

NUMERO 7

ANNO II - SETTEMBRE 1997

ATELIER

*Trimestrale di
poesia critica letteratura*

Colmare un vuoto di passione



*Andreini - Auciello - Baldi - Bàrberi Squarotti - Bignoli - Ceni - G. Conte
P. Conte - Corbo - Damiani - De Signoribus - Di Palmo - Ferrara - Ferrari
Fiori - Gozzano - Lamberti Bocconi - Lentini - Maestri - Montale - Piccini
Pisini - Quirico - Sica - Temporelli - Veronesi*

EDIZIONI ATELIER

www.andreatemporelli.com

INDICE

- Editoriale**
- 3 Colmare un vuoto di passione
Marco Merlin
- Contesti**
- 4 **Poesia e canzone**
Intervista a Paolo Conte: testo della poesia e testo della canzone
a cura di Antonio Auciello e Marco Merlin
- 7 *C'eravamo tanti amati*. Poesia e canzoni all'alba del Novecento
Umberto Fiori
- 12 Appunti provvisori di filosofia e musica di consumo
Giulio Quirico
- 15 La poeticità del testo delle canzoni italiane
Giuliano Ladolfi
- L'incontro**
- 21 *La voce che ci espone:*
Incontro con Umberto Fiori
Marco Merlin
- Interventi**
- 27 Della contemplazione e dell'azione
Mauro Ferrari
- 28 Il poeta e la società
Giuliano Ladolfi
- Saggi**
- 30 Montale: il fanciullo antico e l'Acherontia da Gozzano
Giorgio Bàrberi Squarotti
- Poesia contemporanea**
- 41 Alessandro Ceni: Del tondo della vita
Martino Baldi
- 48 I versi e le stagioni di Bertolucci
Luigi Ferrara
- Voci**
- 51 Mauro Pisini: *Risposta di carni minate*
- 54 Alessio Maestri: *Messaggi d'ossidiana*
- 56 Alfonso Lentini: *Cattivi maestri*
- Labor limae**
- 63 Diverse attuazioni
Marco Merlin
- 64 **proPosta**
Giuliano Ladolfi
- Letture**
- 65 Claudio Damiani: "La miniera"
U. Fiori
- 66 Eugenio De Signiribus: "Istmi e chiuse"
P. Di Palmo
- 68 Giuseppe Conte: "Canti d'Oriente"
D. Piccini
- 72 G. Sica: "Scrivere in versi, metrica e poesia"
G. Ladolfi
- 73 P. Di Palmo: "Horror lucis"
M. Merlin
- 75 Pino Corbo: "In canto"
A. Andreini
- 77 A. Lamberti Bocconi: "Il vino di quella cosa"
M. Veronesi
- 78 **Editoria:** Mugnaini, Gazebo
Andrea Temporelli
- 79 **Rivistando**
Andrea Temporelli
- 80 **Ulisse**
Paolo Bignoli

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).

La collaborazione è per invito e per accettazione; il materiale in nessun caso viene restituito. Gli elaborati, bene inchiostriati, 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.

EDITORIALE

Colmare un vuoto di passione

Al telefono un amico, dopo aver letto il numero scorso, ci spronava a non arrenderci di fronte alle difficoltà e alla mole di lavoro che ogni volta ci mette alla prova, anche perché la nostra rivista è venuta a «colmare un vuoto di passione» che si avvertiva da anni anche fra le testate più prestigiose. Non sappiamo se davvero «Atelier» sia riuscita, in così poco tempo, a fare tanto, ma il nostro gruppo, che di giorno in giorno si accresce, prese le mosse esattamente da quel sentimento di mancanza.

Tuttavia gli impegni restano gravosi. Riceviamo molti libri, altri andiamo a cercarli nei meandri più riposti delle librerie. Tentiamo soprattutto di stabilire un dialogo con ognuno, per imparare là dove c'è da imparare e rendersi utili dove è possibile. Ma bisogna saper compiere delle scelte e aspettare che ogni cosa maturi al tempo giusto. Così, per esempio, qualcuno si complimentava per l'attenzione che abbiamo dato al quarantesimo della morte di Rebora e già auspicava una più rimarcata attenzione del mondo culturale al cinquantesimo; qualche giovane scalpita d'impazienza per essere pubblicato e qualche meno giovane mal sopporta i tempi di programmazione; un amico ci ricorda che a giugno a Cesenatico è morto Ferruccio Benzoni e «la stampa nazionale non ha dato notizia della scomparsa di un grande poeta, uomo troppo intelligente e appartato per poter essere gradito anche alla “cultura” accademica e pubblicistica»; ogni mese si annunciano novità editoriali di cui bisognerebbe occuparsi...

Di fronte a tutto questo, le nostre ottanta pagine restano un piccolo seme. Bisognerebbe pubblicare più di quattro numeri all'anno (e abbiamo tanti contributi che davvero lo meriterebbero), trovare distribuzione anche in libreria, migliorare ancora. Ma «Atelier» ha già trovato la sua esatta dimensione, e preferiamo compiere scelte, pazientare, piuttosto che farci travolgere dalla nostra stessa passione e allentare la tensione argomentativa riducendo, per esempio, le recensioni a notizie giornalistiche, rispettando tutte le ricorrenze con annunci, commemorazioni o cocodrilli di sorta. Resteremo precisi nelle nostre imprecisioni, perché, ci ricorda Ladolfi, il più saggio fra noi, solo chi non fa nulla non sbaglia mai. D'altronde niente è più gratificante della scoperta che queste piccole fatiche diventano sempre più fondamento di amicizie e di confronti, di elogi e di critiche; un impegno che apre uno spazio di incontro, facendosi cultura, insomma, ovvero ipotesi di civiltà, e senza debordamenti retorici.

A dare nuovamente slancio a questa passione, l'Associazione “Segni e Tempi” presieduta da Mario Luzi ci ha invitati a Firenze a organizzare con loro, a fine ottobre, un convegno. Ed è questo un nuovo punto di ritrovo presso il quale diamo appuntamento a tutti coloro che condividono, con noi, l'amore per la poesia, che continuamente ci educa a crescere nell'amore per l'uomo.

M. M.

CONTESTI

Poesia e canzone

«Atelier», pur essendo una rivista di carattere letterario, non rifiuta di occuparsi anche di problemi che non entrano strettamente nell'ambito dei suoi interessi nella convinzione che la letteratura non è un hortus conclusus in cui crogiolarsi, ma un terreno fertile e aperto a molte sollecitazioni, su cui transitano questioni appartenenti a settori differenti.

In questo numero viene affrontato il rapporto tra testo poetico e testo per canzoni non solo perché questo tipo di musica costituisce un fenomeno di massa, ma anche perché una mancanza di chiarezza su ambiti e competenze ha suscitato confusioni al punto che Bob Dylan è stato proposto come candidato al premio Nobel per la poesia. Da varie parti si è ripetuto che la canzone «colma un vuoto desolante di comunicazione lasciato dalla poesia» (Roberto Vecchioni). Se non dimentichiamo che alcuni decenni fa è stata decretata la morte della poesia e che chi scrive parole per la musica usa strumenti analoghi alla versificazione poetica, non pare inopportuno sviscerare la questione secondo diverse prospettive: mediante l'intervista a Paolo Conte (già Premio "Montale" per testi di canzone), senza dubbio uno dei più originali, colti e tecnicamente consapevoli cantautori degli ultimi decenni, si è voluto indagare sul "mestiere" di comporre canzoni; i saggi di Umberto Fiori e di Giulio Quirico esaminano i rapporti tra canzone e poesia, il primo mediante il raffronto tra due testi, il secondo mediante un'analisi sulle influenze delle correnti filosofiche sui parolieri; chiude uno studio di Giuliano Ladolfi il quale si propone di chiarirerapporti e differenze tra due generi che, pur servendosi della parola come strumento di espressione, seguono modalità e ricercano fini assolutamente diversi.

Intervista a Paolo Conte: testo della poesia e testo della canzone.

a cura di Antonio Auciello e Marco Merlin

Finalmente la canzone è Cultura s'intitolava un articolo di Roberto Vecchioni apparso sull'«Unità» del 23 ottobre '96 in cui affermava, tra l'altro, che «la canzone è Cultura perché in questo Novecento di itinerari artistici scheggiati, confluenti e defluenti, trasversali, asfittici, rinascenti, lei la Canzone si pone come genere d'arte nuovo, non letteratura, non poesia, non musica semplicemente, ma l'insieme inscindibile di queste parti».

È d'accordo con questa disamina?

Sempre in quell'articolo, Vecchioni affermava che «la canzone oggi (e sia ben chiaro tutta, anche la più elementare) colma un vuoto desolante di comunicazione lasciato dalla poesia e semplifica a livelli popolari e diretti la straordinaria solitudine semantica della musica colta».

Secondo lei, la canzone è un po' la "volgarizzazione" di ciò che viene elaborato in tradizioni "più nobili"? E la canzone occupa davvero il posto comunicativo lasciato dalla poesia? O non si tratta piuttosto di spazi comunicativi differenti che non possono prescindere dalle forme comunicative utilizzate?

La disamina riportata nelle domande è interessante e molto abilmente esposta. Contiene, tuttavia, un limite (limite, del resto, rintracciabile nell'avverbio "finalmente" di cui al titolo dell'articolo), cioè si riferisce al momento attuale in cui il presunto cedimento creativo e comunicativo di altre forme d'arte contigue alla canzone metterebbe quest'ultima in una posizione di favore, così pare, ma forse non è... La canzone "esiste" da tanto tempo ed ha in passato attraversato momenti di splendore (nella sostanza) di gran lunga superiore a quelli di oggi. Le grandi canzoni di una volta sono state "cultura" anche se quasi nessuno, allora, pretendeva che così fosse. Lo sono state, eccome, per le generazioni trascorse e lo sarebbero ancora per le generazioni con-

temporanee, se solo queste potessero e volessero accostarsi con naturalezza ai documenti del passato.

La tendenza attuale è volutamente, voluttuosamente “letteraria” (e in questi termini il fenomeno è particolarmente avvertito in Italia dove l’avventura dei “cantautori” è più recente): si nota una quantità sbalorditiva di scrittura che mostra la presunzione di essere “poetica” e anche “letteraria” e qualche volta si può dire che lo sia, ma i tentativi riusciti sono, a conti fatti, relativamente scarsi.

Ragioni di tutto questo:

1. sete di “poesia” nel mondo giovanile non soddisfatta con il vecchio supporto del libro (la poesia probabilmente ancora esiste, ma non resiste sulle pagine);

2. pessima divulgazione presso la gente di musica “colta”. Per tornare all’articolo citato: non è questione di vuoto semantico, che c’è sempre stato, ma di assenza di educazione musicale (quanti pianoforti esistono nelle case olandesi e quanti, in meno, nelle case italiane, tanto per fare un esempio pratico);

3. linguaggio estetico (musicale e interpretativo) risucchiato nell’imbuto delle *fusions* che porta a contaminazioni ed esplorazioni etniche del tutto illusorie), annullando ogni forma di classicità;

4. mancanza, molto frequente, di vero *pathos* nell’ispirazione.

Risultato: si scrive tanto, talvolta anche bene, ma si “compono” malissimo. La canzone è, in sé, una forma perfetta, lo è sempre stata. Come tale, ha una durata ideale (da due a quattro minuti) e contiene – deve contenere – il senso della “pagina”, come tutte le vere forme musicali o, comunque, regolate dalla musica. Guai a sovraccaricarla, deve respirare, deve assumere la sua *mise en scène* col silenzio, le sorprese e la giusta dose di enfasi, deve vivere e “cantare”.

