente, il vecchio re lussurioso ammette che su quel piccolo pezzo di costa è forse il caso di riconoscere l'indipendenza della piccola ribelle Irlanda. Ma non v'è traccia di serenità o di pace. La pace - come per gli antichi invasori vichinghi in lotta costante anche tra loro - non viene da un processo di maturazione delle coscienze, bensì dallo sfinimento. È temporanea e debole, perché non si tratta che di momentaneo stato cachettico dei contendenti. Riacquistate le forze - come Anteo - essi riprenderanno subito - immutata nei secoli - la lotta o l'atto sessuale, come in *Ocean's Love to Ireland*, dove l'Irlanda fanciulla viene spinta contro l'albero dal maschio prepotente, ma l'invocazione che poi emette è più di piacere che di rifiuto.

Act of Union è anche il testo dove Heaney esplicitamente definisce l'IRA quinta colonna composta di parassiti ignoranti, pur configurandone la genesi e la crescita all'interno dello "stato di necessità". Non si tratta certo di uno dei testi più alti della raccolta; tuttavia nella seconda strofa, quando per

www.andreatemporelli.com

l'appunto Heaney descrive «i piccoli pugni parassitari e ignoranti», possiamo percepire l'eco del più famoso sonetto di un altro grande poeta irlandese, Oscar Wilde. Che in *On Liberty*, sull'onda delle sommosse massimaliste degli Anni Ottanta del secolo scorso, rivolgendosi alla libertà esclamava: «Non ch'io ami i tuoi figli, i cui occhi vuoti vedono solo l'ansia che li opprime, e le cui menti nulla sanno e nulla vogliono sapere [...]. Tuttavia, questi cristi che muoiono sulle barricate, Dio sa che sono con loro, in qualche cosa».

Bog Poems a parte, il testo che più armonicamente concentra in sé le maggiori tematiche del libro nella prima parte è *Funeral Rites*, perché in esso il poeta esplicita con chiarezza le tre dimensioni che gli stanno a cuore: quella personale, quella irlandese contemporanea e quella mitica. La prima è espressa con stile impareggiabile nella descrizione del malcelato orgoglio dell'adolescente che ormai è sufficientemente robusto per prestarsi - con gli altri uomini di casa - al rito del trasporto a braccia della bara del defunto. La seconda, nella descrizione delle piccole idiosincrasie delle persone al rito funebre, in particolare quel loro parcheggiare le vetture nelle strade vicine per poi metterle in moto tutte assieme in un ridicolo ronzio che sa di coro e di preghiera collettiva. La terza in una formidabile astrazione del poeta, che seguendo col ricordo lo snodarsi del corteo, lo vede drago intero, serpente zigzagante fino alla grande porta megalitica. E lì il rito sconfina nella mitica evocazione di Gunnar l'eroe. Bello come Che Guevara, lo sguardo vitreo vòlto alla luna, la sua icona un monito a porre l'onore innanzi a tutto. E si ricomincia, perché qualche giovane può crederci.

Lo straordinario funerale degenera dunque in un rito atemporale, collocabile in epoca precristiana, al tempo delle incisioni rupestri, oppure anche in un futuro ormai scristianizzato, che stolidamente coniuga - in *Punizione* - la fanciulla di una foto di Glob lapidata per adulterio, all'immagine di quelle ragazzine dell'Ulster pubblicate sui giornali nei primi Anni Settanta, rapate a zero, incatramate e coperte di piume di gallina per "essere state" coi soldati inglesi.

Ma se questa dimensione di storia divorata e di sentimenti "caldi" è heaneiana, non deve passare in secondo piano la vena di ironia e di autoironia che pure permea questi componimenti, nonché gli arditissimi - a volte - impasti lessicali. Basti pensare, proprio all'inizio di *Funeral Rites*, allo splendido gioco del riflesso delle candele sulle pareti della camera mortuaria: «*the flames hovering / to the women hovering*» («le fiamme librandosi alle donne librantesi») o nella precedente poesia su Dublino vichinga l'accoppiamento «*haggers and hagglers*», ad indicare chi cammina su un terreno solido all'interno di una palude (*hagger,* da *to hag*; ma *hag* significa anche strega, vecchia maligna) e - con lo stesso soffio di suono - chi mercanteggia, tirando sul prezzo (*haggler*). Celeberrimo, per altro, nella già citata *Scavando* dalla prima raccolta, il gioco heaneiano tra l'aggettivo *snug* (comodo) e il sostantivo *gun* (pistola). Tra l'indice è il pollice tengo la penna, dice il poeta, tozza e comoda come una pistola. Ma «*snug as a gun*» - col suo spavaldo anagramma - dice ben di più al lettore di lingua inglese...

www.andreatemporelli.com

Quanto all'ironia, si pensi a quelle automobili piccolo-borghesi che ornano i contemporanei funerali irlandesi: per indicarne il riavvio dopo la prima parte (in casa) della cerimonia, il poeta usa il verbo *to purr:* fare le fusa, ronzare sommessamente. E nell'ultimo testo della prima parte, alla terz'ultima strofa Anteo lascia "tutto" ai poeti elegiaci. La linea è quella che da Pope a Auden rende inconfondibile il *light verse* britannico. Solo che qui il contrasto è feroce, perché chi scrive si chiama Seamus, e alla lirica inglese - insieme - sta facendo mangiare ben altro.

Alla lirica inglese e a se stesso. Dopo essersi dipinto come Amleto incapace di vera e programmata azione, il poeta si sbeffeggia nell'ultimo testo della raccolta - *Exposure* - al passaggio della cometa. Avrebbe voluto tanto vederla. Invece si è distratto dal cielo, troppo concentrato come era sulla terra (di carta dei libri e dei giornali coi problemi irlandesi). E la cometa è passata via. "Sarà per fra trent'anni". Tanto i problemi saranno ancora lì.

La seconda e più breve parte del libro, esplicitamente dedicata alla contemporaneità sia dell'autore sia della sua terra, potrebbe anche dirsi "o del terrore". In effetti il poeta ricorre al termine *fear*, paura. Ma la congruità è senz'altro con l'altro termine sempre incombente: terrorismo. Terrore, ovviamente, in una accezione ampia. È lo sgomento di un bambino di fronte al padre che mente al messo comunale (contro tutti gli insegnamenti del chierico a dottrina) sulla reale consistenza del raccolto delle patate: aritmetica e terrore. È l'impressione di chi - non protestante - assiste in Irlanda a un marcia orangista, coi tamburi assordanti a giungere sino ai quartieri cattolici. È la sensazione di sentirsi braccati, stranieri in casa, allorché poliziotti stradali protestanti fermano di notte il giovane cattolico e - puntandogli la pistola alla tempia - sbeffeggiano il suo dichiararsi "Seamus" anziché "James". Sono stipendiati dal "ministero del terrore".

Ritornando al significato più recondito e prezioso di *North*, considerato come un libro molto più letterario che poetico, e molto più sulla poesia che sull'Irlanda, obiettivo del poeta potrebbe qui essere l'esposizione della gamma di interconnessioni tra vita pubblica e ricerca poetica. Non casuale certamente è il riferimento allo Shelley più mitopoietico e - a suo modo - politicizzato della *Difesa della poesia,* con la titolazione del primo testo: «Il sogno del legislatore misconosciuto». Ma se Shelley aveva definito il poeta «il misconosciuto legislatore del mondo», dopo Auden - come acutamente osserva Neil Corcoran, autore per Faber di una accurata monografia su Heaney - questo non è più possibile. Ormai, nell'età dell'ansia, i misconosciuti legislatori del mondo sono gli uomini della polizia segreta.

Così nel testo appaiono reminiscenze degli antichi (antichi?) sistemi di tortura nei sotterranei dei castelli, e kafkiana è la sensazione di impotenza rabbiosa, e poi ineluttabile, e persino vagamente complice, con una venatura pur sdegnata di "sindrome di Stoccolma" in un incubo obbrobrioso pencolante tra Nembo Kid, Spartaco e Costa Gravas.

Nell'altro testo chiave della seconda parte - *Qualunque cosa tu dica, non dire nulla* - si percepisce non tanto il passaggio del poeta dall'Ulster all'Eire, quanto la sua ormai acquisita dimestichezza coi media statunitensi

www.andreatemporelli.com

(sei mesi l'anno il poeta insegna negli USA). Il contrasto è feroce. Heaney oscilla tra umilissima identità irlandese e interviste a raffica nei grandi alberghi e nelle università. L'ironia si maschera di sarcasmo, preziosismi verbali e astruserie sembrano perfino sopraffare l'ispirazione poetica più genuina. Il riscatto viene nel finale, con la citazione della terribile frase, trascritta da un muro di Belfast, sulla possibilità di esistenza di una vita prima della morte.

E, se il legame con il passato remoto, in questa seconda parte del libro, è costituito dalla citazione dai Romani di Barrow, con lo schiavo cristianizzato che, grazie alla cultura, scopre la vera libertà nella poesia, quello con il passato prossimo è "terribilmente" palpitante, con il ricordo infantile della visita a Mossbawn dell'agente (la cui descrizione fisica è in assoluto uno dei punti più alti del libro). L'adolescenza invece è ben rappresa in quel profumo estivo notturno di amore rubato sui sedili anteriori di una Austin e nel successivo incontro coi poliziotti che gli si affollano «attorno alla macchina come una mandria» e gli puntano «la canna di una pistola nell'occhio».

Come Heaney riesca a rendere il senso di una dominazione straniera incrostata nel tempo, può desumersi anche soltanto dalla descrizione del repellente suonatore di tamburo orangista; tuttavia l'abilità e l'intelligenza poetica e politica dell'autore sono tali che egli decide di ampliare il finale alla condanna di tutte le sopraffazioni e le dittature. L'occasione è il ricordo di un soggiorno a Madrid da studente. E l'immagine che la riassume è ancora una volta artistica, e specificamente pittorica: Goya come simbolo della Spagna che si ribella alla dominazione napoleonica; Goya che dipingendo i suoi personali fantasmi e la guerra riesce a far fiorire la muleta del cuore mentre la storia carica. È un insegnamento anche per lui, Heaney. Un viatico.

Davide Bracaglia

Yves Bonnefoy e la presenza

L'epifania della *présence* rimane la fascinazione più importante di tutta la poetica di Yves Bonnefoy. Che cosa è la "presenza": un'esperienza, un messaggio poetico, una nostalgia, la realtà, il sogno? La presenza è semplice, accogliente, immediata, comune e verbale; è l'Essere nel suo superamento nell'evento, è l'Uno e il suo raggiungimento nel Molteplice della contemplazione. Il percorso, che da *Douve* (l953) porta il poeta francese ai raggiungimenti dei testi *Nell'insidia della soglia* (1975) e *Début et fin de la neige* (1989), è un progressivo avvicinamento, umano e speculativo, a questo evento massimo tra gli altri: l'esperienza della presenza.

Anche la pittura e i pittori sono stati convocati, nel corso degli anni, da Bonnefoy a tale ricerca di un senso ulteriore. Da Piero della Francesca a Caravaggio, all'amato Giacometti, la pittura, con il gesto e i colori, sembra essere, più della poesia, capace di instaurare l'immediatezza di questa percezione del mondo, la realtà come evento.

La presenza è fusione pura, unità di sguardo tra soggetto e oggetto.

www.andreatemporelli.com

Inscindibile, gloriosamente sensibile, come in Cézanne, completamente vuota di concetti ma satura di emozione, come un *haiku* giapponese, la presenza, ha acutamente notato il critico americano John J. Jackson, è un'illuminazione. Inafferrabile ed anonima, ma tuttavia sotto gli occhi di tutti, come il Tao, la presenza non è un'idea o una categoria, forse un grado più rarefatto e adamantino di realtà. È la realtà del reale. Anche la lunga attività critica di Bonnefoy è stata caratterizzata dalla costante, quasi ossessiva caccia al nudo nucleo incandescente del visibile. Viene da pensare alle ultime acquisizioni di Maurice Merlau-Ponty, a una parte della meditazione di Heidegger, all'impresa di Rimbaud o alla poesia di Pierre Jean Jouve. La presenza irradia al di là dell'etica.

Ma cogliere questo istante di piena coscienza, ammonisce Bonnefoy, non è facile. La presenza, troppo semplice e veloce, sfugge impercettibile, sotto lo sguardo interrogante del soggetto poetico; si invola e svanisce, risucchiata nel vuoto estatico aperto dalla sua pura presenza, appunto. Eppure chiama, chiama forte. Convoca d'autorità il poeta a una terra promessa, il compimento umano in un divino pienamente esaudito nel suo soggiorno terrestre (la maturità del sentire e del conoscere), un superiore e più ampio livello di consapevolezza, un linguaggio reso finalmente alla sua "verità di parola".

Neanche il tradurre e la traduzione potevano sfuggire a tale implacabile tallonamento. Un nome per tutti: le traduzioni da Shakespeare. Shakespeare è stato ed è per Bonnefoy il poeta assoluto, quello che è riuscito a varcare la soglia senza cedere alla lusinga, accedendo ai beni supremi della "realtà rugosa". Egli ha attraversato la morte e il sogno e, negli ultimi drammi, è riuscito a raggiungere la conciliazione, che è l'aspirazione massima di tutta la poesia di Yves Bonnefoy. La *Ripeness* shakespeariana, la maturità, la pienezza, una saggezza, è il traguardo esplicito nel quale viene pienamente a rivelarsi la *présence*. Shakespeare è stato il poeta di un'umanità infine redenta; il *Racconto d'Inverno* e *Re Lear* ci parlano di un cuore guarito dalla colpa, dal perdono e la conciliazione tra gli affetti e il mondo. Questa ardua catarsi sancisce l'evento della presenza.

C'è tuttavia una tentazione da superare. Questo ostacolo è così vicino, così connaturato al fare poetico, così insito nel dire e incistato nelle sue prassi da risultare quasi insormontabile: ed è la stessa identità poetica. Il poeta moderno, erede del Romanticismo, per accedere con strumenti purificati al supremo evento di Essere, deve essere capace di sacrificare, alla fine, anche il proprio ruolo, transvalutare la sua stessa figura poetica, troppo centrata, monolitica e statica; la presenza esige quest'ultima offerta, vuole questa essenziale rinuncia al ruolo.

Attraverso la poesia, oltre la poesia, nella nuova visione poetica: la presenza chiede questo per attuarsi tra noi in parola. Dalla morte e rinascita del poeta e del fatto poetico, la presenza riceve lo spazio, la necessaria libertà per la propria gloriosa rivelazione, l'agio totale della disponibilità di una coscienza a non giudicare. E l'evento, come afferma anche Mario Luzi, *accade*.

Bonnefoy connota questa esperienza liberatoria con alcuni sinonimi

www.andreatemporelli.com

molto indicativi, il «Semplice», la «Pace», «Qualcosa che si raduna, che si disperde», la «Bellezza». È il recupero di un'Arcadia d'infanzia, non vagheggiata né retorica, è calma interiore, è trasparenza affettiva, un orizzonte pacificato di sé. La presenza è una svolta. Il salto fuori dalla modernità novecentesca, dall'Occidente e dal pensiero. È un gesto salvifico, una fondazione d'amore.

Marco Merlin
***Il profitto domestico* di Antonio Riccardi**

NON NELLE CASSE DEL COMUNE
L'AMMANCO
ERA NEL SUO CUORE

V. Sereni

È ormai un privilegio assoluto esordire nella collana mondadoriana dello «Specchio». Antonio Riccardi, che in Mondadori lavora, vi approda in età matura (è nato infatti a Parma nel 1962) e dopo un'importante serie di pubblicazioni, su rivista e in volume collettaneo (nel *Primo quaderno italiano* di *Poesia contemporanea*), che annunciava il lavoro confluito ora nel *Profitto domestico*. Quelle anticipazioni rappresentano la traccia del meticoloso esercizio compiuto dall'autore sulla propria materia, che ha trovato così un'identità stilistica già perentoria. Cucchi, che nei confronti di Riccardi è poeta sodale, nella bandella del volume parla addirittura di «primo libro importante della nuova generazione», non «una promessa, ma già un'acquisizione certa per la nostra poesia». L'affermazione ci pare sostanzialmente corretta.

Il profitto domestico ci consegna, infatti, un autore non privo di intrinseche potenzialità nuove (armonicamente ricco di sfumature ci pare il suo timbro poetico), ma dal pieno dominio delle proprie spinte, a tal punto che un eccesso di cautela espressiva, nondimeno motivata dai personali presupposti etici ed estetici, potrebbe apparire il rischio cui si espone la sua poesia.

Il libro si configura come lo stratificato poema di una storia familiare, con la rappresentazione delle vicende e dei luoghi dei vari personaggi che ad essa prendono parte. L'indagine poetica, tuttavia, predilige l'evocazione lirica dei fatti rispetto alla descrizione, l'allusione ai segreti di tale microcosmo interiorizzato, piuttosto che la profusione memoriale di eventi e di situazioni. All'autore non sembra interessare la celebrazione della famiglia, quanto la possibilità di scoprire, scavando in essa, il senso del proprio destino.