Le canzoni perfette dei bei tempi andati avevano un profumo, un veleno, un’arte che oggi – anche nella produzione americana – troviamo di rado. I grandi specialisti del passato (francesi, napoletani, cubani, americani ecc.) la sapevano molto lunga. Sì, “letterariamente” parlando, sfioravano sovente e disinvoltamente la banalità, ma si trattava di banalità (o povertà) di un vocabolario popolare, a volte popolano, ma sempre meglio della “volgarità” di gusto giornalistico o apologetico o professorale che riscontriamo oggi. Bastavano tre o quattro parole “speciali” per illuminare una canzone, per farle raccontare una storia, per darle fascino. Basterebbero anche oggi, se si vuole rispettare il respiro della pagina.

È, quindi, sbagliatissimo pretendere che una canzone sia obbligata a contenere esplicitamente poesia e letteratura. In verità la vera canzone contiene “teatro” e, soprattutto nel caso di quella americana, contiene “cinema”. Teatro e cinema: sono questi i fondali della canzone e del suo universo. La canzone è una forma d’arte “in movimento”: lo stesso fenomeno dei “cantautori”, i quali per definizione testimoniano direttamente (come interpreti) quello che hanno scritto (come autori), spiega quanto di spettacolare vi sia contenuto.

Quali poeti legge e che cosa apprezza in loro? Le capita di scrivere ispirato da reminiscenze letterarie oppure, mentre sta scrivendo, si innestano in lei ricordi di letture o espressioni di qualche autore?

Ho letto sempre con molto disordine. Mi rimane una generica predilezione per i lirici greci, antichi e moderni. Eventuali reminiscenze letterarie entrano talvolta in qualche canzone durante la composizione del testo, mai prima; del resto non mi do mai un argomento a priori.

È vero che si sta confrontando musicalmente con la poesia di Montale? Come giudica questo autore e che cosa sta emergendo dal confronto con la sua poesia?

I suoi testi partono da tracce musicali oppure da parole che prescindono dalla musica? Le capita di “appoggiarsi” nella fase di stesura di un testo a strumenti metrici (controllo del ritmo con particolari versi, uso della rima ecc.) prescindendo dalla musica?

Su richiesta della provincia di Genova (che ha voluto pubblicare un CD ROM dedicato a Montale, comprendendovi anche dodici poesie scelte da un *team* di letterati) ho composto una raccolta di brani di vario genere e durata per un contributo musicale al progetto. Queste composizioni non sono destinate a sostenere alcuna lettura delle poesie (per mia espressa richiesta non devono interferire con i ritmi delle poesie stesse, ne verrebbe fuori un insostenibile *pastiche*) ma, tutt'al più possono essere usate come *background* ad una lettura muta, visiva, e basta. È, quindi, da parte mia, una “interpretazione” dell'universo di Montale in piena libertà. Ho cercato di fissare, stilisticamente, in varie forme, il “novecentismo” del poeta e un po' del suo mondo quotidiano.

Scrivo sempre prima la musica, poi, più faticosamente, i testi, cercando di farli “somigliare” alla musica il più possibile. A lavoro ultimato, mi auguro che il risultato si divida *fifty-fifty* tra musica e parole.

Quello del poeta, oggi, è un “mestiere invisibile”, poiché la poesia non ha un pubblico. Il cantante invece può contare su una platea, il suo ruolo è socialmente visibile... Nella sua esperienza, come vive il rapporto con il pubblico? E come entra il pubblico nella genesi dei suoi testi? Ci sembra che, per la canzone, un testo anche difficile possa, appoggiandosi alla musica, risultare di notevole impatto, mentre la “musica” della poesia, molto più sotterranea e ignota ai più, non può altrettanto...

Non ho mai tenuto conto di eventuali “preferenze” estetiche da parte del pubblico. Ho sempre coltivato insieme alla mia libertà anche la sua libertà. Per qualche ragione, comunque, il mio pubblico si è rivelato particolarmente “coltivato” e questo vale anche per il mio pubblico straniero costretto a stare al di là della barriera linguistica.

Umberto Fiori

C'eravamo tanto amati. Poesia e canzone all'alba del Novecento.

1. Non si può dire che del rapporto tra poesia e canzone si sia discusso poco negli ultimi trent'anni (a partire cioè, dal momento in cui la canzone "d'autore" ha cominciato a cercare una legittimazione culturale che integrasse il dilagante consenso di pubblico); nella maggior parte dei casi, tuttavia, la discussione verteva su questioni generali e di principio («È poesia, la canzone?» e simili), lasciando i testi un po' sullo sfondo. Avendo contribuito al dibattito in varie occasioni, mi è capitato di sentire sempre più forte la necessità di un confronto *diretto* tra le due scritture, di un accostamento che cercasse eliminare (o almeno di sospendere) i pregiudizi che fatalmente viziano l'approccio a due generi letterari ancora oggi sostanzialmente estranei e contrapposti; ho cominciato così ad accoppiare canzoni e poesie stendendo qualche osservazione, con i testi alla mano; tra i miei appunti di lettura propongo qui - ancora in una versione "di lavoro" - quelli che hanno per oggetto l'accoppiata più lontana nel tempo - *Come pioveva* di Armando Gill e *Un rimorso* di Guido Gozzano -, confidando che la distanza "storica" favorisca una riflessione più serena su affinità e differenze tra poesia e canzone.

2. *Come pioveva* (1918) è considerata (escludendo la grande produzione napoletana) una delle prime canzoni "d'autore" della nostra tradizione. Saltano agli occhi, nel testo, le parentele con lo stile dei crepuscolari, in particolare con quello di Guido Gozzano, ad esempio nell'uso caratteristico disinvolto e efficace di un discorso diretto molto realisticamente ricalcato sul parlato («"Come stai?" le chiesi a un tratto. / "Bene grazie - disse - e tu? / Non c'è male..." E poi distratto: / "Guarda che acqua viene giù"», che ricorda da vicino certi scambi di *Signorina Felicita*). Molto gozzaniana è anche la narrazione sciolta e svelta, il "romanzo (o racconto) psicologico" in versi.

Gli storici della canzone hanno puntualmente segnalato queste parentele come una sorta di blasone poetico da aggiungere ai meriti di *Come pioveva*. Se però si vogliono capire più a fondo - già in questi primi episodi - la qualità e la natura della "parte letteraria" della nostra canzone del Novecento, è forse il caso di guardare più da vicino - oltre alle analogie - le *differenze* tra la scrittura di Armando Gill e quella di Gozzano. Per farlo, accosteremo il testo di *Come pioveva* a quello di una poesia tratta dalla *Via del rifugio: Un rimorso*, scritta da Gozzano nel 1907.

L'accostamento tra il testo di una canzone e quello di una poesia - che andrebbe sempre condotto con mille precauzioni - mi sembra possa risultare in questo caso particolarmente opportuno e pertinente in forza delle riconosciute analogie stilistiche, ma anche per l'affinità dei temi, dei motivi, dell'ambientazione: in entrambi i testi si rievoca una figura femminile, un amore del passato; la memoria ripercorre un episodio particolare per coglierne e ricreare l'emozione. Il sentimento dominante nella canzone di Gill è il rimpianto, nella poesia di Gozzano il rimorso; si tratta - nell'una e nell'altra - di moti a ritroso della volontà. Tanto *Come pioveva* quanto *Un rimorso* sono caratterizzate dal prevalere dell'elemento narrativo su quello più propriamente poetico (notiamo, tra l'altro, la quasi totale assenza di metafore e, in genere, di figure retoriche in entrambi i testi): si tratta sostanzialmente - l'abbiamo detto - di due "racconti in versi", che contano soprattutto su un effetto *patetico*. Entrambi sono al passato remoto, in prima persona,

entrambi inseriscono vicenda e personaggi in un contesto quotidiano, realistico (nei due testi l'azione si svolge per strada, in pubblico), uno scenario di cui non vengono aggirati, ma anzi enfatizzati gli elementi più borghesemente prosaici: in *Come pioveva* il portone, l'ombrello, il bianco cappellino, il velo, la vettura; in *Un rimorso* la piazza, l'androne, il manicotto, il profumo della donna, la veletta.

Molte sono insomma le analogie e su vari piani. Che cosa, allora, ci ha fatto e ci fa assegnare a due generi diversi - e collocare su due livelli differenti - il testo di Gill e quello di Gozzano? La domanda potrà sembrare oziosa, e la risposta ovvia: *Come pioveva* è una canzone, *Un rimorso* una poesia; i due testi sono stati scritti entro contesti e con intenti divergenti; il primo è concepito per essere cantato, il secondo per essere letto sulla pagina; il pubblico a cui sono rivolti non è lo stesso, e così via. Tutto questo è vero e sarebbe stupido non tenerne conto. Proviamo però a dimenticare per un attimo questa disparità, e a confrontare i due testi "da pari a pari", sospendendo gli schemi e i giudizi di valore che abbiamo ereditato.

Tutta la nostra formazione ci porta a pensare che una poesia sia in linea di principio - "per diritto di nascita", diciamo - superiore a una canzone (tanto è vero che ai nostri figli, nelle nostre scuole, facciamo studiare Leopardi, lasciando nell'oblio i canzonettisti del suo tempo); ma non sarà un pregiudizio? C'è chi ne è convinto e arriva a profetizzare l'imminente tramonto della poesia e l'affermazione definitiva della canzone come "vera poesia del nostro tempo" e a immaginare una scuola in cui, invece di leggere Montale, si studieranno i testi di Mogol. Da una sempre più diffusa insofferenza "popolare" nei confronti della poesia scritta si è sviluppato nel corso degli ultimi vent'anni il pregiudizio opposto a quello "aristocratico" (chiamiamolo così, per intenderci): un pregiudizio "democratico" che vede nella poesia scritta una forma di espressione arida, chiusa, avanzo di una vecchia cultura, e nella canzone la realizzazione, invece, di una poesia viva, piacevole, eccitante, vicina ai gusti, alle esperienze, ai sentimenti della gente comune. Anche questo pregiudizio tuttavia, non meno di quello "aristocratico", ci impedisce di formarci liberamente un'opinione verificandola direttamente sui testi; cerchiamo allora di mettere da parte ogni idea preconcepita e, per aiutarci, rovesciamo la prospettiva più usuale: leggiamo la poesia di Gozzano e chiediamoci da quali elementi un lettore, anche senza conoscere preventivamente la sua collocazione, potrebbe capire che si tratta appunto di una poesia e non del testo di una canzone. Che cosa le manca, domandiamoci, o che cos'ha di troppo, insomma, che cosa le impedisce di diventare un testo da cantare sul palco di un caffè-concerto?

In fondo, il tema non si discosta poi molto da quello di tante canzonette: anche qui si parte dall'amore (o da un disamore, se si vuole; ma questo è lecito - entro certi limiti - anche nella canzonetta). Lo schema metrico e quello delle rime è regolare e non risulta più difficile da musicare di quanto lo sia quello di *Come pioveva* (la difficoltà potrebbe nascere semmai dalla lunghezza del testo di Gozzano, ma anche a questo si potrebbe rimediare abbastanza facilmente, stringendo e sintetizzando). Non c'è - in senso proprio - un ritornello, che nella canzone del tempo è quasi d'obbligo; ma in fondo la chiusa ricorrente in ogni strofa («O Guido, che cosa t'ho fatto / di male per farmi così?») potrebbe agevolmente svolgere la stessa funzione, magari con qualche accorgimento. Una difficoltà più

seria nasce semmai dai frequenti *enjambement* («ma sotto / le arcate sostavano coppie // d'amanti...»), che in *Come pioveva* - notiamolo - sono assenti; anche qui, tuttavia, non si tratta di una differenza sostanziale: nella canzone, la pratica dell'*enjambement* - seppure molto più rara - non è *strutturalmente* impossibile.

3. Dal punto di vista formale, niente ci vieta di pensare che *Un rimorso* - con qualche minimo aggiustamento - possa diventare il testo di una canzonetta; eppure, rileggendo, avvertiamo in questo testo qualcosa di irrimediabilmente estraneo all'universo cui appartiene *Come pioveva*. Ciò che in ultima analisi rende canzonettisticamente impraticabili i versi di Gozzano, a ben vedere, è la qualità della prima persona che li pronuncia. A impedirci di assimilare senza problemi il testo di *Un rimorso* a quello di una normale canzonetta è quello che - semplificando - potremmo chiamare *un eccesso di introspezione*. Il vero centro di interesse qui non è la donna né il sentimento (l'amore o il disamore): è il soggetto che rievoca e che attraverso la rievocazione - tra dubbi e ironie - cerca se stesso («Avevo un cattivo sorriso, / eppure non sono cattivo...»). Difficilmente la canzone (nel primo Novecento, ma anche oggi) può reggere il peso di una voce tanto sdoppiata, tanto distaccata, diciamo - intendendo l'attributo nel senso più ampio - tanto "filosofica".

Confrontiamola con quella della canzone. Nei versi di Gill il personaggio che dice "io" ci si presenta come un soggetto molto meno problematico: un generico giovanotto senza altre determinazioni che possano individuarlo, un *signore* non molto diverso da tanti altri del suo tempo, un *tipo* immediatamente riconoscibile, di cui l'ascoltatore può immaginare facilmente la psicologia, i valori di riferimento, la condizione sociale, i costumi. Chi parla, in *Come pioveva*, è una sorta di *maschera sociale* già disponibile, a tutti ben nota (per molti versi, per altro, apparentata con il protagonista di *Un rimorso*). Gill non è interessato a scavare più di tanto nell'anima del suo protagonista: l'economia espressiva della sua canzone conta anzi su una robusta convenzionalità di fondo, su un'idea del soggetto - o, diciamo meglio, dell'*innamorato* - ampiamente condivisa dal suo pubblico. Sorprendere l'ascoltatore, metterne in crisi le convinzioni mostrando la complessità, la contraddittorietà che si nasconde sotto i tratti stereotipati di questa macchietta virile non entra tra i suoi programmi. Ancor più convenzionale e stereotipato è il ritratto femminile: una "peccatrice" (com'era per definizione in quegli anni la donna che trasgredisce le rigide regole della morale borghese: «al mondo aveva dato / la bellezza ed il candor») che può soltanto diventare ricca, "perdersi" o invece "salvarsi" (diventando un'onesta madre di famiglia o più comodamente "peccando" con l'uomo giusto).

La stessa convenzionalità che osserviamo sul piano dei contenuti e dei valori si riscontra sul piano formale: accanto a una colloquialità di ispirazione crepuscolare, nel linguaggio di *Come pioveva* spuntano ovunque forme desuete come "cor", "ella", costrutti "poetici" («quando salvare ella ancor si poteva»); i versi sono messi insieme a suon di apocopi (due in un solo verso: «per fatal combinazione»), spesso utilizzate per far quadrare metricamente testo e musica, soprattutto in fine di verso (così ogni portone è un "porton", ogni cappellino un "cappellin" e così via).

A questa forzata "poeticizzazione" del linguaggio nella canzone (che persiste ancora ai giorni nostri) noi ascoltatori siamo ormai talmente assuefatti che non ci

facciamo più caso (a proposito di *Come pioveva*, un critico come Gianni Borgna parla di «un italiano finalmente depurato dagli arcaismi e dai moduli letterari»); se poi il testo risale ai primi anni del secolo, tenderemo a pensare che un certo linguaggio vada fatto risalire all'uso poetico del tempo. Stando a questa ipotesi, la poesia dovrebbe presentare le stesse caratteristiche, magari ancor più accentuate. Ma, se torniamo a leggere il testo di Gozzano (scritto - è forse il caso di ricordarlo - una decina di anni prima e scelto non certo tra i più riusciti), ci accorgiamo che "poetismi" del genere sono quasi del tutto assenti. Non che in *Un rimorso* sia annullato lo scarto, la distanza tra linguaggio ordinario e linguaggio poetico (e come potrebbe?); questa distanza, però, viene mantenuta evitando accuratamente gli espedienti più triti; le parole entrano nell'ordine del verso conservando per lo più la propria identità, senza mutilazioni "poetiche": niente apocopi, niente "visin", quasi nessuna inversione "poetica" dell'ordine sintattico. Al confronto, la forma di espressione più moderna, più popolare, più direttamente comunicativa, la canzone, si rivela alla fine - oltre che la meno coraggiosa sul piano dei contenuti e dei valori - la più legata ai *cliché* della poesia del passato. Mentre un poeta come Gozzano, insomma, fa i conti con la tradizione direttamente e sceglie consapevolmente una sua strada, il canzonettista (e qui abbiamo scelto un autore "di qualità") parte da un'idea di poesia (o, per meglio dire, da un'idea di "poeticità") già data, alla quale fa riferimento, ma di cui non si assume in alcun modo la responsabilità.

4. Si sarebbe tentati, a questo punto, di trarre delle conclusioni intorno alle differenze di valore tra un testo e l'altro e, magari, tra poesia e canzone in generale (a ben vedere le mie osservazioni, anche senza volerlo, hanno già anticipato più volte un tale giudizio); io credo, però, che a questa tentazione sia bene resistere, per diverse ragioni. La più ovvia è che un confronto particolare (e sommario) come quello appena proposto può forse offrire qualche spunto di riflessione, ma non certo pretendere di essere probante (non lo sarebbe neppure se meglio argomentato e applicata "tutti" i casi possibili); un'altra è che la fondatezza dei valori di riferimento a partire dai quali si potrebbe decretare - poniamo - la superiorità del testo di Gozzano su quello di Gill (e della poesia sulla canzone) resta tutta da verificare (nei miei appunti, ad esempio, nonostante il tentativo di sospendere ogni pregiudizio si dà per scontato che un certo modo di far versi sia più "arretrato" rispetto a un altro e che questa "arretratezza" costituisca un disvalore: ma chi lo ha stabilito?). Lascero', dunque, al lettore le conclusioni e chiuderò semmai con un'osservazione sulla natura della questione.

Ci si domanda, oggi, se canzone e poesia possano stare sullo stesso piano; già la domanda stessa (inconcepibile solo qualche decennio fa) la dice lunga sul loro rapporto nel nostro tempo: poesia e canzone si confrontano ormai da pari a pari (che lo "siano" è tutto da vedere). La cosa sembra preoccupare - com'è comprensibile - molti poeti (se n'è parlato anche nel recente convegno di «Letture» a Milano): la poesia si trova sempre più nella condizione di un nobile decaduto, al quale tocca convivere con una banda di giovanotti chiasosi, maneschi e buon-temponi; hai voglia spiegare che i tuoi antenati salvarono la patria nei secoli bui! ti ridono in faccia e magari ti prendono pure a calci. Io credo, però, che proprio in tempi come questi si mostri la vera nobiltà.

Come pioveva
(A. Gill)

C'eravamo tanto amati:
per un anno e forse più.
C'eravamo poi lasciati,
non ricordo come fu,
ma una sera c'incontrammo
per fatal combinazion,
perché insieme riparammo,
per la pioggia, in un porton.
Elegante nel suo velo,
con un bianco cappellin,
dolci gli occhi suoi di cielo,
sempre mesto il suo visin.
Ed io pensavo ad un sogno lontano,
a una stanzetta d'un ultimo piano,
quando d'inverno al mio cor si stringeva
... come pioveva... come pioveva!

«Come stai?» le chiesi a un tratto.
«Bene, grazie - disse - e tu?»
«Non c'è male». E poi, distratto:
«Guarda che acqua viene giù».
«Che m'importa se mi bagno?
Tanto a casa debbo andar».
«Ho l'ombrello, t'accompagno».
«Grazie, non ti disturbar...».
Passa in tempo una vettura.
Io la chiamo, lei fa: «No».
Dico: «Oh, via, senza paura,
su, montiamo». E lei montò.
Così pian piano io le presi la mano,
mentre il pensiero vagava lontano,
quando d'inverno al mio cuor si stringeva
... come pioveva ... come pioveva!
Ma il ricordo del passato
fu per lei il più gran dolor,
perché al mondo aveva dato
la bellezza ed il candor,
così quando al suo portone
un sorriso mi abbozzò,
nei begli occhi di passione
una lacrima spuntò.
Io non l'ho più riveduta.
Se è felice, chi lo sa!
Ma se ricca, o se perduta,
ella ognor rimpiangerà
quando una sera, in un sogno lontano,
nella vettura io le presi la mano,
quando salvare ancor si poteva
... come pioveva... così pioveva!

Un rimorso
(dalla *Via del rifugio*, 1907)

- I - O il tetro Palazzo Madama...
la sera.. la folla che imbruna...
Rivedo la povera cosa,

la povera cosa che m'ama;
la tanto simile ad una
piccola attrice famosa.

Ricordo. Sul labbro contratto
la voce a pena s'udì:
«O Guido! Che cosa t'ho fatto
di male per farmi così?»
- II- Sperando che fosse deserto
varcammo l'androne, ma sotto
le arcate sostavano coppie

d'amanti... Fuggimmo all'aperto:
le cadde il bel manicotto
adorno di mammole doppie.

O noto profumo disfatto
di mammole e di petit-gris...
«Ma Guido, che cosa t'ho fatto
di male per farmi così?»
- III - Il tempo che vince non vinca
la voce con che mi rimordi,
o bionda povera cosa!

Nell'occhio azzurro pervinca,
nel piccolo corpo ricordi
la piccola attrice famosa...

Alzò la veletta. S'udì
(o misera tanto nell'atto!)
ancora: «Che male t'ho fatto,
o Guido, per farmi così?»
- IV - Varcammo di tra le rotaie
la piazza Castello, nel viso
sferzati dal gelo più vivo.

Passavano giovani gaie...
Avevo un cattivo sorriso:
eppure non sono cattivo,

non sono cattivo, se qui
mi piange nel cuore disfatto
la voce: «Che male t'ho fatto,
o Guido, per farmi così?»

Armando Gill (pseudonimo di Michele Testa Piccolomini, 1877-1945), napoletano è considerato il primo "cantautore" italiano (firmava i suoi pezzi con la formula: «Versi di Armando, musica di Gill, cantata da se medesimo»). Le sue canzoni - di cui molte in dialetto - nascono nel clima del *café-chantant*, dove Gill si esibiva come cantante, attore e "fine dicitore". *Come pioveva* fu presentata dall'autore al "Trianon" di Napoli.

(Per la riproduzione della canzone *Come pioveva* la rivista si impegna a riparare a eventuali omissioni nei confronti degli aventi diritto).

Giulio Quirico

Appunti provvisori su filosofia e musica di consumo

Applicando la nota tesi di Longhi sull'arte popolare, possiamo dire che anche la filosofia presente nella musica leggera opera con materiali derivati dalla filosofia alta (o professionale o accademica che dir si voglia). Si tratta di un'affermazione forse banale, ma per andare oltre alla banalità, cercherò di abbozzare, in via esemplificativa una tipologia del rapporto filosofia-canzone, dove filosofia non è intesa comunque nel senso in cui si dice, ad esempio, filosofia delle vacanze. Non pretendo né esaustività né rigore filologico e neppure profondità: «sono solo canzonette». Riferirsi a Zuccherò o a Ligabue è ben altro dal chiosare Hölderlin o Celan, anche quanto a forza intellettuale richiesta al chiosatore. Occorre, però, non dimenticare neppure la specificità di un genere letterario, sia pure atipico, caratterizzato dall'unione irrinunciabile di parole e musica, come hanno ben compreso i più avvertiti fra gli stessi cantautori, di fronte al tentativo di cooptazione tra i poeti delle antologie scolastiche.

Mi sia consentita un'ultima precisazione metodologica. Le canzoni, o canzonette, insomma la musica leggera (assumo per comodità siffatti termini come equivalenti), riflettono quello che un tempo era chiamato lo Spirito del tempo (*Zeitgeist*) almeno tanto quanto - e certo in forma più immediata - lo esprimano altre forme d'arte. E sia detto *en passant*: semplificando i temi, evidenziano, sia pure unilateralmente, pregi e limiti della cultura alta (nella fattispecie delle proposte filosofiche) alla quale corrispondono. Siccome, però, lo Spirito del tempo di storicistica memoria oggi è divenuto gusto, moda, tendenza, sottraendosi alla competenza dei filosofi per affidarsi a psicologi e sociologi con annesse chiacchiere televisive, cercherò di evitare riferimenti così impegnativi ai massimi sistemi per attenermi in modo più pertinente - e spero coerente - alla traccia che mi sono imposto.