Le poesie, dalla struttura omogenea, oscillano fra esatta espressione lirica, impersonalità riflessiva e interpretazione di un terzo personaggio, definendo in modo puntiforme e da più angolazioni (con l'ausilio talvolta di qualche inserto prosaico o documentaristico, che attiva il contesto narrativo compattando ancor più i momenti lirici), il carattere fondamentale che orienta ogni motivo: il desiderio di fedeltà, cioè, all'umile sorte inscritta nella genìa cui appartiene, la volontà di non tradire, a dispetto di qualsiasi insidia esterna, gli istinti di sopravvivenza che, biologicamente, si riscoprono nel

www.andreatemporelli.com

sangue e chiedono di aderire alla trama oscura delle vite che, eroicamente e segretamente, restano fedeli al loro irriconosciuto dolore d'esistere (eroismo tentato da un senso di colpa, quasi un compiacimento di castrazione: ecco la ragione psicologica dell'esasperata vigilanza del poeta sullo stile, che non cede al fascino, cui pure non resta indifferente, di una più libera effusione sentimentale). La minaccia della rovina economica è inscindibilmente connessa alla perdita interiore dell'identità, alla dissoluzione morale e psicologica che deriva dal tradimento del "dovere" di "portare profitto"; la prima, anzi, si potrà leggere come metafora della seconda. I riferimenti ai dissidi economici mascherano e potenziano suggestivamente una strenua resistenza morale; il *profitto domestico* di Riccardi diventa, a livello più profondo di lettura, il racconto del dramma cosmico della perdita disintegrante di senso, la metafora del fallimento globale che progressivamente investe l'uomo, cui può rimanere soltanto il merito di tentare una disperata opposizione.

La prima sezione del libro si compone di tre poesie, che annunciano e sintetizzano, senza svolgerlo, il tema dell'intera opera. Tale sezione si intitola *Cattabiano*, nome di un piccolo paese sull'Appennino di Parma, luogo d'origine della famiglia di Riccardi. La poesia *in limine* si articola in due strofe di tre versi ciascuna, la prima delle quali formata da versi decrescenti inusuali per la nostra tradizione (si tratta infatti di un verso di tredici sillabe, di un decasillabo e di un ottonario): «Si sentono sul sentiero, dalle gaggìe / in sospensione tra bosco e bosco. / Ho sentito anch'io, d'estate». Sulla suggestione fonica dell'allitterazione della *s*, se non addirittura della particella *sent-*, si evocano misteriose presenze. La seconda strofe non ne svela poi l'identità, ma tende ad aumentarne l'enigma con una formula sibillina, ma non altisonante, riportata in corsivo: «In un'ora lucida e calma / *sono di grado dispari / per grazia non uguale*» (con allitterazione, questa volta, fra *gra*do e *gra*zia), dove i versi, più in sintonia con la tradizione metrica italiana, propongono un novenario seguito da due settenari.

Si chiarisce nella poesia successiva a quali enigmatiche presenze si allude: «Chiamo queste vite in una storia. / In un cono d'erba dai rami / vengono per restare sempre d'oro / come le mosche nell'ambra. / Sento il tempo comune alla specie / come profitto domestico». I versi, in questo caso, oscillano dall'endecasillabo all'ottonario, con prevalenza delle misure pari. Le figure evocate, si intuisce, sono vite trapassate ma, in qualche modo, ancora presenti in un «tempo comune alla specie». Lo sfondo è rappresentato dal mondo agreste e selvatico còlto come minacciato da un imminente oblio – e per sfondo si intenda anche il retroterra culturale della civiltà contadina della quale veramente, in questo secolo, stiamo assistendo la scomparsa. La rievocazione dei numi tutelari della famiglia, siano essi parenti reali o figure velate da un'aura leggendaria, e il sentimento di appartenenza a un comune destino umano, favorito dal senso di ciclicità imposto dai ritmi della campagna e della natura, hanno trovato espressione già in molti poeti del nostro Novecento, Bertolucci e Luzi, per citare a esempio i referenti più immediati e scontati. Ma quello che qui ci interessa non è smascherare i supposti modelli della poesia di Riccardi, operazione critica per altro consueta quan-

www.andreatemporelli.com

do ci si imbatte in un autore alle prime prove, quanto piuttosto, attivando un contesto minimo, individuarne la specificità. E noteremo subito la maggior densità epigrammatica di Riccardi rispetto al verso, più narrativo e di ampio respiro, di Bertolucci, e il contegno maggiore rispetto all'eccesso di compiacimento elegiaco che caratterizza le opere di Luzi inscrivibili, nel lungo e variato itinerario del poeta fiorentino, entro le coordinate del nostro discorso. Non a caso, anche Franco Buffoni ha osservato che la mancanza di pathos, in Riccardi, non è soltanto una disposizione poetica recente dettata dagli sviluppi della tradizione del nostro Novecento, ma anche un dato biografico ed esistenziale: «La campagna emiliana è troppo dentro i tessuti dell'uomo Riccardi per poter essere da lui descritta: può solo sentirla. E nel contempo quel mondo non è più (e probabilmente non è mai stato davvero) il mondo di Riccardi: egli ne è ferocemente all'esterno. Ed è per questo che può ricomporlo scientificamente sulla pagina, al buio, senza vederlo»[1]

(A parziale giustificazione di quello che potrebbe apparire un forzato riferimento alla poesia di Luzi, al cospetto del lavoro di Riccardi e dei suoi più palesi referenti, si citi almeno la chiusa di una poesia: «alle opere del mondo», e alcune inflessioni moralistiche, luziane non meno che sereniane, rinvenibili nei momenti di maggior abbandono lirico: «Eppure alcuni chiedono conto ancora / di negligenze e profitto, / e ancora come si deve ho fiducia / nella loro disciplina di amici. eppure la nostra morte ci trapassa...»)

Contegno e densità diventano anche, senza perdere l'intrinseca connotazione morale, precise indicazioni stilistiche, qualora si noti la coincidenza della fine del verso con una pausa sintattica (per cui il ritorno metrico risulta connaturato all'andamento prosodico asciutto, privo di asperità e mai prolungato per aumentare la tensione espressiva) o la sostanziale uniformità dei versi, che oscillano prevalentemente intorno a misure appena inferiori o maggiori all'endecasillabo, privilegiando quelle non canoniche (soprattutto versi pari come l'ottonario, il decasillabo e il dodecasillabo), armoniosamente attente a celare la loro musicalità in un finto incedere prosastico, come nel tentativo di coartare la raffinata sprezzatura di un Sereni senza disperderne la lezione. E, come vedremo, altre indicazioni si aggiungeranno, sempre sul progetto di tale continenza espressiva, che accosta decisamente Riccardi alla ricerca stilistica del già menzionato Cucchi.

Riportiamo, anzi, alcune riflessioni di Riccardi a proposito di un volume dell'amico, *La luce del distacco*, che possono illuminare la sua stessa poesia, involontariamente e dunque da una prospettiva interna (l'accostamento, per "affinità elettiva", all'opera di un altro autore diviene spesso una felice occasione di obiettivazione dei propri motivi ispiratori). Secondo Riccardi, *La luce del distacco* rappresenta un ulteriore sviluppo della *drammatica* di Cucchi: «una *drammatica* del patire medio, cioè mediano, senza concessioni né al fragore della disperazione, né al ristagnare delle passioni». Ma l'indicazione più interessante è la seguente:

> Nelle sue opere precedenti Cucchi aveva affidato il ruolo di figura portante delle tensioni di pensiero ed emozionali ad un assente. L'assente copriva quasi del tutto l'ambizione e la sensibilità dell'io lirico; il mondo esterno era osservabile da molte

www.andreatemporelli.com

posizioni, con forza sempre rinnovata di penetrazione, dato che quel centro, benché mancante, rimaneva ad ordinare e chiarire l'esistenza dell'io lirico. Questi rimaneva fuori asse rispetto al culmine, se così si può dire, dell'azione – esterna, con oggetti e circostanze precise, oppure interiore – ma in posizione di privilegio rispetto a quel centro verso cui pure tendeva. In questo modo – e forse altrimenti non avrebbe potuto portare il carico di una simile indagine – l'io lirico narrante ricostruiva faticosamente quella assenza guardando nel fondo del proprio dolore e della propria storia, fino a sentire una vertigine. L'assente diventava di fatto speculare all'io, accartocciato nella propria pena, figura ritagliata a partire da altre figure ma alla fine sempre necessario, incancellabile[2].

Decentrato rispetto al culmine dell'azione, lo sguardo del poeta rappresenta l'evento lirico centrale con una serie di approssimazioni, per il tramite di indizi, stabilendo rapporti con figure assenti o interpretando il punto di vista delle stesse, seguendo un andamento concentrico e ripetitivo, che acquista nuovi temi per poi ricondurli al nucleo originario.

«Vado all'indietro all'ombra / giù per un canale d'erba [...] / in un fondo di secoli e radici», prosegue Riccardi nell'ultima poesia della prima sezione, alla fine della quale compiutamente si enuncia l'impresa che si è assunta, dopo aver ripreso l'attacco citato con un chiasmo: «Vado all'indietro nell'erba / all'ombra tra gli alberi di porcellana / nel segreto di una famiglia. / Non so se questo mi salverà». La spinta della ricerca poetica sarà dunque un anelito soggettivo (ma presto proiettato all'intero creato) di espiazione. Il primo effetto del sentimento di colpa che investe internamente l'intonazione poetica di Riccardi («Una colpa ci trapassa per sanarci», «Sono io la colpa di questa rovina», fa dire al sacerdote omonimo vissuto nel secolo scorso, personaggio che rimanda a un altro caso sospetto di omonimia, quello fra il poeta Bertolucci e il suo don Attilio), sarà anzi il desiderio di annullare l'io lirico nella rievocazione degli spiriti degli antenati, che visitano i luoghi appartenuti alla famiglia o ne portano l'impronta originaria in nuovi contesti. La percezione soggettiva risulta pertanto dominata da ossessioni ancestrali, che si tentano di esorcizzare con la scrittura, la quale tuttavia deve "portare profitto" al poeta rispettandone la ferrea economia morale ricevuta in eredità. I poeta perpetua così in altra forma il dramma dei suoi avi.

Già in questa poesia trova espressione il senso insieme di distanza e radicale prossimità dei luoghi domestici («così lontano ma poco lontano da casa») che si riproporrà in tutto il libro, come una fissazione che riemerge inconsapevole, un tic angoscioso che tradisce il groviglio psicologico da sciogliere. E la stessa sobrietà del dettato che già abbiamo evidenziata, per l'impulso epigrammatico congenito a questa poesia, potrà improvvisamente infittire l'ordito fonico, come avviene nell'impasto di *s* e *p* dei vv. 7 e 8 dello stesso componimento: «si perdono stagioni senza peso / al pasto del sole», appena accennando un'inarcatura surreale dell'ambiente, poco prima descritto con precisione documentaristica («fino al vascone di sasso»).

Sulla stessa lunghezza d'onda di questa prima sezione sono anche i componimenti della successiva, *La veglia interna*, centrati attorno a un io lirico ancora "a tutto tondo", che pure si delinea attraverso ambienti e scene o affermazioni astratte, quasi proverbiali (soprattutto a inizio o chiusura del

www.andreatemporelli.com

testo e spesso perfettamente aderenti sia alla misura del verso sia al periodo), prive di qualsiasi accentazione emotiva. Non assolvendo più a una funzione proemiale, i testi cominciano a tramare quella serie di motivi che, di sezione in sezione, ritorneranno lungo l'arco di tutto il libro. In questa fase, il confronto, affatto arcadico, con i «fenomeni della vita selvatica» trova il contesto ideale nel bosco collinare nei pressi dell'abitazione, che, animato da segrete pulsioni primordiali, pare talvolta pronto ad aprirsi a una dimensione allucinatoria. Il filo narrativo implicito suggerirebbe una battuta di caccia o un'insidiosa esplorazione, non capronianamente animata come un dramma da portare sulla scena, ma sospesa in un respiro metafisico: rispetto all'allegoria di Caproni, nervosamente puntellata da affermazioni apodittiche, abbiamo qui il campo metaforico in cui Riccardi proietta considerazioni moralistiche, che sembrano ereditate da un patrimonio culturale. Il bosco di Riccardi non è mero spazio mentale, ma dato realistico intriso di suggestioni oniriche, ricordi e inflessioni simboliche.

Resistere al limite minaccioso e pullulante di forze occulte che assedia il centro domestico («e grava nel folto il cinghiale / forando il cerchio del mondo / per la maggiore felicità della specie») significa restare fedeli, appunto, alla *veglia interna*, alla vigilanza interiore. All'abbandono della vita selvatica si contrappone la sfera del dovere e della ragione, non tuttavia senza ambiguità nel loro rapporto, spesso sconvolto dalla presenza di Dio, la cui intenzione «non è il diritto», ed infrange cioè le regole della disciplina familiare, «ma la ricompensa in regalo».

Ecco così che, in alcuni versi presi a modello, Riccardi non sembra immune neppure alle malìe del mito, se arriva a paragonare i cinghiali ad «angeli precipitati / nella rovina della piena ragione». Osserveremo per altro, a proposito di questo componimento, il bisticcio fra «angeli» e i precedenti vocaboli sdruccioli: «piangono» e «angolo», e il significativo scarto compiuto in questa lezione rispetto alla precedente variante, dove l'asserzione finale si geminava in un'endiadi: «nella rovina e nella piena ragione»[3].

Il mondo selvatico è estraneo alle regole imposte all'uomo: se «*Il moto del cuore dell'animale / è come nel mondo / il movimento del cielo*» (si noti l'allitterazione della *m*), egli solo può «cominciare l'utile / tenendo ogni scrupolo con tenacia / e salire al dovere nella vita felice / finalmente in parità», dove l'ultima affermazione riporterà alla formula della prima poesia («*sono di grado dispari*»): ecco un esempio del fitto intreccio di rimandi, difficilmente riducibili in termini razionali, che come una rete solleva a tratti lo stile di Riccardi verso lievi suggestioni "orfiche" e tramature alogiche del discorso, reperti di un contatto anche con l'esperienza proposta con l'antologia *La parola innamorata* e di alcuni poeti in particolare, su tutti Milo De Angelis e la sua rigorosa ricerca di assolutezza razionale, e Valerio Magrelli, per la nitidezza del segno.

Inizia fin d'ora la determinazione di due campi semantici antagonisti, quello della rovina e del profitto (o, se vogliamo, della disparità e della parità). All'uno si connetteranno i frequenti vocaboli del tipo: *caduta, abbandono, fortuna, premio*, all'altro: *dovere, ordine, statuto, salvezza,*

www.andreatemporelli.com

veglia, sacrificio, misura, ragione, disciplina ecc. (Galaverni parla, secondo un'angolazione lievemente diversa ma sostanzialmente congruente, di «fronte bipartito della fortuna materiale e delle obbligazioni morali»)[4].

Se è ancora l'allitterazione la figura retorica che domina, inizialmente (si vedano, a esempio, i ritorni della *s* o della *f* rispettivamente nella poesia *Siamo saliti Leopoldo* e negli ultimi versi di *Ogni sacrificio è un bene incomparabile*), prende sempre più consistenza l'ossessivo ritorno di formule (talvolta con minime variazioni) e parole. Tale figura retorica (*polittoto*) è la spia stilistica delle ossessioni o dei motivi psicologici di cui dicevamo. Così, nella prima poesia appena ricordata, al v.2 *s'incendia* la costa del bosco, mentre al v. 6 *s'incendia* l'inverno; negli stessi versi il *bosco* che prima s'incendiava diviene il luogo ove si compie l'incendio dell'inverno; e ancora: la *soglia* del v. 4 si ripete nell'espressione «di *soglia* in *soglia*» del v.7, mentre *giudizio* collega due versi contigui, il 6 e il 7. Come non bastasse, il sintagma «nel dorso serale del bosco» del v. 5 si ripete quasi identico al v. 4, della poesia successiva: «al dorso serale del mondo» (e l'esiguo scarto assume un valore notevole, avvalorando l'espansione della rovina ben oltre la sfera esistenziale individuale). Nel testo seguente, poi, il primo verso si ripete alla fine dello stesso componimento (già costruito, come in molte poesie di Riccardi, per parallelismi), con la sola ma significativa sostituzione dell'articolo indeterminativo con il determinativo («Questa veglia interna è una moneta» diventa «Questa veglia interna è *la* moneta», corsivo nostro).

Non staremo a tediare il lettore con l'elenco completo di tutte le riproposizioni di questa figura retorica, su cui pure sarebbe interessante soffermarsi sia per studiare il significato di ogni variante sia per meglio verificarne la natura di spia stilistica di quello che abbiamo definito il motivo centrale della scrittura riccardiana. Si ricordi che questo stilema si allaccia poi inevitabilmente a figure contigue, come la paronomasia («Ognuno è il modo che il mondo gli concede»), l'epifora («È stato un buco nelle cose / nella ragione delle nostre cose») e l'anafora («La forma di questa casa è una storia / di forme...»; «Poco lontano da qui / poco sotto...») e l'epanadiplosi («Il figlio del primo figlio»), il chiasmo («ogni nuovo giorno una pena nuova»), la figura etimologica («Moneta al cuore, Monetina»), la semplice ma martellante ricorrenza dei termini chiave e così via.

Con tutti gli effetti che di volta in volta lo connoteranno (per esempio la sottile crescita del tono verso una dizione ricca di allusioni e sfumature inquietanti), questo procedere a spirale, ossessivamente ribattuto, che subito riconduce ogni infrazione del perimetro espressivo istituito nello spazio simbolico-lessicale costipato della metafora dominante, finisce a tratti per costruirsi da sé la gabbia mortale. Il pudore si trasforma così in reticenza, l'esattezza in leggera afasia: trovato il guizzo efficace, la poesia ripiega su se stessa, congela il movimento interno appena individuato e non vi si abbandona, non si arrischia in territori ignoti, portando infine allo scoperto la ferita originaria del poeta.

Con la terza sezione, *L'età del ferro*, il volume acquista un più ampio respiro, spostando i motivi ispiratori in altri contesti spazio-temporali e

www.andreatemporelli.com

abbandonando l'io poetico in favore di altri attanti. Si esce cioè dalla cerchia delle mura domestiche e, nel percorso circolare della scrittura di Riccardi, si conquistano nuovi spazi da cingere e riunificare col senso di rovina che "orla" il mondo intero. Questa parte del volume è suddivisa in tre sequenze: *Abramo, La reliquia, La rovina*, e si noterà che già i titoli potrebbero attivare, almeno nominalmente, un piano di riferimento più vasto. Da questo momento il discorso si commistiona ai retaggi di una religiosità devozionale, fatta di preghiere, di reliquie, di formule bibliche, di sacri timori, di umile sopportazione e forse anche di superstizione, che stringono sempre più minacciosamente il cerchio attorno a un segreto investito da una luce tragica: «Sono io la colpa di questa rovina», «Il giorno che è morta io non l'ho salvata [...] // *Non dire a nessuno perché sono morta*», «Mangio la storia del primo figlio / e lui scompare [...] / È nato per segno stellare / segnato col fuoco nella ragione», «Se succede qualcosa restate / e non vendete». Nella sequenza *La reliquia*, dedicata alla memoria di Dositeo (1859-1878), epilettico, il riferimento esplicito è a «una nascita sfortunata»: «Il figlio del primo figlio / riceverà il centuplo con la paura / e avrà in premio la veglia interna», «Rimarranno tre / Odet Sesto l'Artemisia / a tenere il segreto del segno e della colpa / e nessuno saprà di un quarto». La disfatta viene poi sancita dalla reale *rovina* economica; ma essa, ancora una volta, sarà segno soprattutto di una disgrazia morale irreparabile: «Non sarà più felice / mai più felice come prima / chi cade in rovina». Tale decadimento denuderà il nucleo etico cui aggrapparsi per non farsi sopraffare dal naufragio della storia: «la rovina orla la nostra vita». Il fulcro domestico e psicologico da proteggere è accerchiato, come la casa dal bosco, dalle incontrollabili minacce dell'esistenza, che avranno almeno il merito di porre in risalto l'essenzialità delle cose, dato ontologico che fonda la ricerca stilistica di «un grado zero di espressività, abolendo significati inflazionati», come sottolinea Alba Donati: «Pochi aggettivi nei testi di Riccardi: una poesia sostantivale chiede aiuto, denuncia il pericolo della dispersione delle immagini e domanda attenzione perché i nomi sono la prima conoscenza delle cose e lì conviene tornare. Ritornare al Madone è tornare alla ricchezza originaria della parola, pensare al tema, alla "forma comune"»[5].

Se il nucleo centrale della poesia di Riccardi sarebbe a questo punto già sufficientemente ribadito, egli allarga ancor più la prospettiva rievocando poi, nella sezione *I libri e il planisfero*, le spedizioni al Polo antartico e le esplorazioni africane di Vittorio Bòttego, che ampliano i registri espressivi del poeta in direzione di una più evidente drammaticità scenica e di una varietà maggiore, che può raggiungere anche il resoconto diaristico e assolutamente privo di "rielaborazione poetica".

Ci sembrano, questi, i momenti meno convincenti del libro, non privi certo di una loro riconosciuta funzionalità, ma dal tenore poetico indubbiamente minore. La lettura si fa anche più frammentaria e dispersiva, fino al quinto capitolo intitolato *Le foglie della casa*, in cui riprende consistenza l'io lirico finora accantonato o *disperso*[6] nelle varie voci chiamate all'esistenza. Anche per questo motivo tale sezione si può far corrispondere alla

www.andreatemporelli.com

Veglia interna, la seconda sezione del volume; non si esclude nemmeno che la sua collocazione sia strategicamente pensata per ridare compattezza al percorso poetico, riprendendo le fila del discorso con la rievocazione dei propri lari e la volontà di "portare profitto": «Posso stare nel profitto / dei morti nella loro casa / a Cattabiano e salire nell'ala / delle piante fiducioso / a un cuore vegetale». L'incedere concentrico, compiuta l'ampia voluta, ritorna al punto di partenza.

Con il capitolo successivo, *Vulcano e la preda*, il poeta sembra voler portare sulla scena un'oscura allegoria. Come spiega nella nota, «Vulcano e Concordia sono, con Unione e Vittoria, i nomi degli altiforni nelle Acciaierie Falck di Sesto San Giovanni», ragion per cui la nuova battuta di caccia che si intuisce, nelle sue dinamiche fondamentali, come sfondo metaforico, si trasforma in una sacra rappresentazione nella quale il poeta forse esprime, nei momenti di più accesa visionarietà del libro, il contrasto, biograficamente motivato, fra le due realtà geografiche-psicologiche del paese di origine della famiglia (e soprattutto del padre, «custode mansueto» cui il libro è dedicato) e della città di cui, invece, egli deve fare esperienza in prima persona. Troviamo a questo punto un componimento davvero memorabile, che raffigura una scena creaturale dalla conchiusa ma lampante significatività simbolica, che interamente riportiamo: «Quando a morsi la prima bestia / fora il cuore alla seconda che muore / il bosco è il nuovo centro del mondo / e noi vediamo le stelle più basse cadere a lato / e le più alte staccarsi e salire. // Avrà ricordato l'ultima corsa / sulla neve d'aprile al Madone / sorpreso da una breve felicità». Questa poesia ci rende partecipi di un oscuro sacrificio che non comprendiamo, del quale intuiamo soltanto il meraviglioso quanto doloroso valore: il poeta dovrà tornare al bosco se vorrà «vedere dall'alto salire la nuova città / e avere per centro un'altra natura».

Non è affatto corretto, dunque, parlare di minimalismo per la scrittura di Riccardi, come pure è accaduto, velatamente, in più occasioni. Se l'autore giunge a tali aperture per mezzo di uno stile sorvegliato, dove ogni dettaglio minimo apre, anche per via della sua ripetizione, un risvolto di senso notevole, una cospicua portata di significato, egli si dimostra consapevole delle ampie inarcature simboliche che disegna con povertà apparente di strumenti. In contrappunto a un contesto di spreco vistosamente falsificante, l'essenzialità di una voce poetica acquista forza esattamente nel riconoscimento dei propri limiti, virilmente accettati senza compiacimenti, senza ironia.

Dopo questo passaggio cruciale, anche il successivo omaggio alla *Fortuna dei padri* (questo il titolo della nuova sezione) pare risolto entro uno compiuto distacco psicologico, che allenta l'assedio stilistico con l'ossessività dei suoi motivi e stilemi connessi in una presa più morbida ed elegiaca; e su questa nuova onda musicale si compie anche il ritorno al *Madone*, che è ritorno, anche linguistico, alla cultura popolare e agreste e al legame affettivo con i propri luoghi d'origine.

Riprende, invece, a prevalere una tonalità tragica nella penultima sezione, con i riferimenti alla Prima Grande Guerra, in uno scenario congiuntamente storico-universale e familiare-soggettivo, mentre anche il tema amo-

www.andreatemporelli.com

roso viene assunto in chiusura, nella breve sezione intitolata *La moneta*, in cui sembra annunciarsi un nuovo equilibrio fra il tema centrale del profitto e un senso di maggiore abbandono e di levità che la figura di Monetina, nomignolo e *senhal* dell'amata, riesce a portare nella cerchia domestica e cosmica del sentimento di colpa e perdita che cinge l'esistenza: «Moneta al cuore, Monetina / chiedimi come salvarci / uniti e interi e come fare / per ogni cosa sensibile che ci vive / tanto nascosta, in segreto. / Chiedimi sempre conto».

L'io lirico, secondo le indicazioni involontarie dello stesso Riccardi, rimane decentrato rispetto al dramma e si specchia nelle assenze, cresce durante tutta l'architettura del libro, riassumendo una molteplicità di voci ed esperienze (la galleria dei personaggi e la discreta fascinazione dei nomi potrebbe riportare alla maniera di *Spoon River*), che gli danno spessore e lo condannano nel contempo ad essere se stesso. Definito per accumulo, come una preziosa struttura minerale, l'io vibra e rivela tutta la propria fragilità e, al limite, inconsistenza, al cospetto della scoperta terremotante dell'abisso dell'alterità.

NOTE

[1] *Poesia contemporanea. Primo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni e Giuliano Donati, Milano, Guerini e Associati, 1991, p. 72.
[2] *Appunti di lettura su "La luce del distacco",* «I Quaderni del Battello Ebbro», a. III, n.5, aprile 1990, p. 70
[3] Cfr. «Poesia», a. VII, n. 70, febbraio 1994, p. 75
[4] R. Galaverni, *Nuovi poeti contemporanei*, Rimini, Guaraldi, 1996, p. 321.
[5] «Poesia», a. V, n. 51, maggio 1992, p. 70. Il Madone è un podere della famiglia di Riccardi, che dà il nome a uno degli ultimi capitoli del libro.
[6] *Il disperso* è il titolo del primo libro di Maurizio Cucchi.

www.andreatemporelli.com

Daniele Piccini - **Anima del tempo**

Nato a Città di Castello nel 1972. Quest'anno si è laureato in Lettere all'Università Cattolica di Milano, collabora a varie riviste ed è redattore di «clanDestino».

Credo che, se è possibile parlare per queste poesie di qualcosa di simile ad una verità, questa vada indicata in quel senso di oscura ricerca di vita non trovata, di buio cammino sotto il luccichio di un cielo altrimenti stellato, a cui Piccini, anche figurativamente, fa continuo riferimento, a metà tra il sentimento di una giovinezza abbandonata troppo presto e la speranza di giorni più felici, nuovi soprattutto. Direi che l'interrogazione di questa poesia si spende quasi interamente al di là del quotidiano, delle minime occorrenze delle cose: in gioco è immediatamente il senso di un'intera vicenda personale, di un destino che ha da essere determinato in tutta la sua possibile pienezza. È infatti una simbologia biblica e cristologica quella a cui s'intreccia la vicissitudine del poeta; le sue sono luci e ombre, oggetti, gesti, radure, colline e sentieri dello spirito, o che almeno, stante l'incompiutezza del cercatore, vogliono essere possedute come tali.

Da questo punto di vista, Piccini ha trovato un appoggio sicuro nella visività purgatoriale, ma anche nella lingua di alta eco spirituale del Luzi dei testi Dal fondo delle campagne *e* Nel magma; *ma andrebbero ricordati anche l'ultimo Caproni, le voci e le scenografie in drammatico chiaroscuro del Mussapi lirico, e certa violenta e in senso profondo visionaria intensità figurativa di Davide Rondoni («Distinguo i pesti occhi, / il cauto trasalire dei dementi / al guardar l'ostia o gettando lo sguardo / su passite corone»; o anche: «Abbiamo gli occhi smangiati e una sete / che cresce con la sera / ci segue nella case / dove una luce gialla / è l'autunno fangoso l'oltre i vetri»). E, se questi riferimenti importano talora una riconoscibilità individuale, stilistica e d'immagine, non piena quanto si vorrebbe, va detto tuttavia che la certezza del sentire, l'autenticità dello smarrimento, come pure la riconoscibilità, letteralmente del* luogo *del suo dolore e dell'apparizione dei suoi fantasmi, garantiscono a Piccini, nei momenti migliore di queste poesie, una tenuta certa, una necessità della parola. È allora, infatti, che all'incertezza dei giorni si sovrappone una voce tranquilla e sicura (vedi qui* Su di un treno usuale*, che mi pare la migliore di queste poesie), capace di illuminare con un tremito di gioia, ma pure, non a caso, con dolcezza, la cifra scomposta del proprio destino e i lineamenti lontani del proprio amore.*

Roberto Galaverni

« Ammanettateli » è il grido più alto,
giunge fino quassù,
« loro dagli occhi lucidi,
le stanche vertebre dedite a morte ».
Sono fra quelli, portato nell'ora
in cui contendono la notte e il giorno
fino ai colli imbiancati di ciliegi.
Mi trascorrono accanto,
acciottolìi risuonano al passo
di questi, assenti, muti.
Distinguo i pesti occhi,
il cauto trasalire dei dementi
al guardar l'ostia o gettando lo sguardo
su passite corone.
La colonna si snoda
guardata a vista, stretta
dalle torce che fumigano,
ascendendo colline.
Ho il fiato mozzo, ho carità per questi
che avanzano nel cupo
tramortimento dei campi.

www.andreatemporelli.com

Gioventù e fanciullezza si riavventano
come api furiose dalle celle.
Dico agli altri « Chetatevi,
non soffrite »,
ma andando insieme non ho comunione con alcuno né amore.
Si guasta e si rimette il cielo,
cresce la notte: un'ansia intollerabile
fa popolosi i sentieri
di immagini di commiato.
Sono con voi e solo,
salgo il mio monte, pago il mio tributo.

* * *

Su di un treno usuale,
sotto l'acqua di Modena
ti prendo in sogno le mani.
È un lunedì di pioggia senza sosta,
ricacciati in un grigio di sera
i segnali luminosi e un'erba spenta
di sassaia.
Mi accompagnano voci di ragazze
delicate nell'età che fugge
e ne vedo le case
e le notti a studiare
in una luce forte di vigilia.
Un fulgore hanno i campi
di stagione sospesa
su cui fuligginosa cade l'ombra;
lentamente svaniscono
dissolti dalla pioggia i casolari.
Fa buio, è quasi notte
in quest'altra indecisa ora uguale
(il fumo, la mancanza della terra...).

Da qui ti scrivo parole d'amore,
l'assillo di una sorte nei pensieri:
luoghi tanto lontani hanno il tuo volto,
mentre divengo estraneo alla mia infanzia
e ho pena e fuoco da ogni vita
accostata nel tratto di una sera.

INTERMEZZI A UN SENTIERO

I Errante fu il dolore;
segnaletico guizzo
del nemico avvertito
in costa alla collina.

www.andreatemporelli.com

Nel punto della sera intempestiva.

II Sedetti alla finestra.
Crescendomi nel petto lo spavento,
domandai del mio ordine.
Mi fissarono occhi inconcludenti.
Già sapevano, lì
che era l'acqua del Pozzo che disseta
che anche allora cercavo nella sera?

III Fui fulminato, uscendo, dalle stelle.
« Gli occhiali nuovi » mi dissi, barando
« le lenti appena prese ».
Uccidevo così la giovinezza
venutami a baciare
un'ultima, dolente volta sulle labbra.

LA TAVERNA (INTERNO D'OSTERIA) DI ROSAI

« Ottone, Ottone » mi pare
di chiamarti nel sonno
in quell'osteria con la porta aperta
sulla campagna bianca
(la strada séguita liscia fra i campi,
sbuca sul fiume e il cielo).
Abbiamo gli occhi smangiati e una sete
che cresce con la sera
ci segue nelle case
dove una luce gialla
è l'autunno fangoso d'oltre i vetri.
La porta è lì, minaccia
e scia leggera del mondo.
« Ottone, rimaniamo
in questa poca ombra d'osteria
dove un'aria accidiosa
è bucata dal vento
e tutti i nostri anni si riparano ».
È un'ora sempre uguale
quella in cui ci si trova
a un tavolo crepato dalla sera;
e il buio del vino
e il volto di chi spare
sono nelle mani ossute una grazia
paurosa e grande.