Delineerei in quattro forme lo schema tipologico dei rapporti filosofia-musica di consumo: 1) il modello ideologico; 2) la lunga durata (ovvero modello dell'onda lunga); 3) l'influenza di particolari indirizzi; 4) il parallelismo problematico. Ribadito il carattere, appunto schematico, della tipologia, mentre assistiamo in realtà - e *pour cause* - a forme di ampia contaminazione, il mio discorso accennerà ad una possibile utilizzazione di tale canonica quale criterio di valutazione della validità di una canzone, per concludere stringendo sul nichilismo esemplificato in alcuni testi. Mi scuso per l'approssimazione dei riferimenti, dando per scontata la conoscenza dei contenuti delle canzoni e soprattutto per la "seriosità" della trattazione.

1) Il modello ideologico.

Appartiene in prevalenza al passato, essendo apparentemente fuori corso,

come le ideologie. In realtà è una tentazione ricorrente, magari travestita, come sempre accade per le ideologie.

Raggiunse ovviamente il suo apice dopo il Sessantotto e ne è un mitico esempio la *Contessa* di Pietrangeli. Gli anni avrebbero dover reso insopportabile il tono propagandistico di queste composizioni, ma il reducismo riesce a salvarli, magari a scapito delle produzioni migliori di quell'area (Ivan della Mea o, addirittura, l'Internazionale). Va detto che il fenomeno non riguardò solo il marxismo, ma anche altre posizioni più o meno politiche, ma con minore o nessuna fortuna.

2) L'influenza di lunga durata (esemplificata nel vitalismo).

Pur preesistente come atteggiamento filosofico, il vitalismo acquisisce una precisa connotazione teorica tra Otto e Novecento, nell'atmosfera del Decadentismo. Pervade e soggiace a larghi territori della musica giovanile contemporanea dal *beat* al *rock*, al *punk* e via discorrendo. Coniugato con un blando trasgressivismo (annotazione sociologica!) assicura il successo, ad esempio, delle varie «vite spericolate». Al vitalismo è debitore Lucio Battisti: si spiega così, solo, forse, la predilezione della Destra. Il recente Jack Frusciante è l'epigono del vitalismo inteso quale legame tra letteratura e musica contestativa.

3) L'influenza delle correnti (esemplificato nell'esistenzialismo).

Nell'immediato secondo dopoguerra correva la troppo facile equivalenza Sartre-Prevert-Juliette Gréco («la musa dell'esistenzialismo»). Più correttamente, a mio avviso, si può istituire un nesso tra motivi esistenzialistici, se vogliamo sartriani, e la canzoni di Brel e Brassens.

Va osservato che esistenzialismo è termine generico. Vi sono più esistenzialismi, probabilmente tanti quanti i pensatori appartenenti a tale corrente di pensiero. Se poi ci limitiamo all'accezione che si richiama alla valorizzazione dell'esistenziale, allora ricadiamo nel modello precedente. Motivi non solo esistenziali, ma esistenzialistici (nel senso che ci si rapporta all'esistere come cifra decisiva in contrapposizione all'essere in generale o essenza), mi sembrano ravvisabili in tutte le canzoni che hanno lasciato, almeno soggettivamente, qualche traccia. Penso in particolare a De Gregori (esistenzial-fenomenologico: «Alice guarda i gatti») e Guccini (esistenzial-gramsciano).

Tra gli innumerevoli prestiti alla musica di consumo dei temi filosofici dall'alienazione alla critica della società di massa, mi limiteri a citare *The sound of Silence* di Simon e Garfunkel (gradevole eco degli aspri, Francofortesi).

4) Il parallelismo: Jovanotti e Cacciari, Ligabue e Veca.

È il modello che più si avvicina allo *Zeitgeist*. Con esso si azzarda una correlazione tra situazione della filosofia corrente e condizione corrente della canzone italiana.

Avendo preso le distanze - ma con qualche nostalgia - da chiese e partiti, la filosofia italiana vive oggi in una situazione di problematicismo. Con una valutazione meno positiva potremmo chiamarla di sincretismo. Prendiamo i titoli recenti, già di per sé eloquenti, delle opere di due protagonisti del dibattito: *Dell'incertezza* (S. Veca); *L'enigma dell'esistenza* (S. Moravia). È del tutto arbitrario un accostamento tra lo smagamento e la soggettività dei due cattedratici e, poniamo, il disincanto soggettivistico di Zuccherò e Ligabue? E, in modo forse più pertinente, non è post-moderno Jovanotti? Leggo proprio in questi

giorni che i Paolini raccomandano l'ascolto del disinvolto "rappista", già indicato ironicamente da Cacciari quale portatore delle problematiche dell'anti-Cristo, con riferimento ai contenuti della canzonetta *Penso positivo*. Mi sia consentito osservare che, luoghi comuni a parte, la superficialità di accostamenti senza distinguere, il sincretismo senza la coscienza del disincanto siano forse post-moderni, certo sono atti contro il pensiero, il pensiero religioso in particolare, almeno in quanto troppo disinvolti.

- La complessità dei motivi come criterio di valutazione: i *Beatles*.

Mi permetto, a mo' di scolio, la seguente annotazione. Complessità, ricchezza, compresenza e più approfondita consonanza dei temi filosofici possono costituire criterio non secondario per operare necessarie o almeno opportune distinzioni tra canzonetta e canzonetta, tra autore e autore. Pur trattandosi sempre di canzonette (il «sono solo canzonette» oscilla tra l'*excusatio non petita* e un pudibondo orgoglio), non dobbiamo dimenticare l'ammonimento hegeliano sulla notte e le vacche. In questo penso di andare sul sicuro rimandando ai *Beatles*. Si possono facilmente rintracciare nelle loro canzoni motivi e tipologie su accennati. Lascio all'esercizio di eventuali lettori la ricerca più analitica, limitandomi a segnalare *Nowhere man, Let it be, The long and winding road, Hey Jude* nonché la sublime *Eleanor Rigby*, che si presta pure a introdurre le ultime osservazioni.

- Morte di Dio, nichilismo, pensiero debole.

È tema ben noto, a partire da Nietzsche, la morte di Dio, il nichilismo. Smarrimento dell'essere, perdita del centro o del fondamento, primato del non-essere, fine della metafisica sono *Leit-motiv* della letteratura del Novecento e nodi della filosofia contemporanea. Crisi radicale dei valori e del senso, punto focale della sociologia (e della teologia) dei giorni nostri, sono - alla Spinoza - modi del nichilismo. La cultura odierna, insomma, è nichilista, perché il nichilismo è costitutivo, oggi, della realtà storica.

Del tutto naturale, dunque, che siffatto motivo, già affiorato del resto nelle precedenti osservazioni, trovi largo riscontro nella musica di consumo. Senza la pretesa di affrontare gli aspetti più propriamente filosofici della questione, mi propongo di rintracciare alcune possibili sfaccettature, tracce, posizioni, e non solamente occasionali rimandi, del nichilismo in alcuni testi della musica non alta. Con inevitabile semplificazione, raggrupperò questi atteggiamenti sotto le denominazioni un po' avventurose di: nichilismo umanistico, nichilismo del pensiero debole, nichilismo eclettico-problematico.

a) Il nichilismo umanistico.

Prende avvio dalla constatazione dello smarrimento dei valori non solo nella cronaca, nella società, ma nell'epocalità per auspicare un nuovo umanesimo, per aspirare ad una rifondazione dei valori stessi. Siffatta posizione rinvia in definitiva ad un atteggiamento spiritualista-esigenzialista, al di là dei rivestimenti ideologici vari. La prospettiva, già discussa alla fine degli Anni Quaranta nella polemica tra Sartre (*L'esistenzialismo è un umanesimo*) e Heidegger (*Lettera sull'umanesimo*), mantiene un forte fascino per il caratteri ecumenico ed esigenziale: ecumenismo ed esigenzialismo ne seguano, però, anche i limiti. Propongo come manifesto di questo atteggiamento la notissima versione della morte di Dio di Guccini.

b) Il nichilismo del pensiero debole.

Mi dispenso dal soffermarmi sulla definizione perché si tratta di tesi assai divulgata, ben prestandosi a quotidiani, settimanali, *talk-show* (alla chiacchiera insomma). In sostanza il pensiero debole prende atto della perdita del centro per sostenere le positività del vivere periferico. Ad esempio, fine della metafisica e di una religione forte portano alla pacifica convivenza: si provi a leggere in quest'ottica *Imagine* di John Lennon.

c) Il nichilismo eclettico-problematico.

Riassume e rilancia tutto il discorso sul nichilismo, offrendo un po' il punto della situazione, indicando degli scenari, accennando a ipotesi di fuga. I già citati Simon e Garfunkel, autori della mitica (senza sarcasmo) colonna sonora del *Laureato*, possono aiutarci in una prima ricognizione di tematiche e prospettive, per la verità non solo del nichilismo. Il famosissimo *Where have you gone, Joe Di Maggio* (da *Mrs. Robinson*) può esserne assunto come lo slogan. Non meno significativi i passaggi di *Boxer*, ove troviamo un inciso di segno ermeneutico (*Still a man hears what he wants ti hear / And disregards the rest*), accanto all'ironico senso del divenire (il divenire è al centro del nichilismo). Soprattutto in *Slip slidin' away* si approda ad una religiosità di smagata resa nichilistica: «God only knows / God makes his plans / The information's unavailable / To the mortal man / We work our jobs / Collect our pay / Believe we are gliding down the highway / When in fact we're slip slidin' away» («Solo Dio sa / Dio fa i suoi piani / Le informazioni non sono disponibili per i comuni mortali / Noi facciamo il nostro lavoro / percepiamo la nostra paga / crediamo di planare lungo la strada maestra / e invece stiamo slittando via»).

In conclusione, non riesco a trovare riscontri di un pensare fortemente il nichilismo nelle canzoni. Sarà per inadeguatezza dello scrivente, ma forse per inadeguatezza dello strumento. Resto col dubbio che sarebbe più corretto cogliere un pensiero forte del nichilismo in alcuni risvolti, ad esempio, dei kappa mozartiani o nelle sinfonie di Mahler.

Giuliano Ladolfi

La poeticità del testo delle canzoni italiane

Da decenni ormai i testi delle canzoni hanno richiamato l'attenzione di studiosi importanti come Fernando Bandini, Gianni Borgna, Maria Corti, Franco Fortini e Pier Vincenzo Mengaldo, i quali hanno dedicato ad essi analisi storico-comparatistiche secondo i metodi della critica letteraria.

Ovviamente i problemi presi in considerazione sono stati molteplici: interessante è stata la disputa tra Gianni Borgna e Tullio De Mauro a proposito della lingua delle canzonette anteriori agli Anni Sessanta e cioè prima dell'irruzione della vita quotidiana nel mondo sentimentalmente svenevole della rima *cuore/amore*. Contrariamente all'illustre linguista, il primo studioso sostiene che esisteva già un filone diverso da quello più divulgato, il quale riecheggiava temi e modalità della poesia. I più interessanti interventi sull'intera problematica sono stati raccolti nel testo *Parole in musica, lingua e poesia nella canzone d'autore italiana* a cura di Lorenzo Còveri (Novara, Interlinea, 1996).