ANIMA DEL TEMPO

Devi penare molto,
oltrepassare il corrugato colle

www.andreatemporelli.com

e discendere, alato, il lungo tratto
che inclina.
La breccia scricchiola, scricchiola bianca
come le chiare stelle della volta;
oltrepassa il crocicchio
dove la Vergine guarda per dire
che ogni direzione è benedetta:
di lì la strada è dritta, è solo una
e tu seguendo il filo
vedrai baluginare
le luci in veglia sul dorso profondo
della collina, il gigantesco albergo
che ha il fiato della notte,
con su le grandi antenne contro l'aria.
Ora è vicina la vena dorata
di chiese e campanili
e sembra come un'opera del tempo
colmare il vuoto campo della terra.
Aspetta e guarda per la via che gira
intorno intorno al borgo,
da lì è più bella (e impagabile e accesa
di dolore) la rossa muratura.
Questo ti voglio dire:
io non ho mai compreso e sempre sono
in pianto ritornato
col vuoto nelle mani,
con nella mente desta
la bruciante vergogna della morte.
Ma forse tu potrai
riguardare la scena
che mi tormenta e preme
con più scaltra passione e catturare
la lepre biancheggiante della gioia...

Si schermisce così
un mio fantasma, genius loci, avo
nella notte terrena che mi porta
vicino al punto in cui il destino ha
consistenza di nome, di terra corsa
da amate arterie d'acqua:
e con me la rivolgo - quella voce -
nell'ombra e nel rovello
del non redento sangue
che fa vegliare l'anima del tempo.

www.andreatemporelli.com

Fabio Simonelli – **Aorta del cielo**

Nato a Tradate (Va) nel 1970, è laureato in Filosofia. Sue poesie sono apparse sul n. 71 (marzo 1994) della rivista «Poesia».

*Le liriche di Fabio Simonelli sono caratterizzate da una parola «forte» che, senza mai cadere in un espressionismo di maniera, preme sull'immagine ed è dotata di un vigore interno prodotto dall'esplosione della materia biografica. Questo elemento può essere dedotto anche dall'uso di verbi dal significato "intensivo" (*spaccare, divorare, smanacciare, uccidere*) e dalla disposizione stilistica che brucia il dato esterno in una deflagrazione di sensazioni che incidono sul lettore.*

La cifra di lettura può essere individuata in una indefessa ed inesausta volontà di capire esperienze totali come la tragedia della morte di una persona cara, il dolore l'amore. Tutte queste peculiarità forniscono l'humus poetico anche alle composizioni meno drammatiche, in cui l'urto della parola poetica sembra momentaneamente placarsi nella raffigurazione di immagini di paesaggi sentiti come «colline femmine» o di donne ritratte come «bordo di foreste».

Giuliano Ladolfi

DUE PREGHIERE PER FRANCESCO

I Credo in un solo dio che mi divora
enorme e cane
le parti carnose più tenere del volto
le labbra, sfilate e martoriate lentamente
le guance spappolate fino a rompere gli zigomi.
Credo in un solo dio della pazzia
che cambia le mie cellule cobalto
in acqua minerale. Credo
nell'anima del ferro
che sgorga come sangue dentro l'aria.

II Aorta del cielo chiamami
pompami nel sangue le tue stelle
nel petto, nei polmoni la tua aria
la buia immensa aria
Aorta del cielo infinita
baciami le mani contro l'anima
spaccami le tempie con il sonno più lontano
di mondi giganteschi
Aorta del cielo universo
accendi le luci soltanto
ascoltaci chiamare tutt'intorno.

* * *

Io una sera sulle scale, correndo
accanto ad un giovane annegato
respiro senza ritmo.
E quello mi rimprovera già morto

www.andreatemporelli.com

stupito quanto me
mi guarda in superficie senza occhi.
Intorno c'è del fumo di camino
le case sono lunghi passi rossi.

* * *

Stelle fisse in blocchi
sopra colline femmine.
Aria come luna crescente
acqua che indica un luogo.

* * *

Scusa se ti penso mia
in questa estate dolce
e umida di lago
ma trovo irresistibili i tuoi occhi
e belle le tue mani
e bordo di foresta
al sole il tuo sorriso.

* * *

Io sono la cima di una stanza
con il televisore acceso
e faccio alle pareti dei diagrammi.
Quando per la strada sento voci
io sono quell'immagine riflessa
e voglio dei rumori
e voglio la finestra nella piazza che si balla
Così poi io poi
smanaccio afferro gonne
rincorro le ragazze
afferro delle gambe un poco grosse.
E il volto allontanato con le braccia
– il mio, sempre il mio –
non è più sguardi non più baci
ma carta straccia fradicia bagnata
uccisa sopra i muri della notte.

www.andreatemporelli.com

Andrea Temporelli – **Cominciamento**

Nato nel 1973, studente di Lettere Moderne a Milano, è alla sua prima pubblicazione.

Andrea Temporelli ha 24 anni e quindi è naturale che ci si accosti alla sua produzione in versi con tutte le cautele del caso. Rimbaud era già un'eccezione ai suoi tempi e i nostri non sono certo tempi di talenti precocemente esplosi. E questo, tra l'altro, è più naturale, a mio parere, al passo della poesia, che non è furore adolescenziale, ma commistione dell'uomo maturo e del bambino.

Fatte queste premesse, è piacevole notare la propensione a un dettato alto ma concreto, a una pronuncia che mira alla violenza ignea della folgore, pur restando nello spazio storico e terreno della testimonianza. Andrea Temporelli mira al correlativo oggettivo, vive la poesia all'insegna del demone dantesco, pensa a Luzi, ma non come i suoi imitatori che sanno farne solo un'involontaria parodia lessicale.

Io credo che sia un talento destinato a crescere, lo penso per il rigore del dettato (ancora aspro e troppo controllato, ma meglio che svaccato e compiaciuto come accade spesso nei giovanissimi) e per la ragione più semplice: basta leggere la prima poesia della sezione, sul medico, per capire come scriva per amore dell'uomo e non dell'arte, per curare (non salvare, quella è retorica del sublime, non è roba seria), con se stesso, anche il resto dell'uomo, il resto del mondo. In Domina *poi, abbiamo qualcosa di più di una promessa: una poesia pirica e metafisica, densa come l'ombra del tempo che cresce e accesa come la miccia della gioventù. Il percorso di un poeta è una lunga e immaginosa acquisizione di conoscenza. Ma ciò non è possibile se dalla nascita non gli è concessa la forza. Temporelli ha la forza. La usi bene, la coltivi per farla esplodere a tempo debito, come un atleta.*

Roberto Mussapi

Il medico, in silenzio, attende che si arresti
l'emorragia, non reprime i lamenti.
È paziente. Contiene la sua scienza
fino al punto di quiete,
poi tesse l'opera con molta cura.
Raccoglie in unità
il corpo in corruzione, gli spasimi e la febbre
con calibrate dosi
sconfigge a poco a poco dall'interno.
Rende l'attesa eterna in precisione.

S'infigge – veramente
è crudele l'amore –
nel centro dell'agone
l'immobile pupilla del fervore.

Controstoria

Sulla soglia resistere all'abisso,
trovare l'equilibrio tra la pagina e il cielo
temprando le pupille
con il discernimento,
la conta delle briciole sparse per i colombi
(ma pesa sulle spalle la deserta
casa: sente le pareti scrostarsi
gemere le finestre

www.andreatemporelli.com

alle graffiate del vento, tinnire
la pioggia) – e intanto crepita il fuoco e accresce in mostri
ragni cimici e scarafaggi, avverte
dalle viscere giungere un murmure di ruggine,
risalire dai tubi
e premere nelle crepe tentando
il cuore in litanie di pene informi
(ma se si volta è la serenità
della stanza: qualcuno
ha lasciato, non visto, pane e rose
per la sua solitudine; il libro sulla sedia
è aperto ad una pagina mai letta):
perché questo viluppo
di mancati appuntamenti, di nomi
dimenticati? Perché in giorni
prodighi di prodigi
questa indigenza di mani e di lacrime?
Per abitare il vuoto, ché la notte
è lunga. Poi tornerà l'angelo
e non avrà più alibi;
fioriranno parole
Vedrà la trasparenza del passaggio
(dalla cenere alla luce sui boschi):
allora s'aprirà
quel nulla che lo attende
per compiere o dissolvere. Per ciò
presta un dolore nuovo a parole di calce,
cura che il fuoco illumini

Il limite

Si vedeva (tanta era la foschia)
neppure il lago. I luoghi t'indicavo a memoria
dietro gli occhi la mappa reinventando
con i sentieri dei boschi e i paesi,
l'isola. Recitavo
i nomi come accendere candele
per aiutarti un poco a consumare
la stagione e alleviarti il peso d'esser solo
ad assolcare storie
sentimenti e leggende.
Ma era davvero tanta la foschia,
troppo incerta l'archeologia dei sogni.
Uomo disabitato
tu non sentisti il soffio dell'amore
che qui posa, dà voce agli alberi, rinasce

www.andreatemporelli.com

erodendo le rocce,
dentro il limite il limine scavando

« Molti si buttano da queste pietre »

« Ci vuole del coraggio per morire »

« Ma più a vivere »

Anch'io compii il mio volo
lungo il dirupo a picco sui ricordi,
eppure non è l'aquila
il prodigio, ma il vuoto
che la regge, non visto
« Per te è facile... » protesti guardandomi
dietro le spalle gli occhi di colei
che invera tutte le disarmonie

Che l'amicizia il midollo ti punga
pensai, bruci l'accidia
Se t'abbandoni, il vento ti rinnova,
pieghi la volontà in libera speranza,
in sé perfetta. Può solo la cieca cernita
l'amore dietro la foschia invenire.
Che non vediamo è dato per lasciarci
violare questo viaggio dalla vetta

...ma a intollerare il buio
tu ti ostini che nutre pure questa
chiesa, chiusa in inverno come ogni altra,
questi luoghi a evocare
con la mia complicità: troppo tardi
intesi che non è
mio mestiere svelare,
ma i misteri proteggere

Diamo alle cose nomi sempre nuovi
per suffragarne la dimenticanza,
accerchiarne l'illimite silenzio.

TREGUA A MERGOZZO

Arruolati per diverse frontiere,
non è stata forse una pazzia
darsi convegno nelle piazze
stipate dalla tregua,
se i fili sotterrati
portano luce e la stanza
dove giace ogni cosa
s'illumina almeno di parvenze.

www.andreatemporelli.com

Può irrobustire la vista la penombra
mi dicono i compagni di trincea,
e mentre s'ingrossa
la corazza che vesto
scrivo più forte.

«... Bevo il mio calice, sai.
E parlo parlo parlo come un dannato
perché brucia la ferita.
Ma i tuoi occhi chiari non li guardo»

Spengo il transistor,
non decifro i segnali.
Ho fratelli allo scoperto
cui guardare le spalle, adesso.

Il lago pare calmo,
non sono fuochi di battaglia
i frammenti di luna.

La tua pupilla nera è la mia notte.

Domina

Tu sei gli anni più belli della vita,
gioventù che non torna,
e l'amore, l'amore senza fiato.
Tu sei slancio e ferita.

Presto sarai la piega delle labbra,
il solco accanto agli occhi e l'alta fronte.
Il tuo regno è di sale che corrode.

Sei la perdita in cui avanzo, il millennio
lasciato per un'epoca diversa
che crescerà con la mia ombra. Il proiettile
che fissa le mie spalle, e non esplode.

Il nome

Rimastica il suo pane di dolore
tra gente che non sa
la figura che passa
dentro un inverno eterno.

Tu che sola lo vedi e riconosci
non chiedergli ragione
d'esistere. Si sgrana senza conto
la sua ora; nel raggiungerlo
lo ucciderebbe il nome.

www.andreatemporelli.com

Isacco Turina - **Io e dis-io**

È nato nel 1976 a Villafranca di Verona, dove risiede. È studente di Scienze della Comunicazione all'Università di Bologna.

Un paesaggio, l'enigmatica presenza-assenza della donna che invita ad esporsi negli abissi dell'alterità, un fenomeno naturale: tutto diventa nella poesia di Turina un quadro metafisico che nell'apparente, algido distacco con cui ogni forma viene descritta, rivela una tensione emotiva già capace, nonostante la giovane età dell'autore, di evitare qualsiasi effusione per farsi attenzione linguistica, pieno possesso, non privo tuttavia di oscillazioni, dei propri registri espressivi.

Talvolta un senso di astrazione lascerebbe trapelare una cura formale quasi eccessiva, come se soltanto attraverso la dizione poetica, la creazione di un linguaggio personale, l'individuazione di una identità stilistica e musicale, si rivelerebbe la realtà che si è chiamati a vivere: è nel linguaggio che l'io si scopre appropriandosi delle sue strutture. Così il riferimento poetico a Zanzotto sembrerebbe obbligato, in virtù anche delle influenze geografiche. Tuttavia, ciò che sorprende in queste poesie è la profondità di questa impronta razionale: il lavoro linguistico e ritmico non si limita affatto alle suggestioni del significante, ma resistendo alle lusinghe di facili esibizionismi, Turina volge l'attenzione oltre le parole, utilizzandole come lenti capace di dilatare eventi minimi e oggetti quotidiani per costruire un proprio spazio simbolico.

In questa sfera di cristallo surreale, si riflette un'ansia conoscitiva mai compiaciuta, ma ancora incerta di sé, e già padrona dei propri slanci.

Marco Merlin

Uno stupore, tu: meraviglia, ma priva di forma,
la chiglia di nave nessuna,
rovescio rammendo sul guscio
d'incerta carcassa. Gorgòglio
sul fuoco, tradendo la nuova
stagione che avanza, che inciampa
se solo si inclina, piangente,
la lama di un'asta. Il profilo
e tu, che ne piangi l'assenza,
si staglia, ti giuro, e sovrasta
la roccia che prego sia a noi di rifugio.

I SILENZI

I solchi silenzi attraversa talvolta
una rara parola radice; od un verso che esplose,
scandito, sul volto esangue di etere e terra.
L'attesa, mantice e foglie, ci sfiora e ci arrende;
il campo, ti accorgi, si rende tessuto, groviglio
un vapore di ordito: ne esca la domanda apostrofa,
rotta eresia che incida le piante a più inerti
cammini. La vicenda di salici e maschere è forse
la rete infittita, nube nei sensi ed elenco,

www.andreatemporelli.com

se giunge alle gambe ed incombe: ritratto di mani,
elevato all'autunno sull'argine cielo.
Chi vi sale, ne vede e spaventa.

NON C'ERI

Per l'assente che di me s'inonda
cavalco a giorni rami squilibrati,
la disegno in nicchie sparse.
Forse cammina libri lontani,
allunga i tetti per la pioggia,
mi circonda di tappeti.

All'assente che ho cercato
nella ghiaia di episodi,
negli appunti di matita,
fra i miei denti o sotto i piedi.
Alle immagini disciolte
nella frase "sono solo",
alle macchie che ho scoperto dell'assente...

E se qualcosa mai ti riportasse,
avvenga domattina.

UNA DONNA CHE CERCA

Vuoi la porta?
La sagoma sospesa di una lente,
quando lieve scioglieva pioggia e ruggine,
fu un tuo viso, caduco e distratto.

Vuoi la porta?
L'edera ti spenga nelle braccia:
se di ansia travolgi il mio sorriso
(sei fragile e vorace), ne sorridi.

Vuoi la porta?
Inesperta di ogni vicolo socchiuso,
hai un grido celato per l'estate.
Vaneggiando la corteggi, ma è tramonto.

Vuoi la porta, la maniglia che ti sfugge?

www.andreatemporelli.com

. *

Oscilla, uccello, nella culla luminosa.
Ti guardo dalla spiaggia,
dove il tramonto è un'ulcera
di luce, l'ultimo incidente.
Ti guardo dalla stanza sommersa,
dove chi annega non ha un rumore.
Vivo il silenzio innocuo dell'alga,
di una lenta Domenica.
Oscilla, e lascia che l'onda
ti finga una schiuma.
Qualcosa che sfugge si agita nel becco.

* * *

Sai la sillaba nostra, e te ne adorni
molte mattine il labbro; a volte un angolo
nega il tuo corpo ad un incontro nuovo:
ma se hai la sillaba, la mandi avanti, e
io già ti so, sgargiante come un inno,
un fragile cangiante testimone
delle tue calme litanie serali.
Sono ragioni, le mie? Non odorano
di sillaba, né d'altro screzio, né
di parola. Né della nostra voce.

www.andreatemporelli.com

Matteo Veronesi – **Quattro elegie per la fine dell'estate**

Nato a Bologna nel 1975, ove frequenta la facoltà di Lettere. Ha pubblicato *La buona solitudine* (S. Lazzaro di Savena, 1993[2]), con la presentazione di Giorgio Bàrberi Squarotti.

La poesia di Veronesi è contraddistinta da una disposizione lirica a percepire la realtà nel suo fluire che non scade nel sogno o nell'evasione fantastica, ma rimane comunque ancorata alla fisicità dell'essere attraverso sensazioni di luce, suoni, colori, profumi, gesti. Tali elementi, come i colori di una tela, non vengono dotati di autonomia di significato, ma contribuiscono a creare atmosfere di vita contraddistinte da un caratteristico tono malinconico.

Per questo motivo tali composizioni possono essere definite "elegie", intese non come categoria formale e come classificazione di genere in senso tradizionale, ma goethianamente come "categoria dello spirito umano", che circoscrive, senza rigide determinazioni sul piano stilistico-formale, una certa "area" dell'umano sentire legata ad un'opaca e rassegnata percezione dell'inesorabile svanire delle cose. L'elemento dinamico del reale viene perseguito mediante un lessico classicamente sorvegliato, privo di mescolanze di registri linguistici, e l'adozione consapevolmente critica di un ritmo metrico che dilata senza forzature il senso mesto della vita. Questo classicismo stilistico è supportato da una personale coscienza critica secondo cui il linguaggio letterario deve essere distinto dall'uso comune.(Giuliano Ladolfi).

I

Abbiamo camminato
per le strade deserte – la città
sotto un tiepido sole di settembre
giaceva ovattata, intorpidita –
nei vicoli remoti,
nei solai, nei cortili gonfi d'ombra
udivo, a tratti, gemere il silenzio

Tu quieta e triste mi parlavi piano
dell'estate finita, dei tuoi viaggi
che non saprai scordare –
di nordici regni fasciati dal ghiaccio
e di limpide aurore rosate
e di mari assolati, e di scogli
splendenti e di spiagge infinite –
né tacevi di morbide
parole e di tenui menzogne
e di lunghe carezze segrete

Ora che il freddo è vicino, le rondini
gettano roche un rapido saluto
e già, lontane, gemono le meste
litanie delle gelide brume
e dei giorni piovosi –
un lento oblio discende sulle cose,
ogni fuoco crudele
un'acqua chiara dolcemente doma
e docile ogni immagine dilegua
con un liquido passo di fantasma

II

Ora che è quasi autunno, e muoiono
a sera, come un tiepido pianto

www.andreatemporelli.com

gli ultimi soli della breve estate –
mentre svaniscono, a poco a poco, anche dalla memoria
e dai sensi storditi
gli amori di un giorno, ardenti e labili –
su di noi si allunga un artiglio
fatto d'ombra e silenzio

E tu senti, in questa quieta agonia
che scioglie il vano giogo imposto al tempo
che come il tumore si annida
maligno tra i bei seni
così ogni estivo rigoglio
ha in sé celato il seme della morte

III Il vento passò, scompose
sul ciglio del viale
la verde coltre degli alberi, e svelò, per un attimo
nell'auto che passava veloce
un riso di madre, il suo bimbo
che intrecciava un gioco dolcissimo
con l'oro dei suoi capelli

Lo stesso vento è tornato stasera –
lo stesso vento spandeva ancora nell'aria
il tenue polline di quell'ora remota

Ma sul viale deserto, nel vago
languore dell'autunno incipiente
era come una luce timida che palpiti
nella notte infinita

IV *due novembre, giorno dei Morti*

Il profumo dei fiori
che in segreto alimenta la terra
del cimitero, molle e lacrimosa
nel vento che ghiaccia le carni, nel tetro
ed aspro afrore dei serti avvizziti
è simile a un'offerta pura e vana
che il nostro pianto cancella

O nero dolore che non vale
a lenire l'estrema illusione
che ancora scalda il cuore dell'autunno –
come i fiori che lentamente si sfanno
sul gelido marmo, il profumo
che un vento amaro disperde
anche noi dovremo svanire

www.andreatemporelli.com

LABOR LIMAE

a cura di Marco Merlin

Il macrotesto

La maggior parte delle composizioni che ci pervengono in redazione sono contraddistinte da una evidente episodicità, tematica e stilistica. Ogni poesia esaurisce in sé stessa il suo motivo, dimostrando l'assenza di una ricerca globale su una materia che possa, nella molteplicità delle occasioni dei singoli testi, suggerire un'unità di fondo. Si avverte, insomma, la mancanza di una poetica in atto o in elaborazione, e temi "scontati", suggeriti da titoli come *Solitudine, Sarajevo, Orizzonti infiniti, Amicizia, Natale, La luna, La neve* (più o meno gli stessi che assegnerebbe un cattivo maestro ai suoi alunni per farli partecipare a un concorso di poesia), ne sono il sintomo.

Qualche volta capita addirittura di sentirsi dire dall'autore, cui sono state mosse osservazioni del genere, che presto ci invierà poesie "più in linea con i nostri gusti", come se fosse in grado di pescare a piacimento nel proprio repertorio per rispondere a qualsiasi esigenza, dimostrando inconsapevolmente di non averne approfondita alcuna.

Nulla più indispone il critico o qualsiasi giurato appena competente di un premio letterario, della sensazione di trovarsi di fronte a un poeta che volteggia di fiore in fiore come una farfalla attratta da tutte le parvenze. Certo, di fronte a poeti così ricettivi agli eventi della cronaca o alle problematiche sociali, oltreché alle personali vicissitudini esistenziali, non è inconsueto imbattersi in componimenti freschi di ispirazione, con qualche felice definizione o poeticissima aggettivazione, oppure con un'idea ritmica suggestiva o altri spunti. Ma tutte queste ottime cose si perdono in uno scintillìo inutile nella considerazione d'insieme dell'autore; non hanno un fulcro intorno cui disporsi.

Volendo servirsi di una banalità provocatoria, potremmo affermare che le poesie non esistono senza un autore (senza crearsi un autore, direi, per suggerire la sua autonomia rispetto alla persona biografica che scrive), fino a imbattersi nel paradosso, quasi vero, secondo il quale di un individuo si possono ricordare versi bellissimi riconoscendo che, nonostante ciò, in fondo, non si tratta di un "vero poeta" o, viceversa, affermare con convinzione l'importanza di un autore letto, di cui non si ricordano versi particolarmente più efficaci degli altri.

Anche senza pretendere di scrivere sempre un poema, per il quale occorre una quasi miracolosa proprietà espressiva della materia personale (il motivo poetico essenziale), un buon poeta si confronta almeno con un'ipotesi di organicità della sua opera, tentando di conferire una direzione generale a tutti i suoi spunti. Dal singolo componimento si entra in questo modo in una rete di rapporti, un campo magnetico di senso che amplifica ogni singola risonanza, persino ogni variante e la scelta di una particolare parola.

L'idea di fondo di un'opera, evidentemente, si può manifestare in una sequenza di differenti sezioni; l'unità può darsi nel ritmo delle variazioni, nell'implicita definizione, per via di continue sottrazioni o di paziente accumulo, di un comun denominatore stilistico-tematico. Intorno a questo nucleo, poi, possono naturalmente dislocarsi molteplici motivi "periferici", temi secondari che gravitano, più o meno distanti, in un'orbita precisa, senza disperdersi ovunque ma, anzi, rafforzandosi l'un con l'altro.

Un autore è un sistema di significati.

www.andreatemporelli.com

PROPOSTA

a cura di Giuliano Ladolfi

Ambrogio Vismara di Cuggiono ci scrive esprimendo la sua perplessità per la pubblicazione di alcuni saggi su autori affermati come Magrelli e Buffoni, i quali seguirebbero poetiche «ermetiche». «Personalmente credo alla poesia che non obbliga ad arrampicarsi sui vetri per capirla. Io penso che Dante e Leopardi siano comprensibili anche da autodidatti (il *Conte Ugolino* lo può gustare anche un analfabeta; idem per *L'infinito*)». Indipendentemente dalla denominazione metastorica, su cui si potrebbe discutere, di «ermetico» attribuita ai due autori, il lettore suscita una questione importante: la comprensione del testo, esigenza rilevata anche da **Laura Soldi** e discussa da Umberto Fiori sul n. 3 di «Atelier».

In primo luogo occorre distinguere tra "fruizione immediata" e "piacere estetico" che comporta anche la comprensione e che è profondamente diverso dalla superficialità che colpisce con la sua evidenza come uno slogan pubblicitario; necessita di tempi lunghi e, forse oggi, nell'era del "tempo reale", non siamo più abituati alla riflessione. Spesso «si confonde la parola degli scambi e dell'informazione con la parola dell'intuizione e dell'emozione» (Franco Loi, *Sole-24 Ore*, 18/5/97)

In realtà anche la poesia di Dante e di Leopardi non è immediatamente comprensibile in profondità: per gustare il passo indicato, occorre conoscere chi sia stato il Conte Ugolino, perché sia sottoposto a tale pena, sviscerare le allusioni a Virgilio e a Stazio senza trascurare l'alterazione della verità storica che rende più esecranda l'invettiva di Dante contro le lotte civili né dimenticare le vicende del poeta che agiscono da catalizzatore. Anche per *L'infinito* si potrebbero avanzare analoghe considerazioni. Gran parte, però, della poesia del Novecento è assai meno percepibile per diversi motivi.

Il nostro secolo e in particolar modo la Scuola Ermetica, così definita perché «chiusa, difficle» (F. Flora), è erede delle teorie di Mallarmé, secondo cui «anche l'arte ha i suoi arcani». La comprensione della poesia da quel momento richiese studio, lavoro, cultura, ma offrì anche la possibilità di gabellare per arte ogni tipo di manifestazione artistica proiettandola in un orizzonte buio ed indistinto, in cui si potesse dire tutto ed il suo contrario, in cui la critica valesse più dell'opera e diventasse un pre-testo per un esercizio di retorica o di sfoggio di erudizione. Ma esiste una ragione molto più profonda posta in luce da Marco Guzzi sul n. 5 di «Atelier»: «La grande poesia è divenuta tutta "visionaria" lungo il Novecento, tutta transegoica e quindi cosmica, mistica, spirituale, tutta protesa alla sperimentazione di stati di coscienza (e quindi dell'essere) che oltrepassino la datità empirica della rappresentazione egorazionale della realtà». "Chiarezza estetica", quindi, non è sinonimo di chiarezza razionale.

Occorre, quindi, distinguere l'espressione irrazionale dalla non-espressione. Il problema, semplice in apparenza e difficile in pratica, sta in questi termini; si tratta di valutare la "capacità rivelativa" di un testo che tramite il suo "darsi" al lettore diventa segno di una modalità di essere uomo. Le parole, i ritmi, i significati comportano un "incremento di essere", un incontro con un "altro", un viaggio nella realtà umana. «Non si capisce la poesia, se non s'intende lo stretto nesso tra suoni, pensiero, emozione, se non si considera l'influsso che la parola poetica ha sull'inconscio dell'uomo, sa in chi opera sia in chi riceve: un movimento che genera movimento, un emergere alla coscienza che risveglia le coscienze» (Franco Loi, *cit.*).

La questione è assai complessa e presenta molteplici aspetti. Ad ogni modo, pur nella diversità delle manifestazioni, pur nella lodevole ricerca di nuove vie, ogni autore dovrebbe prendere in considerazione i risultati della contemporanea filosofia ermeneutica, secondo cui il linguaggio, e quindi la poesia, è un «evento dialogico» che coinvolge tutti gli interlocutori. Ogni forma di solipsismo, di autoreferenzialità, di chiusura autogiustificatrice rimane un abbozzo, un progetto che non si è realizzato, un evento "espressivo" e non "rivelativo" proprio perché non è diventato dialogo.

www.andreatemporelli.com

Jolanda Insana, *L'occhio dormiente*, Venezia, Marsilio, 1997, L. 24.000.

L'esordio di Jolanda Insana, vent'anni fa nel primo Quaderno Collettivo della collana di poesia diretta presso Guanda da Giovanni Raboni ("Quaderni della Fenice", 26), aveva il sapore di un'operazione tanto ardua ed espressivamente azzardata quanto vera e necessitata dal rispetto esistenziale, mostrandosi l'espressionismo linguistico al centro di quella scrittura motivato da un'incandescenza interiore, da un patimento della smisurata energia della vita anche e soprattutto nel suo far fronte alla morte. Quella raccolta (*Sciarra amara*) esibiva sì una lingua deformata, surriscaldata, enfiata, ma la manipolazione operata su di essa vibrava di una necessità di ordine passionale che di rado faceva avvertire al lettore il virtuosismo e la violenza come gratuiti o puramente sperimentali. Perciò il discorso della Insana si distingueva con evidenza da operazioni di corrosione del codice linguistico quali quelle messe in atto dalla neoavanguardia o ad esempio da un autore come Viviani: là una forzatura della convenzione linguistica tutta 'di testa', predisposta polemicamente e ideologicamente come intervento di sabotaggio sulla lingua in quanto veicolo di tradizione; qui, nella Insana, invece, un impasto verbale, con prelievi dialettali e proverbiali, che cercava di trascrivere l'intensità di un'adesione corporale, istintiva, barbarica alla vita, adesione fatta lievitare, resa ardentemente dogliosa da un altrettanto forte sentimento della morte. In effetti la diade indivisibile vita-morte era l'unico nucleo tematico della raccolta, non però indagata filosoficamente, bensì esperita dalla scrittrice si direbbe carnalmente, visceralmente. Basta vedere il frammento 14 di *Pupara sono* (il primo testo dei sette che compongono la raccolta, ciascuno costituito a sua volta da scaglie frammentarie): «pupara sono / e faccio teatrino con due soli pupi / lei e lei / lei si chiama vita / e lei si chiama morte / la prima lei percosídire ha i coglioni / la seconda è una fessicella / e quando avviene che compenetrazione succede / la vita muore addirittura di piacer».

Su questo testo si soffermava a ragione già la nota preposta a *Sciarra amara* nel quaderno collettivo, la quale riconduceva infine l'autrice alla schiera degli aderenti alla «funzione Gadda» individuata da Contini e insomma all'esperienza dei maccheronici della nostra letteratura. Il che è corretto, con la precisazione del carattere tutto passionale, di partecipazione tormentosa al teatro della vita-morte proprio dell'espressionismo dell'autrice. La lingua di queste poesie è come vetro incandescente che il soffio della poetessa sforma, allunga, gonfia: «finita la festa / gabbato lo santo / una volta passa il santo / mai più festa a Cardà / e chi s'è visto s'è visto»; «sono io la vita / e t'incavallo / morte fottuta / tutta in tremolizio»; «crudo e nudo ti dico / che minchia monchia come sei / sfoderi al vento / la tua bravanteria» (sono i primi tre frammenti della sezione II di *Pupara sono*); «manco un mazzacani / spezza la mia verga / lanciaspruzzo / lanciafiamma di vita» (primo testo della sezione III di *Sciarra amara*). Qua e là si trovano frammenti in cui il senso disperato, tormentato della vita riesce a concentrarsi in una forma linguistica meno convulsa: «a ogni amico che perdo / è scalino che scendo»; «la vita ha profumo di vita / così dolce / che scolla i santi / dalla croce» (testi 3 e 4 della sezione III di *Sciarra Amara*); «*per quanta vita sali / tanta ne discendi* », epigrafe di chiusa della raccolta, ma a ben vedere la loro sofferta intensità non fa che dare un crisma di verità anche all'oltranza deformante del resto della silloge, che rappresenta come l'applicazione operativa di quel sentimento sul corpo della lingua-argilla. Questo archetipico, potente nucleo tematico e la sua risentita trascrizione si stemperano nei successivi *Fendenti fonici*, pubblicati dalla Società di poesia, Milano 1982 (fin dal titolo si individua un incremento dell'autocoscienza letteraria e dell'attitudine sperimentale e insomma il rischio della maniera), dove la manipolazione linguistica diventa spesso bisticcio, artificio, *ludus* («il cacasegni sticchioso / risbaldo rubaldo / facendo ciarlamenti frappe e bugie / recinge il suo regno di balordìa / per betto-

www.andreatemporelli.com

lare a tirapancia / con favolatori di lessi bollenti / e lessemi bolliti // è giocoforza dare fendenti fonici», frammento 1 di *Un vecchio piacere*), con il non infrequente ricorso ad una tematica metapoetica («lavorando a pasta e pastetta / tra campi semantici e geosinonimi / pensi che saliranno le azioni del poesificio?», frammento 1 di *Del poesificio*). D'altra parte dei maccheronici in senso stretto si va ora qua e là a riprendere la vera e propria lingua, costituita da un lessico popolare strutturato su una sconciata base latina («de malo in malum / tornat et retornat / male dormit poeta qui non manducat», frammento 8 di *Niente dissi*), a rendere evidente l'accresciuto peso della letterarietà e il compiacimento dotto in corrispondenza di un'atrofia delle motivazioni tematiche profonde. La stessa dispersione nell'esercizio linguistico non più necessitato domina *Il collettame* (Società di poesia, Milano 1985): si veda a mo' d'esempio l'artificio ormai tutto cerebrale di un frammento di *Hai detto poeta?* «Non distinguo tra pésca e pèsca / e così quando vado a pescare / sconfino dalla pescaia al pescheto vicino». Qualche momento di meno irta agglomerazione linguistica (e di maggior verità) si trova in *Il fortilizio* e *Conoscermi*. *La clausura* (Crocetti, Milano 1987) è un libro di transito, dove si scontrano (come del resto nei libri seguenti) le due componenti della poesia della Insana, la tramatura linguistica quasi automatica prevalente nelle due raccolte precedenti e la corporea, materiale passione (espressa in una lingua sostanziosa, radicata, succosa) degli esordi. Anche la presenza di meccanismi di deformazione e invenzione verbale oscilla fra riuscito effetto espressionistico e programmatica maniera. Così si alternano momenti di forte intensità (ad esempio *avevo troppa sete a Zagorà e la borraccia vuota* e *mi sono arrestata al margine e ho interrogato*, da *Ifnì Ifnà dell'epifania*) ed altri più manierati e diffusi in cui la lingua sembra perdere il proprio peso specifico. Proseguendo una tendenza già attiva nel *Collettame*, i frammenti non hanno più numeri a definirli e vanno organizzandosi in testi-collage molto vasti. La continuità dei frammenti si accentua in *Medicina carnale* (Mondadori, Milano 1994), dove i brani si coagulano in non lunghi poemetti che assumono andamento sapienziale.