La questione che vogliamo affrontare in una breve riflessione riguarda la "poeticità" del testo delle canzonette, che da diversi intellettuali viene definito come equivalente alla poesia. Lo stesso Còveri nel saggio *Dallo scritto al can-*

tato inserito nella raccolta *Gli italiani scritti* (Firenze, Accademia della Crusca, 1992) sostiene che il testo delle canzoni costituisce per i giovani una «poesia di massa» o almeno «un'attesa di poesia». Franco Fortini negli Anni Settanta aveva espresso la convinzione che «l'avvenire della poesia fosse nella canzone» (M. De Luigi e M. Straniero, *Musica e parole*, Milano, Gammalibri, 1978). Gianni Borgna (*La presa della parola nelle canzoni*, nel testo *Pubblico 1991*, Milano, Milano Libri Edizioni, 1981) suggerisce che la canzone è «la vera poesia del nostro tempo e, forse, ancor più, del futuro». Non dimentichiamo l'inserimento dei testi delle canzoni nella sezione «poesia contemporanea» nelle antologie scolastiche. Nella prefazione del testo citato *Parole in musica* Roberto Vecchioni, dopo aver chiarito alcune distinzioni tra le due modalità di espressione, conclude: «La canzone d'autore [...] può assumersi la storica eredità di arrestare il processo di elitarismo e involuzione che certa poesia sta compiendo» e nell'articolo apparso sull'«Unità» del 23 ottobre 1996 ribadisce: «La canzone oggi (e sia ben chiaro tutta, anche la più elementare) colma un vuoto desolante di comunicazione lasciato dalla poesia», concetto ripreso in un'intervista televisiva anche dall'attuale Ministro della Cultura, on. Veltroni.

In realtà la canzone non rappresenta in alcun modo la compensazione alla crisi della poesia; si tratta di una diagnosi inaccettabile dal momento che le sue difficoltà traggono origine da motivazioni ben diverse, già analizzate nel secondo numero di «Atelier» (giugno 1996); ci troviamo di fronte, infatti, a generi artistici completamente diversi, come Vecchioni stesso ammette in modo non sempre lineare sia nel testo indicato sia in un recente convegno di Urio (Como), organizzato dalla Fondazione Rui: «La canzone non sarà mai poesia, ma si avvia a diventare un genere letterario a sé stante; una struttura che vive solo dell'insieme delle sue parti: testo, musica, canto e suoni» (G. Ran. «Avvenire», 29 luglio 1997). E questa e solo questa impostazione del problema ci sembra corretta: non si può né si deve confondere il testo poetico con il testo musicale, per cui la proposta di conferire il premio Nobel per la poesia a Bob Dylan appare quanto meno sconcertante, anche se la lingua inglese presenta maggiore capacità di adattamento alla musica dell'italiano. Qualora si istituisse un premio Nobel per un cantautore, nessuno opporrebbe obiezioni alla sua candidatura.

Altri sono i motivi per cui le giovani generazioni sono più attratte dalla canzone che dalla poesia: l'immediatezza del messaggio, il maggior coinvolgimento emotivo provocato dall'apporto della musica definita dai Romantici la più «coinvolgente» delle arti, il contatto con le esperienze giovanili, la sua capacità di adeguarsi alla società dei consumi, l'impiego di una quantità enorme di capitali (pensiamo alle somme di denaro destinato alle incisioni, ai festival, alle manifestazioni locali), la diffusione da parte dei mass-media (esistono radio e TV che trasmettono solo musica leggera), l'intuizione del mercato discografico di creare «idoli» come modelli esistenziali «compensativi» del grigiore della vita quotidiana, la funzione di aggregamento e di socializzazione perseguita dalle discoteche, il legame con l'arte della danza come forma di manifestazione corporea. E, se la musica si è perfettamente integrata nel sistema (anche nelle forme di contestazione), la poesia per motivi costituzionali ne rappresenta il dissenso, per il fatto che la sua profondità e la necessaria preparazione culturale del lettore esigono doti di sensibilità assolutamente diverse, che vanno coltivate e sviluppate mediante un

lavoro di continuo affinamento e aggiornamento. D'altra parte diversa è l'emozione immediata e superficiale di chi vede riflessi i propri sentimenti in un motivo romantico rispetto a chi giunge a "gustare" la passione travolgente di Paolo e Francesca, dopo aver sondato le tematiche poetico-religiose dello Stilnovo: dall'emozione irreflessa si passa ad un'emozione conoscitiva, più profonda, che impegna non solo il sentimento, ma anche l'intelligenza.

Non c'è dubbio che il fenomeno dell'Ermetismo e dell'Avanguardia abbiano allontanato i lettori, ma l'amore per la poesia per diffondersi avrebbe potuto giovare dell'apporto della scuola, la quale, generalmente, si è dimostrata incapace di affrontare le sfide dei nuovi orientamenti.

Già queste considerazioni ci inducono a concludere che si stanno analizzando due differenti generi artistici, perché di due generi si tratta e come tali vanno trattati, anche se non si possono negare punti di contatto ed una certa influenza della poesia sulla canzone. Infatti esistono profondi legami tra tutti i settori di una civiltà, per cui il testo musicale non può non trovare punti di riferimento nella poesia sia per la nobiltà della sua tradizione sia per l'affinità degli strumenti (parola, metrica, figure retoriche) al punto da generare gli equivoci di cui abbiamo parlato.

Come hanno dimostrato Umberto Fiori e Giulio Quirico, i parolieri sottopongono a saccheggio l'intera tradizione letteraria, ma la loro riproduzione per intrinseche ragioni viene semplificata, ridotta a slogan privi della complessità storico-filosofica che l'hanno prodotta. I cantautori degli ultimi decenni si presentano alla ribalta armati di una solida cultura da cui attingono temi e "maniere": nelle composizioni del professor Vecchioni troviamo Saffo, Alceo Mimnermo, Catullo, Tasso, Rimbaud, Leopardi, Pessoa; in Gino Paoli si riflette la sensibilità propria della poesia ligure con particolare predilezione per Caproni oltre che Rimbaud; De André musica *S'i' fossi foco* di Cecco Angiolieri, rielabora *La ballata degli impiccati* di François Villon e si ispira all'*Antologia dello Spoon River*; Gianna Nannini rivela di aver compiuto un itinerario poetico da Baudelaire fino a Pasolini. Tuttavia né durante la "rivoluzione" degli Anni Sessanta, quando la musica italiana ha subito una profonda rivoluzione che si è riverberata sul linguaggio e alla canzonetta si è affiancata la canzone d'autore, né negli ultimi tempi si è usciti da questa condizione costitutiva: «Nelle canzoni di Mogol-Battisti, irripetibile impiastro di *kitsch* e di "sublime", l'ermetismo e "Grand Hotel", Montale e Liala si tengono splendidamente per mano. La poesia più alta, il messaggio più complesso vengono ritradotti e portati al livello di massa» (Gianni Borgna, *L'italiano cantato*, «Italiano e oltre», 2, 1987).

Vediamo ora di addentrarci nel discorso ponendo in luce le differenze tra questi due generi artistici.

Che il testo musicale esista come genere a sé stante è testimoniato da una serie di fatti: in primo luogo, esistono presso il pubblico «orizzonti di attesa», che sono mutati nella storia della canzone italiana e mondiale; in secondo luogo, i parolieri compongono secondo «modelli di scrittura» ormai codificati, facilmente catalogabili al punto da tracciare una vera e propria storia del testo musicale. D'altra parte ogni periodo si crea e fruisce di un proprio sistema che dipende dalla moda, dagli investimenti finanziari, dalla personalità di alcuni cantanti capaci di «diventare modelli di vita». Inoltre poesia e la canzone usano

la parola in modo assolutamente diverso: nel primo caso la sequenza vocale viene assunta nella sua componente fonosimbolica pura che si attua nella recitazione, in cui potenza ed esaurisce le sue implicite possibilità espressive e mediante cui la parola scava un'impronta psichica ed emotiva sia nello scrittore sia nel lettore ricapitolando la storia di un popolo di parlanti, di una tradizione letteraria, di un'identità culturale, di una modulazione ritmica, di un sistema comune di segni (nell'opposizione desaussuriana tra *langue* e *parole*) e di un modo originale di interpretare la realtà.

Ora questo complesso intreccio di elementi nella canzone viene interpretato dal canto e dall'accompagnamento musicale senza dimenticare che nella civiltà dell'immagine a queste componenti si affianca lo spettacolo dei concerti e dei *videotape*. All'interno della nuova struttura la parola vive in funzione di una realtà assolutamente diversa. Non voglio addentrarmi nella questione se sia più importante il testo o la melodia risuscitando le secolari polemiche tra compositori di melodrammi e librettisti, mi preme soltanto ribadire che ci troviamo di fronte ad una funzionalità assolutamente diversa. Non senza motivo le canzoni in lingua inglese sono diffuse anche tra coloro che non comprendono tale idioma: l'impronta emotiva è determinata da un insieme di fattori che possono addirittura annullare il testo. Qualcuno potrebbe obiettare che tale situazione è presente anche nella poesia: si possono citare come esempi equivalenti composizioni burchiellesche o d'Avanguardia. Si tratta, però, di fenomeni che, presentandosi come movimenti di opposizione o di rottura, presuppongono un sistema ben integrato. Infatti, non si può ragionevolmente pensare alla lettura di opere scritte in inglese o in greco antico senza conoscere il relativo linguaggio per il puro piacere di ascoltarne la musicalità. Nella poesia ritmo, componente fonica e tono (infatti esiste anche un'intonazione della parola e della frase) costituiscono un'unità inscindibile con il senso rafforzandone la "significatività" globale.

Da questa differenza costitutiva derivano importanti conseguenze che aggiungono ulteriori elementi di distinzione. Mentre la poesia elabora il linguaggio, lo sottopone a modifica, lo usura, lo "affatica", lo assoggetta ad indagine problematica, perché chi genera linguaggio genera pensiero e perché il pensiero non "si dà" senza linguaggio, il testo della canzone si serve di un'espressione passiva, imita il modo di parlare della massa o il gergo giovanile oppure si limita ad un "manierismo poetico", basato su metafore scontate, su rime immediatamente riconoscibili o su luoghi comuni. La poesia, siccome è fondamentalmente conoscenza, rinnova il linguaggio a mano a mano che mutano gli orizzonti di senso; la canzone, invece, non può modificare la lingua, perché nel breve giro di un istante deve diventare immediatamente percepibile e, proprio per tale necessità, si infarcisce di eloquio comune, dell'italiano standard codificato dalla televisione e dai rotocalchi rosa. Parlando degli Skiantos Maria Corti rileva: «I prelievi dall'italiano sono sempre al registro medio-basso, salvo punte occasionali e con carica ironica, sarcastica, a seconda. Questo italiano basso serve a trattamento mimetico del reale oppure deformante in chiave drammatica o ironica o giocosa, comunque sia, coopera sempre a un *calcolato* disordine linguistico del testo» (Maria Corti, «Alfabeta», n. 34, 1982). Non mancano certo le eccezioni, ma sono eccezioni all'interno del contesto della canzone non all'interno della parola poetica.

D'altra parte la pratica stessa dello scrivere è assai diversa. Nella canzone di solito prima si compone la musica e sul suo ritmo si collocano le parole. Il passaggio tra le due funzioni è prodotto dalla cosiddetta "maschera" o "mascherina" che consiste in una sequenza di suoni privi di significati, atti soltanto ad imitare il ritmo. Questa operazione è simile alla riproduzione del ritmo dell'endecasillabo con una serie di numeri: «Quarantatré ventidue quarantasette / quarantaquattro trentadue settanta». Anche la metrica tradizionale - qualcuno potrebbe obiettare -, assomiglia ad una "mascherina", perché presenta un andamento prestabilito. Non c'è dubbio che questo sia vero per alcuni versi, ma di solito le variazioni ritmiche consentono una non paragonabile varietà di soluzioni. Pensiamo al settenario che colloca il primo ictus sulla prima o seconda o sulla terza o anche sulla quarta sillaba, per non parlare dell'endecasillabo che nella tradizione secolare viene modulato in innumerevoli cadenze. Non dimentichiamo poi che al poeta nessuno impone a priori il metro da usare; anzi, soprattutto nella composizioni a "schema libero" il testo stesso determina nella sua intrinseca musicalità la struttura metrica e non viceversa. Nel rock la musica assume un ruolo dominante al punto che la voce e il testo sono ridotti alla funzione di un puro e semplice strumento. Le stesse analisi metriche delle canzoni degli ultimi decenni rivelano che ben difficilmente i versi possono essere inquadrati secondo la metrica classica.