Tuttavia il rampollare delle situazioni una dall'altra sembra non rispondere ad alcuna necessità e mentre a tratti la lingua dell'Insana incatena il lettore a un'immagine, a un'espressione, il complesso del discorso dà un'impressione di casualità, di propagazione immotivata, senza centro, tale da vanificare la forza di un vero nucleo tematico che se trovato viene dilapidato, insabbiato («qualcosa è scritto in qualche centro / e però srotolando la scrittura devio e mi ribello» dice del resto la poetessa in *Il magico quadrato*). La balenante unità di lingua e sentimento erotico, passionale della vita-morte vista a tratti in *Sciarra amara* ha insomma conosciuto da lì in poi dispersione più che approfondimento. Ciò vale anche per il recente *L'occhio dormiente*. Non mancano nella prima parte del libro brani di una difficile felicità visionaria, come ne *Il radicamento* o in parti dello *Scapezzamento* o dell'*Aggiramento*, ma sempre in presenza di un quasi autolesionistico rigonfiamento delle poesie che rende debole nella sua interezza la compagine testuale, cosparsa di lacerti luminosi ma non risolta. Il rifiuto della concisione e della linearità si fa quasi paradossale nella 'narrazione' di viaggio *L'urlo di Abû Nuwa* e nello slegato *corpus* finale, intitolato *La sottile sostanza*. Se nei primi nove testi del volume si coglieva una qualche coesione, complice anche la tematica agreste, quasi da poesia didascalica (agirà da substrato la cultura classica dell'autrice?), la seconda parte del libro affonda, crediamo senza molto frutto, nel puro suono e nella pura sequenza di immagini senza nessi di sorta.

Daniele Piccini

Roberto Mussapi, *La polvere e il fuoco*, Milano, Mondadori, 1997, £ 22.000.

Nella ricerca poetica di Roberto Mussapi il nuovo libro *La polvere e il*

www.andreatemporelli.com

fuoco si presenta come sintesi matura del suo iter. Articolato in più temi e capitoli, il testo assume tuttavia un "ampio respiro di una fluidità avvolgente", dando all'opera omogeneità di stile fermamente radicata nel timbro della sua voce espressiva. Caratteristica questa presente fin dai suoi primi scritti, che assume in quest'ultimo forza proprio nei riferimenti che vanno dalla quotidianità alla rievocazione dei miti di età remota, com'è possibile avvertire in modo sollecito nella sezione *L'età degli eroi* (dove si coniugano eroi letterari con figure "eroiche" della società contemporanea); o ancora nelle *Parole di Plinio dal vulcano in fiamme*, ricreando testimonianza e drammaticità che portano a una riflessione indiretta sul senso della vita, approdando nel mondo delle emozioni personali «tra la pupilla immersa nel tempo quotidiano / e la visione interiore nutrita di ricordi / [...] dentro me stesso, dove riposa l'anima / e i nostri affanni si apprestano al fatale / scontro venturo con la luce straniera».

Ed è proprio attraversando il libro, come si farebbe con una città, che si colgono i diversi momenti descrittivi e la ricchezza che va da un luogo all'altro, da un'immagine all'altra avvertendoli, però, partecipi di un'unica realtà concreta, dalle molteplici sfaccettature e dalle complesse stratificazioni di elementi.

Il paesaggio che si manifesta include, e in qualche modo privilegia, gli oggetti quotidiani immersi nello scorrere del tempo («fino alla consumazione della scheda telefonica»), che incarnano il suono della parola per dirigersi verso il senso che sta oltre ad essa, raccogliendo «non la conversazione tra voce e voce ma l'altra», «tra la voce e l'ascolto». La tensione mitopoietica dell'autore attraversa e trasfigura, cioè, anche gli strati dell'esistenza quotidiana. L'urgenza della ricerca è resa più incalzante dall'uso ripetuto dell'*enjambement* che spinge il lettore a scorrere da un verso al successivo in modo rapido, coinvolgente. Sostenuto da toni alti e da un linguaggio che resta tuttavia leggero e scorrevole, ricercato e posato nella sua intonazione musicale, il libro di Mussapi riutilizza nella sua osservazione critica della realtà, non come repertorio inerte ma come tradizione ricca di sensi sempre nuovi, gli elementi appartenenti alla cultura classica. Questo spaziare da un'epoca all'altra ci pare comunque abbastanza libero, conglobando nella sua "stratificazione", molto aperta al dialogo, eventi e personaggi storici e mitici, fino alla reinterpretazione, quasi a coglierne l'essenza delle forme, nelle imitazioni di François Villon e P.B.Shelley.

Fondamentalmente radicato nella cultura occidentale, come lui stesso esprime nella poesia *Canto d'amore e d'Occidente*, volge la sua attenzione anche a culture diverse nel *Ciclo delle notti arabe*, ponendo attenzione alla quotidianità e alla dimensione magica di quella cultura, senza pretesa di scomporla e interpretarla e senza scivolare in vacui esotismi. L'opera, dalla suggestiva teatralità, risulta un poliedrico insieme di registri, sensazioni e immagini che danno spazio ad una complessa e difficilmente contenibile esperienza di vita nell'incessante rapporto che intercorre tra l'uomo e il suo tempo.

Gian Mario Comi

Raffaele Crovi, *L'indagine di via Rapallo*, Casale Monferrato, Piemme, 1996, £ 28.000

Il titolo *L'indagine di via Rapallo* e la breve indicazione riportata sulla quarta di copertina («Un intenso romanzo sulla solitudine e la violenza in una grande metropoli») chiariscono l'elemento fondamentale dell'ultima opera di Raffaele Crovi: una sinergia di due piani non sempre armonizzati sia nel genere sia nello stile sia nella *Weltanschauung*.

Il concetto di indagine, infatti, cala il lettore nel genere poliziesco, le cui componenti fondamentali sono rappresentate dal detective, dall'omicidio, dai sospettati, dagli aiutanti e dagli avversari. Ma la trama del romanzo non si gioca sulle modalità classiche dell'indagatore che sottopone il problema a rigorose analisi razionali che si attuano in una procedura di ipotesi e verifiche la quale alla fine, dopo diversi tentativi ed errori, produce

www.andreatemporelli.com

uno schema di interpretazione in cui tutti gli elementi e soprattutto i particolari assumono significato e trovano una rete di rapporti precisi e perfetti.

Questo tradizionale elemento di razionalità è assente: l'indagine, che trae origine dalla morte dello scrittore Orio Zaniboni e che si svolge dal 23 dicembre 1995 al 3 gennaio 1996, si affida ad una serie di tentativi del commissario di polizia Gino Pompei, privi di un piano ben preciso, se non quello di interrogare tutti gli inquilini dello stabile milanese di otto piani di via Rapallo. In realtà l'autore nel prologo afferma di seguire «i suggerimenti dello psicologo Hunt [...] di non puntare sull'ipotesi, ma sulle deduzioni». A questo proposito mi pare opportuno osservare che, se è assolutamente secondario il fatto che le ipotesi siano formulate all'inizio, durante o alla fine dell'indagine, è difficile, dopo Popper, immaginare una pura e semplice comprensione deduttiva, priva di qualsiasi configurazione ipotetica dotata di senso, con l'eccezione del caso in cui la soluzione sia fornita da altri; ma in questa situazione l'indagine sarebbe fallimentare. Saremmo tentati di interpretare il comportamento del detective come "segno dei tempi", come sfiducia nelle capacità razionali dell'uomo, come trasposizione letteraria della teoria scientifica del caos in sostituzione del modello classico galileiano-newtoniano.

Personalmente, invece, propendo per la posizione indicata sulla quarta di copertina: il genere poliziesco non è che un pretesto per impostare un romanzo di costume, che prende in considerazione la condizione dell'uomo contemporaneo. Questa ipotesi è avvalorata anche dal retro di copertina in cui si afferma: «Il romanzo racconta la Milano di oggi con scontri sociali, emarginazione e conflitti tra modernizzazione e degrado dell'habitat. Ricostruisce la vita di un palazzo di otto piani, dove, come in un villaggio verticale, uomini e donne combattono sbandati contro la solitudine». Quindi l'omicidio, l'indagine poliziesca e la confessione del colpevole risultano funzionali solamente alla "ricerca" in questa Babele contemporanea, in cui si presentano tipi e figure diverse che intrecciano o non intrecciano rapporti secondo modalità individuali, contraddistinte dalla "confusione delle lingue", dalla pluralità di opinioni, da contrastanti giudizi di valore.

Crovi dimostra grande abilità nel tratteggiare le singole persone usando tutti i mezzi forniti dalla tradizione: egli non definisce, preferisce delineare a poco a poco le figure attraverso il colloquio personale e soprattutto attraverso i giudizi degli altri coinquilini che arricchiscono e spesso modificano la prima impressione creando un gioco di anticipazioni e di rimandi che creano la vera *suspence* del testo. Questo processo di conoscenza segue un percorso circolare a *boomerang*, mediante il quale il volto dei personaggi viene rivelato in tappe successive le quali, dopo un ampliamento di prospettiva, la restringono sull'impressione iniziale. Sfilano così i tipi più strani, non risparmiati nelle loro debolezze, alle prese con le loro manie di grandezza o meglio con la foga di giustificare la loro maschera.

Il narratore che coincide con il poliziotto rimane rigorosamente asettico sotto il profilo emotivo: non si lascia commuovere, non dimostra sentimenti, se non le emozioni provocate dal fatto contingente, come stizza, curiosità, disagio. Alla fine non rimane insensibile al fascino femminile. Nei suoi dialoghi si possono cogliere incisive e sapienziali riflessioni (uno dei pregi maggiori del libro), che non sempre si legano con la sua figura talmente immersa nell'indagine che raramente lascia trasparire la sua realtà umana: all'ultimo giorno dell'anno telefona gli auguri alla madre, ritrova un abitante dello stabile precedentemente conosciuto. È un uomo senza connotati, «senza qualità» saremmo tentati di affermare, se non quelli "storicizzati" in questa inchiesta.

La temporalità della vicenda segue una logica interna al condominio. La realtà cittadina con la sua atmosfera, il suo clima invernale, le sue ricorrenze annuali risulta funzionale all'apparato investigativo e il condominio rimane il microcosmo topico, metafora della condizione umana,

www.andreatemporelli.com

come l'immensa Dublino dell'*Ulisse* di Joyce. Dall'autore irlandese Crovi ha desunto anche il gusto per la precisione "storicistica" della descrizione degli appartamenti, della forma degli oggetti, dei colori, degli ambienti, delle marche dei prodotti. Non si tratta di atteggiamento di erudizione quanto piuttosto di mezzi per connotare la psicologia delle persone.

La presenza di due piani si può rilevare anche sotto il profilo stilistico. Fondamentalmente viene usato una sintassi lineare, prevalentemente paratattica, rapida, che anche nelle fasi descrittive non indulge a lenocini retorici. Talvolta, però, senza apparente necessità di argomento si incontrano elementi compiaciutamente volgari. Non è facile individuare una ragione di questa scelta: non si può parlare di ricerca di plurilinguismo, perché non esiste sostanziale differenza né di lessico né di costruzione sintattica tra le parti dialogate e quelle propriamente narrative o di riflessione; non si può supporre un atteggiamento volto ad *épater les bourgeois*, perché oggi nessuno si scandalizza. A mio parere, questa compresenza non sempre armonizzata è testimonianza di un'altra contraddizione più profonda sotto il profilo morale che, come vedremo, contrasta il vezzo di una certa critica abituata a catalogare gli scrittori secondo slogan consacrati, secondo cui Crovi è un autore "cattolico".

In questo romanzo non è presente alcuna prospettiva religiosa dell'esistenza: nella vita dei protagonisti, al di là delle frasi fatte entrate nel gergo comune e al di là della presenza fisica ai riti, Dio è completamente assente ed è assente non solo nel senso che l'autore vuole in questo modo esprimere la sostanziale laicità e l'evidente materialismo della società contemporanea, ma è assente anche come bisogno, come anelito, come presenza anche accessoria. La partecipazione alla Messa di alcuni inquilini rappresenta un momento di controllo per l'investigatore ed anche un'occasione per indagare sulle relazioni tra i vari sospettati. Tutti vivono immersi nel quotidiano, nell'effimero con il loro carico di miserie, di solitudine, di piccole soddisfazioni, chiusi nel loro sguardo sul puro esistere scisso tra desiderio di realizzazione nel denaro, nel successo, nel dominio (anche nel condominio esiste una gerarchia di potere), nel piacere, nell'amicizia, nell'amore ed una realtà frustrante, limitata e grigia. Nessuno dei personaggi prova, al di là della ricerca di una sapienza umana - che poi fondamentalmente consiste in una sorta di più agevole adattamento all'esistente -, l'esigenza di valori più elevati come la solidarietà, l'amore autentico e totale, la generosità motivata razionalmente e non sentimentalmente, la capacità di formulare nobili scelte di vita. Nessuno pare essersi interrogato sui problemi esistenziali o religiosi, essersi posto precise domande di senso né avvertirne la necessità.

Questo non significa che la mentalità che sta alla base del carattere sapienziale che traspare dagli scritti di Zaniboni o dagli squarci di riflessione o dai dialoghi sia privo di valori morali: tutt'altro; la giustizia, l'onestà, la sincerità, la correttezza, le cosiddette virtù sociali non sono smarrite, anzi risentono di una coscienza fortemente "cattolica", che ha operato grandi mutamenti nella laica società contemporanea. Ad ogni modo questa necessità di regole di convivenza civile contrasta con una totale assenza di vincoli morali sul piano della sessualità. Alle scelte individuali non esiste né limite né su di esse si instaura una discussione pensosa sulle cause e sulle conseguenze: sono vissute senza alcuna problematicità, se non quella provocata dai pregiudizi.

E proprio questo mancato intrinsecarsi di piani rende meno incisivo il pregevole intento dello scrittore che sotto le vesti del detective nasconde anche il proprio mestiere: anch'egli deve indagare sul caos, sul "delitto" che è stato commesso nella società contemporanea, in cui il nichilismo ha "ucciso" i precedenti punti di riferimento. Il fatto che la vittima sia uno romanziere induce a pensare che l'omicidio riguardi il pensiero, la creatività, per cui Crovi sente il bisogno di indagare sul mestiere di chi scrive, sentire il parere di chi lo "conosceva" al fine di

www.andreatemporelli.com

ricostruire il volto di questa professione e ritrovare il senso della presenza dell'arte nella società del materialismo, dell'effimero e del contingente, all'interno della metafora del condominio che avrebbe potuto svelare molti misteri della nostra epoca.

Giuliano Ladolfi

Giancarlo Sissa, *Laureola*, Castel Maggiore, Book, 1997, £ 18.000.

Il titolo ammaliante che Giancarlo Sissa ha scelto per la sua prima raccolta unitaria (sue poesie erano già apparse in volumi collettivi e in svariate riviste), molto bene si adatta a un disincantato canzoniere, tanto lieve nella scansione ritmica libera e a tratti persino cantabile, quanto intenso «nella sua sincerità priva di pudore» (per riprendere un'espressione dalla postfazione di Alberto Bertoni).

Il tema amoroso è indubbiamente il *fil rouge* dell'opera, tale però da raccordare occasioni diverse che si snodano non solo attorno a un presente o a un passato prossimo resi assoluti, ma lungo un più ampio percorso di formazione, che può giungere anche al recupero dell'infanzia per associazioni mnemoniche, evocando anche più di un interlocutore (il "tu" ideale, suggerito dal titolo stesso, anche se il libro porta il nome di "Cristina" in dedica, non sarà né esclusivo né immediatamente definito).

La scena, deliberatamente idillica e crepuscolare, su cui si apre la prima sezione (intitolata *Laureola*, preceduta da un introito costituito da un breve testo, che come una nota grave anticipa il tema che verrà poi ripreso e sviluppato), è in tal senso esplicita: «Ora ricordo meglio, / il tè caldo dopo i compiti / nei pomeriggi invernali, / la mollica del pane comune, / l'imposta che sbatte: // le castagne, il biancospino, / i giorni della merla, figure / dal libro delle elementari / posato sul mio tavolino, / bambino disegnavo // già poeta, già cretino». La clausola ironica diventa così spia non soltanto di un modo di poetare tendente al *melos* e alla leggerezza (intesa calvinianamente come modalità altra di affondo e non certo come superficialità), ma anche della creazione e rappresentazione di un personaggio autobiografico, che trova nella poesia di Giovanni Giudici il conclamato antecedente, chiamato esplicitamente in causa nel finale di due poesie contigue: *Ripassiamo, con la goccia* e *Nel profumo di crema e tisana* (nella prima evocato confidenzialmente, ma con rispettoso distacco, per nome, nella seconda ricordato con il titolo della sua opera: «in cucina, leggo e rileggo / "La vita in versi").

L'intenzione di foggiare la materia poetica come, appunto, una "vita in versi", ammiccando circa la figura del poeta "cretino" e della giovinezza còlta nel suo ambiente piccolo-borghese e provinciale, indugiando, non senza un certo compiacimento (si vedano a proposito i numerosi diminutivi), su un inventario di oggetti (il tè caldo, la mollica del pane, i panni stesi...) e luoghi domestici (in particolare la cucina), abiti (il gilè di lana e i calzoni corti, il grembiulino...) e momenti topici (pomeriggi invernali, dopo-scuola...) fin troppo convenzionali in apparenza, ma giustificati dalla professione di educatore e operatore sociale svolta dall'autore, che infatti evidenzia spesso nel paratesto i dati biografici cui ineriscono i versi, incide profondamente dal principio l'idea, affatto petrarchesca, di un canzoniere d'amore e di formazione psicologica radicato in un'esperienza non di assenza dell'amata, ma tutt'al più di perenne disvelamento dell'alterità sempre mancata e perduta. La sincerità autobiografica risulta pertanto miscelata alla letterarietà del personaggio istituito, l'io poetante, e la scrittura sarà «nutrita di echi letterari diffusi e consapevoli, da una tradizione francese novecentesca altrettanto distante dai simbolisti maggiori come da Bonnefoy, fino alla rilettura critica di un albero genealogico italiano che costringe coppie quali Govoni/Palazzeschi o Penna/Caproni nell'alveo ben determinato di un canzoniere d'amore.

Autobiografia e desiderio si saldano così dentro una cornice di ascendenza trobadorica, ove il *manque* amoroso viene trasferito ad una dimensione rituale e

www.andreatemporelli.com

spesso metapoetica [...]. Ed è allora palese che il punto eminente (e più vicino nel tempo) di modello intertestuale andrà riconosciuto nel *Salutz* pubblicato da Giudici nel 1986» (Bertoni).

Già caratterizzante e tipico della poesia di Sissa sarà invece l'andamento prosodico: i versi non eccedono quasi mai l'endecasillabo e giostrano principalmente (ma liberamente e mai scanditi in maniera troppo squillante) attorno alla misura settenaria o altre unità brevi e incalzanti. I versi, spruzzati di assonanze e di rime, nella maggior parte dei casi facili ed esibite, si snodano sulla pagina con una certa cantabilità. Raramente riemergono anche lasciti lessicali ricercati o di alta estrazione letteraria (*capelvenere, s'ingioia, enrosadira*) e qualche apocope (*tremar dell'autunno, lor frulli*), fatti cozzare con vocaboli prosaici (*cognac, lavandino, televisore, nafta, birra, salviette, edicola*).

Nondimeno, i registri tonali non si esauriscono in questa liricità stilizzata, dilatandosi verso una problematicità d'immagini e di riflessioni con minori concessioni al personaggio letterario, sviluppando in tal modo la levità in una gravità sospesa. Così accade inizialmente con la sola poesia *All'inizio sembrerà che noi*, in seguito questo registro meno ariettistico prenderà il sopravvento, salvando la poesia da un eccesso di manierismo.

Si profila così, nell'alternanza di questi due registri, il "tu" cui colloquialmente il poeta si rivolge, nell'imminenza di un autunno in cui «il tempo avrebbe voltato / verso la neve, senza esitare, / verso il passato». L'interlocutrice si presenta essenzialmente come spazio vuoto e inconoscibile in cui l'io si rispecchia, con i suoi tic e manie (la poesia, una certa inettitudine, il vizio di bere): «... l'irrisolta / ribellione dei miei vent'anni, / porta pazienza, pensa / che nemmeno ho bevuto / resto in cucina a scrivere / e pensare, dove disegnavo / bambino, facevo le ricerche / per scuola [...] è l'attenzione alle cose / minime, alle cose minime / voltiamo le spalle, / ecco, ora magari dormo / ancora un pochino, per favore / se mi chiami a un quarto / alle dieci, sorridi, ma intanto / magari tu guarda, lo si vede / da lontano, si vede da qui / quanto ti amo». Ma, talvolta, l'identificazione sarà talmente forte che il poeta non esiterà a fare propri versi o parole dell'amata, perfettamente amalgamati nella propria voce e mai esplicitati in un dialogo (e si vedano, per questo, ancora le note).

Per motivi di viaggio s'intitola la seconda sezione, che nella scoperta occasionalità e varietà di ambientazione (i nomi dei luoghi sono ampiamente menzionati) appare talvolta stilizzata anche nei dati cronachistici, talvolta descrittivamente immersa nella «prosa del mondo», per usare un'espressione cara a D'Elia, che non a caso è ricordato nelle note. Troviamo in questa sezione la poesia *Pont-Neuf*, apparsa sul n. 3 di «Atelier», decisamente la più bella della raccolta, capace da dilatare le immagini su un piano potentemente simbolico senza perdere contatto con la realtà.

Un frammento di due strofe, *Come dedica* (il libro risulta così introdotto, intermezzato e chiuso da una poesia breve in corsivo), presenta invece la sezione *Per l'ottobre che non eri*, nella quale si impone decisamente una più risentita espressività lirica: « (...) / mia non indovinata allora / sguardo stronza mare voce / tu mio graffio che innamora / tu l'aceto sulla croce // fra le cosce tua rosa ieri / rabbia mia meravigliosa, / per l'ottobre che non eri / (...)». Si tratta della sezione più drammatica, con qualche licenza di accenti forti e volgari: «seduttore del cazzo / e canaglia» (riferito ad un «amico»), «curiosa penetrazione / o incendio di spine / al tormento di fine / peluria sotto l'ascella», ma anche con poesie compiutamente efficaci, come *Nel cenno delle ciglia, Fiocconeve snidato, Ora vieni che di lontano*. L'amata acquista un profilo accentuato, pur restando sfuggente e ambigua nei caratteri fondamentali, mettendo in crisi il rispecchiamento dell'io, lacerato ormai da una misteriosa colpa (della quale versi ed espressioni come «tu qui, / insulto e nostalgia», «fuoco reo», «Tuo Gaudì, il traditore», «a te mi scrivo penitente», «mio amore e disonore», ne sarebbero alcuni indizi) e persino di una

www.andreatemporelli.com

perdita, intesa come precedente dimensione irrecuperabile («oggi, / se la stessa sei / che mi ha baciato / Laureola d'onore / che tento e stringo / o curva del batticuore / per pietà, pietà / di tanto amore»; «Ed ho riso, mi è sembrato, / [...] fino a sputarti dal cuore») che incendia l'espressionismo linguistico e inasprisce il tono (ma non saranno sfuggiti i *topoi* tradizionali che delimitano anche i momenti di maggiore accensione). Così sarà fino all'ultima poesia della raccolta, isolata in una sezione che riprende il *senhal* di *Laureta*, dove la conquistata distanza elegiaca traluce in una più sobria compostezza: «Ora che anni sono trascorsi / fra i rami di ghiaccio, guarda: / ci sono mele nel nostro giardino, / portale per disporle sul tavolo / come fiori al silenzio di neve».

Marco Merlin

Salvatore Ritrovato, *Quanta vita*, Castel Maggiore, Book, 1997.

La metafora dominante, sottesa all'intero percorso dell'ottima prova d'esordio del trentenne Salvatore Ritrovato (*Quanta vita*, Book, 1997), è quella del viaggio per mare, attivata fin dalle citazioni di Daniello Bartoli e Thomas S. Eliot *in limine* al volume.

Tema privilegiato della modernità (né staremo qui a ricordare la vasta letteratura sull'argomento, specie anglo-americana, limitandoci a menzionare il classico del settore ovvero il *Moby Dick* di Melville), l'avventura conoscitiva dell'esplorazione dei mari e degli oceani di tutto il mondo differisce da quella espressa dalla classicità per la mancanza di una direzione precisa e di una meta certa da raggiungere, per cui l'epilogo tragico che connota il viaggio della modernità emblematicamente rappresenta la perdita di un chiaro orizzonte di senso per lo sguardo inquieto dell'uomo contemporaneo, ormai incapace di rischiarare un cosmo regolato da leggi universali comprensibili. *Dov'è la fine?* risulta *pour cause* l'interrogazione che dà il titolo all'ultima sezione.

Se poi collegassimo la sezione conclusiva con la prima, *Tra i muri*, costituita da un'unica poesia, significativamente intitolata *Il foglio bianco*, chiuderemmo l'arco allegorico che riporta il tema del viaggio alla scrittura, con le ovvie reminiscenze mallarmeane che il naufragio del pensiero sul bianco della pagina implicano. Tuttavia, il libro non ripiega in una afatica autoreferenzialità, ma attraverso la metafora dominante apre uno spazio metafisico dove il simbolismo si intreccia con la *fiction* narrativa, l'ermetismo con la coralità epica dei personaggi, la verticalità moderna dell'interrogazione con l'orizzontalità classica della descrizione e del mito (prevalenti nella sezione *Colpi di scena*).

Il naufragio mallarmeano della prima poesia fa da prologo alla desolazione tipicamente novecentesca rappresentata in seguito; il dramma si stempera infatti nell'assenza di disperazione e nella subdola tranquillità della bonaccia: «Il territorio adesso è tutto nostro, libero, / ma è impossibile spingersi oltre, / naufragare in una distesa bruciata di sale». Anche quando sulla scena appare il «mostro» e con esso si ingaggia la battaglia, la vicenda si snoda in una sorta di epoché poetica che la sottrae al tempo per portarla in una dimensione prettamente metaforica, avallata dal titolo stesso della poesia: *La visione*. La citazione iniziale di Eliot dal terzo dei *Quattro Quartetti*, d'altronde, riporta le parole di Krishna ad Arjuna: «Avanti, o voi che credete di viaggiare; [...] Mentre il tempo è sospeso, considerate il futuro / Ed il passato con mente imparziale. / Nel momento che non è d'azione né d'inazione / Potete accogliere questo: "in qualunque sfera dell'essere / La mente di un uomo possa essere intenta / Al tempo della morte" – ecco l'unica azione / (E il tempo della morte è ogni momento) [...]». Gli eventi o i minimi episodi evocati dalle riflessioni e dalla descrizione dei personaggi insinuano così, nell'elegante prosaicità del verso e nella colloquialità apparente del tono, ombre lunghe di interrogazioni sull'esistenza.

Non sfugga il prezioso ordito fonico e semantico, ricco di rime, assonanze e allitterazioni, calibrate e dissimulate con

www.andreatemporelli.com

tanta perizia da apparire occasionali, che connota la raccolta. Si prenda ad esempio la poesia *Passeggero*, dove si incontra dapprima, ai versi terzo e quinto, la rima fra *prato* e *incerato*, alternata a quella più fra *carminio* e *alluminio*, pure risolta entro un passaggio descrittivo che ne attutisce l'evidenza; al profilo accentuato di questi versi, segue poi, a debita distanza e alternanza, il contrappunto fra *sordo: ricordo* e *boccaporto : orto* e fra *motore* [seguito dall'assonante *liberazione*] *: ore : cuore*, per limitarci ai rilievi finali del verso, trascurando perciò le assonanze interne e orizzontali di alcuni versi.

L'autorefenzialità implicita nell'apertura di un simile campo metaforico si incrina nella deliberata volontà di alludere, per il tramite di una rappresentazione traslata, non soltanto all'esperienza interiore dell'autore, ma alla sua storia e al suo tempo. Le figure che appaiono in questo «diario di bordo» dilatano e oggettivano teatralmente lo spazio lirico dell'io. Sarà, a volte, un minimo scarto lessicale («Posso a stento riconoscere nelle *foto* / i miei compagni»), una sottile allusione («Conosco una donna che lo guardava / scegliere sempre quel posto», si dice in riferimento al personaggio di Icaro, un titolo (come *2 novembre*) o il figliale ricordo, nella *Prima preghiera*, di chi si stenta a credere morto, a smascherare dietro questi simulacri poetici un possibile riferimento biografico.

Né parrà oziosa e paradossale l'insistenza sul realismo di una poesia così manifestamente metafisica. Basti ricordare che il titolo del volume è flagrante omaggio a Luzi: «debito sentimentale, e legame musaico», a detta dell'autore, con una raccolta, *Dal fondo delle campagne*, della stagione più fortemente implicata nella realtà e nella storia, all'interno della ricerca letteraria del più grande autore italiano di formazione simbolista. Se poi si ritornasse alla citazione del Bartoli e al «bello e innocente ingannare che l'arte fa la natura» si paleserebbe la consapevolezza di un autore che programmaticamente, nel tempo in cui il paradigma della complessità pare ineludibile e in cui gli stessi concetti di natura – o realtà, diremmo noi – ed arte, intesa in modo ampio come attività umana, si fanno sfuocati e non più chiaramente disgiungibili (essendo la parete che li divide, la coscienza, sempre osmotica e permeabile su entrambi i versanti), sceglie un percorso «obliquo» per riportare la parola poetica al cuore della realtà o, almeno, ai suoi "fondamenti invisibili" (per ricorrere ad altra formula luziana). La ferma volontà di «tenere la parola "vita" nel titolo della raccolta» è attestazione preliminare alla comprensione dell'alto valore attribuito alla scrittura. L'accentuato e fittizio realismo linguistico che impronta il dettato, con l'abbondante presenza di un lessico tecnico e gergale (*tiro di canna, torba, cuora, tremagli dei natanti, scotte, orzare, cavicchio, alzaia* e *rostri* sono vocaboli ed espressioni che compaiono in un'unica breve poesia), non risulterà solo una strategia per ampliare, come per eccesso di focalizzazione, lo spazio figurato dell'opera e la sua prospettiva di significazione, ma, nello stesso momento, nostalgia della "vita" esprimibile, poeticamente, solo in modo traslato.

Una prova davvero convincente, un viaggio per via di scrittura dentro il senso dell'esistenza, pronto ad aprirsi anche alla *Carità del canto*: «Tutte le sere la nebbia sale a bordo / tutte le sere colma i pensieri del mondo / e circonda la trepidante vastità / delle conche d'acqua / e tutte le sere il mare scompare / perché la verità lo scaccia / e la speranza si diffonde».

Marco Merlin

Carolina Branduardi, *E dopo parliamo d'amore,* Cinisello Balsamo, San Paolo, 1997, £ 18.000

«È vero, Signore, ma anche i cagnolini si cibano delle briciole che cadono dalla tavola dei loro padroni». Grazie a questa risposta, piccolo capolavoro di dialettica dell'amore, una donna cananea, cioè sirofenicia, vissuta all'incirca duemila anni fa, ha lasciato impressa nei Vangeli di Marco (7,24-30) e di Matteo (15,21-28) un'orma della sua intelligenza materna, un'intelligenza amorosa, arguta, indomabile, incapace di rassegnazione, capace, al

www.andreatemporelli.com

contrario, di perseverare sino a "piegare", a "sconfiggere" la (apparente) riluttanza di Gesù di Nazareth, "costringendolo" all'agognato miracolo.

La cananea è ancora molteplicemente viva in mezzo a noi. In questo vestibolo brulicante di popoli e di culture, che sta per introdurci nel Terzo Millennio, eroiche madri lottano ogni giorno per la sopravvivenza dei loro figli. La più recente reincarnazione della donna gettatasi ai piedi di Gesù, una delle più potenti e commoventi che mai ci siano venute incontro dalle pagine di un libro, è Carolina Branduardi, quarantanove anni (lei non ha nessun motivo per "barare" con l'età, come fanno tante scrittrici di successo), lombarda dell'*hinterland* milanese, sposata con due figli, lavoratrice *part time*, una fisionomia giovanile, irresistibilmente simpatica, un bel volto longobardo che sotto la dolcezza del sorriso lascia trasparire la tempra di un'anima più volte crocifissa dal dolore, più volte risuscitata da un'insopprimibile vocazione alla gioia.