La soluzione del paroliere deve contemporaneamente contemperare due fondamentali esigenze: la tradizione della canzonetta e le esigenze del pubblico. «Il paroliere [...] non può superare un certo grado di assuefazione del pubblico a determinati stilemi di lingua poetica, altrimenti uscirebbe da quel circuito di massa nel cui contesto si trova ad operare. Nello stesso tempo non può violare impunemente, per quanto riguarda i contenuti, i miti del suo pubblico, introducendo messaggi che operino una violenta rottura di ideali o abitudini mentali diffuse a livello dei mass-media» (Fernando Bandini, *Parole in musica*, cit. p. 29).

La nostra stessa lingua offre resistenze non indifferenti a livello linguistico che obbligano a scelte ben precise. A differenza dell'inglese e soprattutto del francese l'italiano conserva un numero assai ridotto di parole tronche, esito spesso richiesto dalla melodia, per cui il paroliere è costretto a ricorrere alle seguenti soluzioni: a) a parole come lealtà, onestà, beltà, verità; b) al singolare del passato remoto e del futuro indicativo (da questa necessità derivano anche i contenuti legati alla memoria o alla speranza); c) a monosillabi verbali (fa, va, dà, so ecc.); d) a pronomi atoni (me, tu, te); e) ad apocopi dal sapore aulico («fatal combinazion», «gelato al limon»). Fernando Bandini cita come esempio eloquente i versi della canzone *Anna* di Mogol-Battisti: «Hai ragione anche tu / cosa voglio di più / un lavoro io l'ho / una casa io l'ho / la mattina c'è chi / mi prepara il caffè / questo io lo so / e la sera c'è chi / non sa dir di no / hai ragione anche tu / cosa voglio di più».

A tali elementi si aggiunge anche il fatto che la composizione di una canzonetta richiede operazioni plurime: la melodia, il testo, l'orchestrazione, per cui, ad eccezione dei cantautori, il risultato è prodotto da diverse persone che devono subordinare la loro fantasia all'intuizione altrui. In poesia questo non avviene.

Un ulteriore elemento di diversità può essere colto nel momento recettore: la poesia contemporanea nella maggioranza dei casi viene letta in modo individuale e, purtroppo, sottovoce. Ho aggiunto “purtroppo”, perché, se uno dei suoi requisiti consiste nel valore fonosimbolico della parola che ne completa il significato e contribuisce a suscitare l’atmosfera in cui si crea la gadameriana «fusione di orizzonti», non si dovrebbe mai leggere un solo verso mentalmente, ma sempre in modo da percepirne il suono. La parola nelle canzonette logicamente viene percepita in un contesto assai più ampio che non è costituito solo dalla melodia, ma anche dalla strumentazione sovente all’interno di uno spettacolo in cui ritmo, melodia, immagini, danza trascinano la parola in una dimensione in cui il significato si dissolve. Nel breve spazio di pochissimi minuti il testo si consuma: l’industria discografica e il pubblico non permettono tempi più lunghi. Anche gli album a tema non riescono a trovare l’ampio respiro di una raccolta poetica.

Quindi, alla semplicità del testo musicale, giocato sull’immediatezza, corrisponde una tensione, uno scavo, una polisemia proprio della poesia. Talvolta anche nelle canzoni troviamo una frase suggestiva, una metafora innovativa, ma si tratta di bagliori in ambiti molto meno densi (pensiamo al primo De André). All’estrema semplicità tematica e alla trasparenza comunicativa fa riscontro una ricerca di significato che nella migliore poesia diventa rappresentazione di un originale modo di concepire la realtà e l’esistenza e che, a distanza di tempo, viene assunto come segno dell’elaborazione culturale di un’intera epoca. La canzone è senza dubbio fenomeno di costume e perciò degna di studio, di ricerca, di conservazione, ma ben difficilmente sarà in grado di consegnare ai tempi futuri il volto contraddittorio della nostra epoca.

A fine secolo e dopo decenni di seri studi si deve concludere che il testo per canzone occupa un posto significativo nella nostra cultura al punto da costituire un genere proprio con una peculiare tradizione retorica, con sottogeneri e filoni ben individuabili, con una codificazione linguistica ormai descritta in modo convincente, con parolieri eccellenti e parolieri mediocri, con momenti innovativi e periodi meno originali, con riconoscimenti pubblici come i premi per i testi ecc., anche se resta ancora aperta la questione se sia legittimo analizzare la parola indipendentemente dalla musica. Ad ogni modo l’area occupata dalla poesia è completamente diversa e il mio discorso - mi preme ribadirlo per evitare fraintendimenti - non mira a screditare la canzone, si propone solo di introdurre chiarezza, a «chiamare le cose con il loro nome». Infatti al cantautore non è vietato a scrivere eccellenti poesie (Guccini e Lauzi, per esempio, hanno pubblicato raccolte liriche) o al poeta di corredare di parole una melodia come Fortini. Ma, come quando un poeta scrive romanzi o quando un romanziere compone versi compiono operazioni differenti, usano altre modalità tecniche e si pongono in diverso rapporto con la parola, così testo poetico e testo musicale non vanno confusi.

Non c’è dubbio che poesia e canzone, pur nella distinzione delle loro individualità, aiutino a delineare il volto della nostra epoca, ma proprio per il diverso spessore culturale, per la differente capacità di affondo e di portata conoscitiva della realtà la canzone “esprime”, la poesia “rivela” la nostra epoca.

L'INCONTRO

Marco Merlin

La voce che ci espone. Incontro con Umberto Fiori

Marco per favore non suonare il campanello. Entra pure, la porta è aperta.

Il biglietto, sulla soglia dell'appartamento, mi invita a gettare lo sguardo su un corridoio semibuio. Un po' impacciato, muovo il primo passo oltre la porta e in fondo al corridoio si affaccia Umberto Fiori, che viene ad accogliermi. «Siamo appena riusciti a far addormentare Cecilia...», mi sussurra.

Lo seguo con discrezione finché, dopo essere passati accanto alla stanza della figlia, giungiamo in salotto. La luminosità di questa parte della casa, in contrasto con la penombra di un attimo prima, mi immette nella segreta armonia del pavimento, cosparso di giochi di ogni sorta, e delle pareti, colme di scaffali di libri. E tra me e me sorrido per la semplice bellezza di quella scena, specchio fedele della vita di una famiglia e, forse, della stessa poesia di Fiori. «Come sai, abbiamo appena traslocato...», dice invitandomi a condividere con lui quel sorriso che credevo solo mio.

Poco dopo, ci sistemiamo nello studiolo adiacente per iniziare una conversazione che a me pare surreale, per la diffidenza che mostriamo entrambi verso “il rito dell'intervista”, con quella serie di pose, di gesti, di finzioni che servono soprattutto fra estranei. Rompo il ghiaccio e dissacro tale rito rivelandogli la mia ossessione, mentre provo il registratore: «Ho sempre il terrore di scoprire, tornato a casa, che questo marchingegno non funziona o che, schiacciando inavvertitamente un tasto per strada, abbia cancellato tutto».

Conobbi Umberto Fiori nel maggio '96 in occasione del Premio Lago d'Orta. Disincantato, zainetto in spalla, pareva essersi intrufolato fra la gente convenuta come un turista attratto per caso dall'evento, come un ragazzo un po' solitario con il gusto nascosto per la cultura e l'avventura, e un passato tutto da scoprire. Chiamato a leggere alcune poesie, la sua voce pulita e profonda, da cantante rock, e il fare spigliato e misurato, mi era subito parso naturalmente aderente alla “voce” imprigionata nella pagina: voce nitida, priva di ammiccamenti, ma anche densa ed emblematica, dura e fragile come il vetro, ma nient'affatto ingenua o dimessa. E questa corrispondenza tra la lettura dell'autore e la voce del testo mi era apparsa importante, non tanto per il luogo comune che vorrebbe il poeta impacciato interprete dei propri versi, quanto per la conferma definitiva di una scoperta personale. E nulla più emoziona dell'esperienza che sancisce ciò che di aurorale e soggettivo si era già annunciato.

Ora, qui, nel suo appartamento, ritrovo a stupirmi la stessa eleganza della normalità che mi si era rivelata come punto di forza di quella “voce”. E comincio a indagare su quel passato che illumina di simpatia un volto da ex-ribelle, il fascino di chi ha trovato quiete senza perdere mordente.

Prendo l'avvio dalla recente antologia curata da Krumm e Rossi, per la quale Fiori ha redatto i profili di Franco Loi e Giacomo Noventa. L'antologia è prefata da Luzi, che suggerisce un'idea della poesia di questo secolo che, letta sbrigativamente, potrebbe apparire troppo legata al modello simbolista. La poesia di Fiori si potrebbe invece, anch'essa sbrigativamente, accostare all'ipotesi di un “antinovecento” poetico. Ma, allergico a simili classificazioni, utili soltanto come punto di partenza, e convinto anzi che la poesia di Fiori sia un esempio del

modo in cui il suo presunto antinovecentismo si leghi perfettamente allo «spostamento graduale dal campo dell'estetica a quello dell'etica, della conoscenza e della conoscibilità del mondo» compiuto dalla poesia a detta di Luzi, gli chiedo di ripercorrere il suo itinerario di formazione culturale.

«Mi sono formato anch'io, come tanti, sulla tradizione simbolista: uno dei miei primi studi seri, all'università, è stato su Mallarmé. Da quella cultura poetica mi sono poi allontanato attraverso lunghi passaggi, a volte abbastanza contraddittori, e anche attraverso esperienze diverse dalla poesia, come la musica (per dodici anni ho fatto il musicista di professione). Sì, direi che si può parlare di "anti-novecento"; a ben vedere, gli autori che prediligo sono proprio quelli che vengono considerati "anti-novecentisti", magari per la scelta del dialetto. Però mi fa piacere che questo non venga fuori come intenzione. Io credo che alla fin dei conti tutte le posizioni teoriche, tutti i programmi, tutti i discorsi che si possono fare intorno alla propria poesia valgano poco, se quella poesia da sé non dice nulla. Mi pare che proprio in questi anni si stiano creando le condizioni per liberarsi da un abbraccio troppo stretto e soffocante tra poetica e poesia; il che non significa necessariamente, secondo me, che si stia scivolando verso una poesia "ingenua" o incolta. Personalmente, ho cercato di abbattere certi muri teorici per arrivare a una parola povera, nuda; ho cercato di "perdere tutte le bravure" (cito un mio verso). È meno facile di quel che sembra: siamo tutti talmente attrezzati, talmente carichi di teorie, di estetiche...»

Già nel nostro primo incontro, quando lo accompagnai in auto alla stazione di Arona, proseguendo fino all'arrivo del treno l'appassionata conversazione che avevamo iniziato (allora «Atelier» era solo agli inizi), Fiori usò un'espressione che mi colpì molto: mi disse della necessità, che a un certo punto egli avvertì fortissima, di "farsi povero".

«Direi che sono arrivato a scrivere in un modo che mi convinceva, in questo senso, all'inizio degli Anni Ottanta»

«Ma scrivevi già da tempo?»

«Sì, scrivevo praticamente fin da ragazzino, però solo in quegli anni ho cominciato a sospettare di avere scritto qualcosa di accettabile: mi sembrava di aver superato un certo intellettualismo, e ancor più quell'ironia di maniera che era per me un po' il marchio di fabbrica di tanta poesia contemporanea, e che sentivo ormai come un gioco sterile col linguaggio e con la vita. Ecco, forse qui posso riprendere quello che dicevi tu prima sulla dimensione etica della poesia: ho cominciato a scrivere veramente quando ho abbandonato una prospettiva puramente estetica, e mi sono messo in gioco integralmente».

Gli chiedo quali esperienze abbiano segnato tale passaggio, anche perché egli stesso ricordava che questo mutamento non era stato determinato solo da un percorso culturale.

«Nei primi Anni Ottanta ho smesso di fare il musicista, è finita una certa stagione politica e culturale, nella quale ero anche molto coinvolto. Mi sono ritrovato "sbalestrato", sono passato da una vita da girovago a un momento in cui sono tornato ad abitare più stabilmente a Milano. Mi sono messo a insegnare, prima nella scuola ebraica e poi nelle scuole pubbliche e quindi mi sono dovuto, come si suol dire, "dare una regolata". Sono rientrato nel ritmo di vita normale di tutti gli altri. Credo che questo sia stato traumatico, ma che mi abbia

fatto molto bene, perché ho dovuto fare i conti con molte cose sulle quali prima tendevo un po' a sorvolare o a ideologizzare».

Un'altra categoria storiografica che può apparire al contempo utile e limitante per avvicinarsi alla poesia di Umberto Fiori, mi sembra quella di "linea lombarda".

«Inevitabilmente, c'è un clima culturale che si respira... Anche Cucchi, nella prefazione al mio primo libretto, *Case*, parlava di "linea lombarda", ma subito osservava che queste etichette rischiano di non spiegare nulla. Con quella che è stata chiamata "linea lombarda" direi che ho avuto, prima di tutto, un rapporto personale: Sereni era amico dei miei suoceri, nonché padre della mia amica Giovanna, ed è stato lui a incoraggiarmi per primo e a darmi i consigli più importanti, negli Anni Settanta. Poi ho conosciuto Fortini, Cucchi, Majorino, Giampiero Neri (che abitava a pochi isolati di distanza da me); sono diventato molto amico di Franco Loi...»

Ma a Fiori piace moltissimo, per esempio, la poesia di Sandro Penna, che non appartiene a questa classificazione storicista, ma ha una parola poetica molto vicina alle cose. Non si può incardinare, dunque, una poesia nei suoi molteplici movimenti a un'unica idea di fondo.

«L'incontro decisivo, per me, è stato quello con Franco Loi: con lui mi sono trovato di fronte un modo per me del tutto nuovo di essere poeta, lontano dal gioco della letteratura: Loi è uno che è tutto "dentro" la sua scrittura, un uomo pieno di slanci, di entusiasmi...».

A fargli conoscere i versi di Loi, mi racconta, è stato il pittore milanese Piero Leddi, che gli aveva fatto leggere anche Tessa. «Siamo stati quasi un'intera nottata a parlare; c'era anche il mio amico Tommaso Leddi, col quale ho suonato per tanti anni. E Loi ci ha raccontato... *tutto*. Leggeva cose sue, leggeva Tessa, Porta, Noventa, Dante, ragionava, polemizzava, tirava fuori ricordi d'infanzia, episodi storici... È un grande affabulatore, un grande personaggio; da solo mette in piedi un intero teatro, come nei suoi libri. E lì ho cominciato a pensare che l'esperienza della poesia poteva raggiungere una "temperatura" decisamente più alta rispetto all'idea che mi ero fatto. Loi aveva l'aria di giocarsi intero nella parola, al di là degli schermi letterari, delle ideologie, delle questioni di stile e di scuola».

Loi tende a dare della sua esperienza creativa un'impronta platonica, affermo; egli stesso spiega la poesia come un'esperienza spirituale. In un intervento molto bello, dal titolo *Far parlare l'anima* apparso sul secondo numero di «Atelier», scrive che «La poesia è la lingua del nostro "essere intero" che l'abbandono del poeta alla propria voce fa scaturire; non è la lingua dell'uomo diviso, è una lingua impropriamente paragonata alla lingua pratica o alla lingua razionale. Il poeta inventa o modifica o accoglie termini che non sa di sapere e che gli vengono da una via misteriosa». Eppure molti si accostano a queste affermazioni, che traducono in modo personale un'esperienza comune – anche se altri userebbero espressioni ben diverse –, con snobismo.

«A me interessa più la poesia scritta dei discorsi che la giustificano. E in fondo anche Loi distingue in sé il poeta e l'uomo: dice, per esempio, di essere stato poeta solo in certi periodi precisi della sua vita. Io sono perfettamente d'accordo con lui sul fatto che uno scrive nei momenti "alti" della sua esistenza:

momenti di crisi, di maturazione. Certo, si può scrivere anche per macchinazione; ma è difficile che la poesia vera venga fuori a freddo, da uno sforzo puramente intellettuale».

«Qual è adesso il rapporto con ciò che hai scritto prima?».

«Le canzoni sono un capitolo chiuso da anni, delle poesie che ho scritto negli Anni Settanta, molte le ho messe da parte. Qualche volta ne riprendo una, trovo qualche spunto e lo rielaboro, estraendolo da quel marasma di manierismi novecentistici. Il più delle volte, invece, mi danno fastidio. Ci sento un sacco di intenzioni»

Non lo interrompo, nel discorso, ma rimango colpito da questa definizione. Quante volte io stesso ho capito che certe cose che avevo scritte, pur essendo buone sotto molti aspetti, restavano sature di intenzioni, non necessitate con naturalezza?

«Mi dà fastidio il peso della volontà» prosegue. «Un lavoro che forse non butterei via è quello che è stato pubblicato, a più riprese, su “lengua” verso la fine degli Anni Settanta. Gianni D’Elia lo aveva molto apprezzato. Erano una quindicina di poesie, tutte composte in quartine, tra il 1978 e il 1979; il titolo era *Vacanze*. Li pensavo come degli esercizi che dovevano servirmi a tenere a bada il gran ribollire del linguaggio. La costrizione della forma chiusa (o quasi) forzava certe cose a venire fuori».

Mi sembra strano, gli confesso, che un musicista abbia scoperto solo in un secondo tempo il valore della disciplina formale.

«È vero, ma in realtà la funzione degli schemi metrici in poesia e in musica è molto diversa, anche se molti parolieri sostengono il contrario. In musica, soprattutto nella canzone, la metrica (penso soprattutto a quella italiana) finisce per ridursi a un vincolo esteriore, mentre in poesia ti rimette in contatto con una tradizione antica, piena di suggestioni. La “disciplina” metrica è stata molto più produttiva nella mia esperienza scritta che non in quella cantata; comunque, a un certo punto ho deciso di tornare a una certa libertà del verso; era come se avessi saldato il mio debito con la forma chiusa».

Umberto Fiori ha ormai quasi portato a termine una terza silloge (la primissima, *Case*, si può considerare un’anticipazione di *Esempi*). Magrelli, nell’introdurre la propria antologia einaudiana, si sofferma molto sull’idea che ogni libro si giustifichi nella distanza che segna rispetto al precedente.

«Non condivido quest’idea che sia necessario rinnovarsi ad ogni costo. Io ho aspettato molto prima di pubblicare, e ho fatto uscire un libro solo quando ho sentito di aver trovato la mia voce. Quello che conta di più - oltre alle cose che si hanno da dire - è la voce. Non vedo perché -né come- uno dovrebbe cambiarla per accontentare le aspettative dei lettori o della critica. Tra *Esempi* e *Chiarimenti* ci sono anche delle differenze, certo; ma la voce -mi pare- è la stessa, e i temi sono quelli che a un certo punto ho sentito più miei: l’abitare, la discussione, gli altri, il canto; il muro, la gente, lo scavo, il cane, le case...».

«La condizione dell’anonimato...»

«Ecco, la gente...».

E mi vengono in mente molti suoi versi, dove nel confronto con le persone, magari nel momento incandescente del dialogo, a un certo punto qualcosa si spezza e si prende coscienza della situazione, come se all’improvviso si vedes-

se la scena da un terzo punto esterno che rimette tutti a loro posto, in un superiore stato di quiete successivo a quell'istante di imbarazzo e stupore:

Stazione

Nella sala d'aspetto
a un certo punto il rombo delle chiacchiere
è finito di colpo.

È stato lì che tutti
ai nostri posti
abbiamo alzato gli occhi e per un attimo
ci siamo visti.

Poi, allora, dopo quell'attimo, può sopraggiungere anche il ritrovamento della voce, e prendere avvio il canto.

«Ho scritto diverse riflessioni su questo (la più estesa parte da un racconto di Kafka, "Giuseppina la cantante ovvero il popolo dei topi", ed è stata pubblicata su "lengua"). Quando la voce che ti esce è veramente la tua voce, ti investe una sorta di imbarazzo profondo. Avverti -quasi fisicamente- quanto la tua condizione sia inevitabile. Prima pensavi di poter parlare così, o così, a partire da certe opzioni stilistiche, ideologiche, culturali; adesso, di colpo, "senti il tuo verso". Capisci che animale sei. Un asino non può ruggire, un topo non può tagliare. È un po' come essere esposti alla propria nascita, al proprio destino. Riconoscere questo evento significa parlare veramente. Se sei un asino, raglierai. A me pare che molti poeti non parlino con la loro voce, e anzi a volte ho l'impressione che la voce non gli esca nemmeno dalla bocca ma dall'orologio, dai gomiti, dalle scarpe: per loro, parlare è un fenomeno estetico. Altri invece, anche se scrivono in un modo lontanissimo dal mio, mi danno l'impressione di essere cani che abbaiano, rane che gracidano, asini che tagliano... così, può capitare che mi piacciono anche più di quelli che, apparentemente, mi sono più vicini».

«Non è infatti ridicolo un asino che raglia ma un asino che ruggisce...».

«Certo. Intendiamoci, questo discorso può a sua volta diventare ideologico (lo dico contro me stesso), o finire per giustificare tutto e niente in base a una pretesa "autenticità". Comunque, sono convinto che la poesia nasca da una *necessità* (nel senso che dicevo prima) piuttosto che dalla realizzazione di un dover essere. Nel documento programmatico che introduceva il convegno di "Lecture" sulla poesia, ad esempio, ci si chiedeva "che lingua deve darsi la poesia per superare..., etc.": è in quel *deve* che io sento un inciampo. Non sono sicuro che la poesia possa dovere, e che la lingua sia - come sembra implicito nella domanda- un materiale disponibile in tutte le sue varietà, uno "strumento d'espressione" che noi possiamo regolare come un termosifone o un martello pneumatico, in vista di questo o quel risultato».

«Ma se il canto nasce come riconoscimento della propria identità, in che modo si accorda con la condizione dell'anonimato, che mi sembra così tipica della tua poesia?».

«Il problema è quello di una comunità. È un problema che mi sono posto politicamente, prima di pormelo in poesia».

«La comunicazione», dico affiancandomi a lui di fronte alla questione, «va

certamente pensata in riferimento a un destino comune, è sempre un sentire in direzione di un'ipotesi di comunità. Si comunica davvero non quando si ha davanti uno qualunque, ma uno qualunque che partecipa al tuo destino. Solo dentro questo orizzonte sussiste dialogo».

«Il problema della comunità si presenta oggi - e insieme si sottrae - nella figura della folla indistinta, della gente, di quei *tutti* che danno il titolo al libro che sto per pubblicare. Per un certo periodo ho trovato molto difficile usare la prima persona: mi sembrava oscena. Quello che davvero cercavo era un *noi*, che però mi sfuggiva. Dicevo *uno*, dicevo *chi*: quell'*io* mi sembrava...».

«... l'io delle intenzioni», gli suggerisco.

«Proprio così. Quello che racconta se stesso - come per altro sto facendo io in questo momento...» mi dice con il solito tono tranquillo, mentre tra me e me, per non so quale cortocircuito neuronale, ripenso a una frase del mio insegnante di filosofia al liceo, che riportava una diceria antica, secondo la quale Socrate aveva acquisito una tale coscienza di sé stesso che non si scomponeva nemmeno in battaglia durante una ritirata. E potrebbe anche esserci un barlume che collega la voce di Fiori, che non pare alterarsi nemmeno nei momenti più intensi del dialogo come invece accade alla maggior parte delle persone, con la padronanza socratica che deriva dalla scoperta liberante di sapere di non sapere.