Come la cananea, anche Carolina ha una figlia (la secondogenita, oggi sedicenne) incurabilmente malata, handicappata. Fin dalla nascita della bimba i genitori di Nicoletta hanno dovuto sgranare con lei un incredibile rosario di traumi, sacrifici, angosce, ricoveri ospedalieri, analisi specialistiche, diagnosi agghiaccianti e spesso errate, rischiose operazioni senza mai arrendersi, neppure di fronte agli scacchi più deprimenti. Neppure di fronte all'ultima rivelazione: la ragazza risulta affetta da mannosidosi, una rarissima, inesorabile malattia del metabolismo, che le è stata trasmessa per via ereditaria dal padre e dalla madre, portatori sani inconsapevoli.

Della cananea non ha Carolina, o almeno sostiene di non avere, la fede «davvero grande» che persuase Gesù a concedere alla madre supplice il miracolo della guarigione istantanea della figlia. Eppure lei, che inizialmente si sentiva più pagana di quell'antica donna pagana, ha percorso un lungo itinerario di revisione interiore, di macerazione e ricostruzione, assimilabile a una guarigione spirituale, in una parola, a una conversione.

Dalla disgrazia non è emersa la grazia. Nonostante le peregrinazioni da un santuario mariano all'altro, da Lourdes a Medjugorje, nonostante la frequentazione di gruppi carismatici, il prodigio non si è avverato. E, tuttavia, grazie anche all'irraggiamento di amore emanato dalla figlia - un paradosso innegabilmente miracoloso -, la madre ha maturato una sofferta "fiducia nella fede". Il mistero si infittisce anziché dissiparsi. Il cielo rimane chiuso, impenetrabile (o così sembra) alle invocazioni materne. Eppure Carolina continua a camminare nell'oscurità tenendo per mano la sua Nicoletta, inchiodata alla sedia a rotelle. Unico debole chiarore è la speranza che il braccio del Cristo si protenda invisibile ma salvifico verso di loro.

Da qualche anno a questa parte, la madre-coraggio di Pessano si è messa a camminare con piedi leggeri anche sulle acque della narrativa. Intrecciando la dimensione esistenziale della sua famiglia con una personale educazione all'esercizio della scrittura ha coniato, in una chiave di sconcertante essenzialità espressiva, l'endiadi "letteratura come vita" che Carlo Bo ha indicato fin dal 1938 quale canone di creatività autentica, non artificiosa, obbediente a un'intima necessità. È riuscita a testimoniare narrativamente, in forma di romanzo, la verità lacerante, ma anche rasserenante, della sua esperienza.

In mezzo alle briciole cadute dalla tavola del Signore, infatti, se mancava il dono della salute per la figlia, Carolina ha, però, raccolto un boccone di un cibo del tutto speciale: il pane del talento letterario, un talento nativo, coltivato attraverso letture autodidattiche e affinato da riflessioni ondeggianti fra preghiera e ragionamento, fra ribellione e misericordia, fra tenerezza e humour, fra una critica sferzante alle troppe inefficienze di medici, insegnanti, religiosi e una viscerale solidarietà con l'universo della sofferenza.

Giorno dopo giorno, notte dopo notte, rubando tempo al riposo e al sonno, stendendo appunti e abbozzi durante le lunghe

www.andreatemporelli.com

veglie al capezzale di Nicoletta, in casa o all'ospedale, Carolina ha tessuto la tela paziente di un libro *naturaliter* narrativo. Sarebbe bastato modificare i nomi dei personaggi e apportare solo qualche lieve ritocco al quadro della realtà perché il racconto della lotta drammatica e appassionata contro il *male* della figlia per *il suo* recupero a una sempre sfuggente "normalità", diventasse un romanzo epistolare: la lettera di mamma Nori a Francesca.

Occorreva, semplicemente, uno stimolo esterno che conducesse la signora Branduardi a prendere consapevolezza, quasi suo malgrado, delle qualità insite nel suo manoscritto e a compiere l'inosabile passo verso la pubblicazione. L'occasione giusta si materializzò nel 1995, quando *Famiglia Cristiana,* il settimanale della San Paolo la cui tiratura sfiora il milione di copie, bandì un concorso di narrativa per esordienti centrato sul tema *Madri e figlie*. Non poteva esserci proposta più intonata alla particolarissima cifra materna dell'inedito di Carolina, la quale, sopraffatta dalle insistenze del marito, gli permise di infilare in un plico destinato alla redazione di *Famiglia Cristiana* quello che lei considerava né più né meno che uno "sfogo" autobiografico, per nulla presaga di quanto le sarebbe toccato: un secondo posto - a un'unghia dalla vincitrice assoluta - che le sarebbe apparso, al tempo stesso, lusinghiero e beffardo, dal momento che il bando del concorso riservava la pubblicazione negli Oscar Mondadori al solo romanzo primo classificato.

Eppure si sapeva che don Leonardo Zega, direttore del periodico paolino, aveva individuato nella prosa della Branduardi «il tocco della scrittrice di razza» (come avrebbe poi dichiarato nel risvolto editoriale). Si sapeva che Gina Lagorio e Susanna Tamaro, in giuria con altre narratrici di rango, avevano promosso *E dopo parliamo d'amore a* pieni voti, con giudizi altamente positivi: «pagine chiare, limpide, dove la scrittura ha una lieve, felice naturalezza», «romanzo che racchiude una grande profondità e decisione di sentimenti». No, Carolina Branduardi non poteva davvero sprofondare nell'indifferenza e nell'oblio. Non sarebbe stata perpetrata una così flagrante ingiustizia.

Insegna il libro biblico del Qohelet, ricolmo di scabra sapienza, che per ogni evento c'è un tempo stabilito e appropriato, di rado coincidente con le nostre aspettative. Per il romanzo della maternità combattiva, ignara di rassegnazione, il tempo della pubblicazione doveva risultare spostato in avanti di un paio d'anni rispetto a quello del completamento: un intervallo di attesa, di decantazione, misteriosamente "esatto". È maturato, il *kairós* della pubblicazione, insieme con la creazione di una nuova collana di narrativa cristiana delle Edizioni San Paolo, *Le vele,* che proprio con il romanzo E *dopo parliamo d'amore* (seguito dalla saga *Il fiume e la sorgente,* della giovane kenyana Margaret Ogola) hanno iniziato la loro navigazione nelle librerie inalberando il vessillo del "genio femminile" e proponendo, controcorrente, alti valori.

Anche dalle rive dell'editoria cattolica, quindi, giunge la conferma di un fenomeno ormai consolidato: il vento dell'ispirazione soffia più impetuoso nelle vele delle donne, per lo meno quando sono in gioco i grandi temi..

Un uomo, un padre, avrebbe saputo "tenere testa" a Gesù di Nazareth come riuscì a fare, per amore della figlia, la donna cananea? Un uomo, un padre, avrebbe saputo "consolare" quello stesso Gesù, appeso a una croce, com'è riuscita a fare, nell'ultimo capitolo del suo romanzo, Carolina Branduardi? «Cristo, ti voglio bene. Ti voglio bene come a tutti i poveri cristi che incontro per strada ogni giorno, con la loro povertà, le loro ansie, la loro emarginazione. Forse non vuoi darmi l'aiuto che ti chiedo, ma non importa: avrai le tue buone ragioni, i tuoi motivi. O, forse, non puoi. Basta, non parliamone più».

Marco Beck

www.andreatemporelli.com

EDITORIA

a cura di Andrea Temporelli

La poesia dei libri è il motto riprodotto nel logo della **Book Editore**, sotto un disegno di Kafka che raffigura un uomo chinato sulla scrivania, con la testa sulle braccia incrociate, come stesse sognando. Siamo nella sede di Castel Maggiore per incontrare **Massimo Scrignòli**, il titolare, e l'occasione si rivela ottima per conversare intorno al mondo editoriale italiano, con le sue contraddizioni, le sue specificità e le sue assurdità. Egli parla con passione e lucidità, non mostra alcuna volontà di edulcorare la situazione. Descrive soprattutto il suo amore per i libri, che si traduce in una cura scrupolosa dell'edizione, corretta nella stampa, elegante e sobria nella veste, ricercata nei particolari del dorso, dei colori leggermente diversi del logo e della sola parola "poesia" all'interno dell'indicazione della collana o, ancora, degli accenti e soprattutto del colophon, che ricorda la data della pubblicazione con riferimento al calendario lunare e al "buio di luna", spesso legati a qualche verso del volume scelto personalmente da lui. L'editore firma così la pubblicazione con un tocco discreto e originale. Buio di luna è la traduzione di un'espressione dialettale che sentì usare da un pescatore comasco, mentre cercava di indicare il momento migliore per la pesca delle anguille. Con Scrignòli collabora **Annalisa Piva** per l'aspetto commerciale; diverse collane sono gestite da prestigiosi studiosi: **Alberto Bertoni, Vincenzo Guarracino, Luciano Nanni, Lucio Vetri**.

Nella collana dei CLASSICI troviamo le fortunate edizioni di diversi libri di **Tagore**, la cui particolarità è la traduzione direttamente dalla lingua bengoli – e non in traduzione dalla lingua inglese. Vi compaiono anche i nomi di **Alfieri** e **Leopardi**. Di questa collana segnaliamo *Relazioni per un'accademia* (£ 15.000), silloge di racconti di **Kafka**. Si tratta di una nuova versione, per il decennale della casa editrice che ricorre quest'anno, di un testo più volte ristampato.

Nel settore della saggistica, la Book dispone delle seguenti collane: LOGOSINOPIE, dove si raccolgono testi di ampio respiro: da un manuale di latino estremamente semplificato (**Clementina Galli**, *Simpliciter*, £ 15.000) alle dense riflessioni di poetica di **Giovanni Infelìse** (*La voce imperfetta,* £ 15.000); MINUTE, dove confluiscono importanti studi di poetica, critica ed estetica (tra cui *Tesi di estetica*, £ 20.000, di **Luciano Nanni**, studioso da tempo in aperta disputa con Umberto Eco sull'interpretazione dell'opera d'arte); e le due collane relative a Parol (PAROL e BIBLIOTECA DI PAROL), i quaderni d'arte diretti dallo stesso Nanni.

Per la narrativa, invece, esistono due collane: MINERVA, dedicata soprattutto alla poesia, con una tendenza alla "leggibilità" e PANDORA, dove si segnalano i volumi di **Lorenza Meletti** (*Appena un passacuore*, £ 25.000, postumo), **Raffaele Milani** (*Libro dell'estasi*, £18.000) e **Roberto Sanesi** (*La polvere e il giaguaro*, £ 20.000, importante riedizione di un'opera del 1972 presso A. Palazzi).

La collana portante di poesia è TABULA e tra i libri che abbiamo letto ci sembrano meritare una menzione (oltre a quelli che abbiamo recensito) *Fugando* di **Gabriela Fantato** e *Il nastro della fuga* di **Mario Rondi** (entrambi £ 20.000). La collana FUORICASA è caratterizzata, invece, dall'attenta analisi critica con cui il direttore Bertoni accompagna i testi, fra i quali menzioniamo *La sposa perfetta* di **Alessandro Carrera** e *Da quale fuoco* di **Andrea Cotti** (entrambi £ 20.000). La collana SERENDIP, la più prestigiosa, accoglie anche le opere di **R. Sanesi** (*L'incendio di Milano e altre poesie*, £ 22.000, antologia del suo vasto lavoro poetico) e dello stesso **Massimo Scrignòli** (*Libro d'acqua*, £ 18.000), il cui volume non sfigura affatto in questa sede, risultando anzi fra i più sorprendenti.

Avremmo potuto, naturalmente, segnalare altri libri, anche perché l'editore, giustamente, è assai impegnato a promuoverli presso riviste e critici; ci siamo limitati a pochi consigli nella certezza che si trattino di letture ottime. Per qualunque informazione, il n. di tel della Book è: 051-714720 (fax: 051-711216). L'indirizzo è il seguente: Book Ed. - via della Chiesa, 49/b - 40013 Castel Maggiore (BO)

www.andreatemporelli.com

RIVISTANDO

a cura di Andrea Temporelli

Atelier continua a crescere e ottenere pregevoli riscontri. Una riprova di ciò potrebbe essere anche la ri-edizione di testi da noi già pubblicati. Non molto tempo fa, lo «Specchio» della Stampa pubblicava, contemporaneamente a noi, una poesia di Ceni in programma da mesi; ultimamente, invece, «Arenaria» ristampa una recensione di un nostro collaboratore e «Nuovi Argomenti» addirittura le poesie inedite di Buffoni da noi proposte in calce ad un saggio sulla sua poesia. Che dire? Siamo lusingati, ma forse una maggiore attenzione da parte di tutti coloro che collaborano a riviste renderebbe meno faticoso il lavoro di chi si impegna con la massima serietà possibile. Recentemente ci è stato anche proposto un saggio, di un valente studioso, su un importante autore contemporaneo, già compreso nella biografia dello stesso autore dell'antologia *Poeti italiani del secondo Novecento* della Mondadori.

S'intitola *Il sogno mancato: «Sviluppo senza progresso», «laicizzazione ebete» e "gestione dell'esistente". La II Repubblica che non è nata* l'accorato editoriale, che in pratica è un centone di citazioni, con cui Roberto Pasanisi apre l'ultimo numero di **Nuove Lettere** (via Bernardo Cavallino, 89 - 80131 Napoli). Il contenuto, chiarito già dal titolo, prosegue, con la consueta indignazione, sulla linea degli editoriali precedenti. Ne rileviamo, tuttavia, un passo inquietante, per la logica sotterranea che lo sostiene: «E non abbiamo certo ritegno ad aggiungere che se anche, *ad absurdum*, Di Pietro fosse a sua volta un corrotto, uno Stato che avesse a cuore la moralizzazione avrebbe il dovere di tenerlo ben nascosto alla "gente comune", che, affamata e bisognosa com'è di *exempla* positivi con i quali identificarsi, ha un vitale, pedagogico bisogno di credere che anche nella vita pubblica possano esserci onestà e giustizia». Si può moralizzare attraverso la menzogna? Chi è questo Stato Morale che decide, dall'alto, per la "gente comune"?

Segnaliamo dal n.26-27 di **Pietraserena** (via Cavalcanti, 9/a - 50058 Signa FI) il saggio *Leonardo Sinisgalli. Lettura iconica di Verdesca* di De Girolami e le poesie di Antonilli, Mazzoni, Riccio, Maestri, Pisini.

Il n.1/97 del quadrimestrale **La clessidra** (via Baiardi, 12 - 15067 Novi L.), dove si possono leggere anche poesie di Ruffilli, Ragagnin e Vitale, si apre con un bell'editoriale di Mauro Ferrari, *Le parole e le cose: passeggiando sul nastro di Moëbius*: «Le parole si muovono nel tempo: cessato l'attimo della pronuncia, il concreto dar voce alle cose, queste cessano di mostrare il proprio significato e ci si trova di fronte a un vuoto o un caos: la poesia diventa, dice Keats, una *fredda pastorale*. Il luogo di parole, lo spazio teso che il poeta costruisce sulla pagina esiste infatti finché persiste l'eco della pronuncia; di qui l'esigenza di una continua ristrutturazione, di una lettura continua e di una continua riappropriazione dei significati, perché dopo la pronuncia fondante, la Creazione, ogni reinstaurazione può solo essere frammentaria e provvisoria».

La poetica dell'ombelico è il titolo dell'intervento di Enea Biumi sul n.25 del **Majakovskij** (via Gorizia, 38 - 21014 Laveno M. VA): «La poetica, cioè, di quell'artista che non sa uscire fuori da sé, non sa guardare altri che se stesso, non sa penetrare il mondo, conoscerlo, amarlo [...]. La poesia –e l'arte in generale– muore nel momento stesso in cui nasce».

Sul n.1/1997 di **clanDestino** (v.le della Libertà, 54- 47100 Forlì) si leggono le poesie di Manohar Shetty, Giovanna Sicari e Silvio Ramat, un racconto di Caproni, un'intervista ad Amelia Rosselli e un commento di Gibellini a una poesia di Pasolini.

«**Testuale** [C.P. 71- 28040 Lesa] con questo numero doppio, 20/21 del 1996, cambia veste e struttura [...], si è ritenuto di accompagnare il corpo sostanziale della rivista [...] con il supplemento dei monografici *Quaderni di Testuale*. [...] *Un'idea della critica* è, appunto, il titolo del Quaderno n. 1 che contiene alcuni saggi di Giuliano Gramigna [...]. Il Quaderno n. 2 è dedicato alla riscoperta [...] di un testo, a nostro parere, ingiustamente dimenticato: *Isabella delle acque* di Giancarlo Buzzi [...]. In avvenire alcuni Quaderni saranno dedicati alla saggistica di un solo autore, altri alle letture di un solo testo da parte di diversi critici».

www.andreatemporelli.com