«L'io che ha sogni, progetti, volontà...» riprende il discorso sorridendo «Il *noi* mi pareva a volte troppo forte per reggerlo. Per lo più ho usato il *si* impersonale, proprio quello intorno al quale Heidegger ha scritto le famose pagine di *Essere e tempo*».

(“Filosofia! Ecco, Marco, ci stavi per arrivare: non sei ancora completamente pazzo!”) «Heidegger si riferisce al *si* come all'esperienza sommamente inautentica; eppure, io sentivo nel *si* (o nell'*uno*, che è un po' lo stesso) una forza e una profondità maggiori di quelle che trovavo nella mia vicenda personale. Di me, in un certo senso, sentivo di aver poco da dire; la mia esperienza impersonale, invece, mi sembrava altamente degna di essere esplorata; mi sembrava *comune* in un senso pieno di promesse».

Mentre proseguiamo la nostra conversazione, alcuni rumori e due voci ci segnalano che è il momento di interrompere quel “rito” per persone grandi: viene a trovarci, tra le braccia della madre, Cecilia, che dopo il riposo pomeridiano reclama un po' di attenzioni dal suo papà. È stato probabilmente un sogno a inquietarla, se i suoi occhi sono colmi di lacrime, come incapaci di rendersi conto di che cosa sia esattamente successo. Io spio, mentre spengo e controllo un po' preoccupato il registratore, gli occhi di entrambi: quelli ignari di tutto e quelli che vegliano, consapevoli, su quella inconsapevolezza. E finalmente (mi piace cercare in tutti un momento di abbandono) sento la voce di Fiori alterarsi, mentre fa le boccacce per distrarre Cecilia da quel pensiero che non è in grado di comunicarci.

La bimba mi guarda un po' incuriosita, non sapendo che nella sua espressione rivedo tante poesie di suo padre.

Ed è allora, davanti a quegli occhi luccicanti, che comprendo in un attimo sconvolgente una frase di Antonio Porta: «Faccio poesia per vendicare tutti i bambini...».

INTERVENTI

Mauro Ferrari – Della contemplazione e dell'azione

L'essenza dell'arte è un problema su cui tutte le culture hanno elaborato una risposta. Nell'attuale società, caratterizzata dalla tecnologia, dalla comunicazione, dallo spettacolo, dall'attivismo frenetico, il problema si presenta intatto, quasi non si fossero formulate precedenti teorie. Il divenire dell'umanità ripropone in modo diverso gli stessi quesiti.

« Lei parla di contemplazione, Maestro; è solo questa l'essenza dell'opera d'arte? E l'azione? »

« È vero, Alfonso, non c'è solo la contemplazione; anzi, l'artista deve inserire a forza la sua opera nel mondo, come un cuneo; oggi, soprattutto, l'Arte deve rientrare nella sfera dell'azione. »

« Ma proprio lei ha parlato di immobilità dell'opera d'arte, sottolineando come questa sia fuori del tempo; come è dunque conciliabile questo con l'azione, con la prassi quotidiana del tenersi in vita? »

« Caro Alfonso, è proprio l'immobilità che permette all'opera di porsi al centro del mondo o meglio al fuoco dell'ellisse, come un punto di riferimento: non avendo scopo, essa dà uno scopo a ciò che la circonda; non avendo senso, dà nome e senso; non avendo utilità, permette alla realtà di specchiarsi e trovare la propria utilità. »

« Ma di per sé? »

« Di per sé, lo ribadisco, tende all'inesistenza. L'opera d'arte esiste nella propria assenza, dopo e oltre il piacere della fruizione. Il silenzio del museo, il cassetto polveroso, le ragnatele della mente sono la sua patria: luoghi da cui contemplare il mondo ed essere contemplata, condivisa tra le generazioni. È avvezza a non avere corpo; il peso che può avere nel mondo non deriva da alcunché di materiale, perché ciò di cui è fatta non è altro che colore, suono, gesto: cose di cui la nostra vita è già straripante. »

« Confesso di non seguirla, Maestro; mi parli però della sfera dell'azione. »

« Vedi, Alfonso, non tutti sono così passivi da darsi alla politica o alla carriera militare; non tutti sono così distanti dalla vita concreta da aprire un'attività o darsi allo sport. »

« Mi sembra che ora lei parli per paradossi. »

« Tutt'altro. È proprio perché gli uomini credono di poter separare contemplazione e azione e credono di sapere dove stia l'azione che abbiamo così pochi artisti (veri, intendo) e così tanti commercianti e industriali: si confonde il movimento con l'azione. Il primo è traslazione di corpi, forza di gravità, peso; la seconda è conoscenza, coscienza, immobilità. Uno tende al puro spostamento, che conserva e ripropone, l'altra alla trasformazione, che riplasma ad ogni istante la vita vedendola sì nel suo fluire, ma come un tutto organico, perché anch'essa è uno scorrere continuo.

L'immobilità dell'Arte è un paradosso della relatività, secondo cui un passeggero che stia fermo su un treno è pur sempre in movimento; il relativo e l'assoluto assumono così aspetti diversi a seconda del punto di vista; e quando mai l'uomo ha potuto contemplare se stesso dall'alto delle stelle? »

« Non so cosa pensare, Maestro... »

« Appunto, Alfonso: non sai, non sappiamo: è per questo che chi crede può gioire del presente e chi dubita – il poeta – può contemplare. Contemplare, dico, perché solo dei poeti è il potere di guardare in volto, come fosse o fosse stato, ciò che mai ebbe volto e sempre fu assente. »

Giuliano Ladolfi - Il poeta e la società.

«Atelier» in conformità alla sua fisionomia di rivista militante anche in questo numero prosegue il dibattito sulla funzione del poeta come testimonianza dell'importanza e della complessità di una questione sulla quale abbiamo voluto ospitare numerosi interventi.

La seguente riflessione si propone di chiarire la posizione della rivista che considera il ruolo del poeta ormai inevitabilmente privo di ogni riconoscimento sociale, estraneo alla logica del mercato e della comunicazione di massa. Eppure, nonostante questo limite o meglio proprio in virtù di questo limite, egli, quando rettamente intende il valore del proprio lavoro, può assumere una funzione decisamente critica verso la mentalità e la pratica comune, a condizione che sia disposto a lavorare e a pagare di persona, contento solo di testimoniare i valori della propria coscienza.

La pubblicazione degli atti del Convegno di «Lecture» in un volume dal titolo *Per la poesia tra Novecento e nuovo Millennio* (Milano, San Paolo, 1997) offre l'occasione per considerazioni successive agli interventi già apparsi su «Atelier».

In primo luogo mi preme sottolineare la validità di un'iniziativa che ha radunato attorno ad un tavolo i più rappresentativi autori italiani per discutere di un problema importante. Ci si augura che simili occasioni si ripetano frequentemente.

Al di là delle singole relazioni, spesso pregevoli sotto il profilo storico o estetico, che riflettono le diverse posizioni del panorama lirico contemporaneo, risulta assai difficile accettare una stridente e ricorrente contraddizione: da una parte si recrimina che «il ruolo sociale del poeta e l'incidenza della poesia sulla società [siano] ridotti a zero» (Giuseppe Conte) e dall'altra si sostiene che «Continuando ad essere se stessa, e per questo coltivando non per snobismo ma per necessità una certa marginalità o autoemarginazione, la poesia può tentare di insinuare l'eterogeneo, il non amalgamato, il non totalmente mercificato all'interno dell'omogeneo, dell'amalgamato, del totalmente mercificato, a costo di frequentare a tale scopo i luoghi dove di tutto questo celebrano il trionfo i miti» (Giovanni Raboni).

Il problema esige estrema chiarezza. Nella società dei consumi e dello spettacolo o il poeta entra a pieno diritto all'interno delle arti economiche (e alcuni già vi si trovano) abdicando alla libertà di parola, rincorrendo il mecenate di turno (partito, gruppo imprenditoriale, sistema editoriale e/o pubblicitario ecc.), adattandosi ai gusti del pubblico, inserendosi nelle leggi del mercato, oppure accetta la propria situazione di "emarginazione" di fronte a valori sociali che non condivide, come la superficialità, il pressapochismo, la mentalità dell'«usa-e-getta», la spettacolarizzazione e la mercificazione di tutti gli aspetti della vita. Egli deve, quindi, scegliere con estrema onestà da che parte stare, quale *status* sociale intende perseguire. In questo momento storico difficilmente si possono conseguire due obiettivi diametralmente opposti: l'indipendenza e il successo. Per tale motivo è estremamente contraddittorio lamentarsi di una situazione che segue logiche di comportamento diverse da quelle desiderate.

La poesia, la vera poesia, quella che rifiuta i compromessi, «il liberal carne» foscoliano si pone per sua stessa natura in condizione di estraneità al mondo economico. Il poeta non può restare «nudo, ma libero» (Parini) e contemporaneamente godere dei vantaggi del mercato. Se si parla di poesia-dono, non si possono pretendere "recensioni di scambio", giudizi interessati, pubblicazioni di massa, onori e compensi da *talk-show*.

La poesia deve allora essere assimilata ad un'arte povera? Il poeta deve vivere come un miserabile privo di ogni mezzo di sussistenza? Si tratta ancora una volta di "giusto mezzo" e di dignità intellettuale. La vera poesia opera una rivoluzione

non-violenta in modo ben diverso da quelle celebrate dalla storia che hanno semplicemente sostituito ad un gruppo di dominatori un altro gruppo di dominatori magari con il pretesto del bene del popolo. La vera poesia non può che rimanere fedele a se stessa e, se i rivoluzionari possono barare chiamando “democrazia” la dittatura, i poeti che barano sanno di essere condannati alla dimenticanza.

Leggendo alcuni interventi non si può non avvertire il disagio nei confronti di chi parla secondo la massima (ahimè troppo saggia e troppo inascoltata!) di Tomasi di Lampedusa «Perché tutto rimanga come prima, bisogna che tutto cambi». Ci troviamo di fronte ad appelli, a desideri tanto vaghi quanto astratti che si guardano bene dal proporre soluzioni concrete o mutamenti della situazione. Pare di assistere ad una partita dello sport nazionale più diffuso (più diffuso del calcio naturalmente!): lo “sterile piangere addosso a sé e alla società” che salva l'apparenza e soprattutto i rapporti interessati, le gerarchie, le mete faticosamente raggiunte, gli appoggi politici ed economici ecc.

E, se introducendo elementi chiarificatori di valutazione qualche scrittore scoprisse di non valere? Meglio l'astrattezza unita al lamento.

In realtà la storia, anche quella letteraria, è lastricata di atti e non di intenzioni. La strada in questo scorcio di millennio a noi pare un'altra: rimboccarsi le maniche, non aver paura di “sporcarsi le mani”, produrre idee, fare chiarezza, creare spazi in cui confrontarsi, in cui accettare il nuovo, capire i “segni dei tempi”, valorizzare i giovani. Il mondo cambia; è inutile recriminare contro la società telematica, contro la globalizzazione del mercato e rimpiangere il buon tempo antico in cui il pane aveva il sapore di casa (ma anche la fame!); è più produttivo volgere i pianti in proposte.

A tal fine mi permetto di indicare alcune indicazioni di interventi concreti: 1) studiare la globalità della poesia contemporanea e non solo i “mostri sacri”; 2) creare spazi di incontri, di dialogo, di dibattiti aperti al pubblico e ai giovani; 3) promuovere (dopo attenta lettura!) i libri che valgono e non i testi degli amici o dei nomi del giro (i famosi “testi di scambio”); 4) avere il coraggio di rinnovare la critica letteraria impantanata nelle secche della filologia; 5) aggiornare gli insegnanti, la quasi totalità dei quali possiede una conoscenza della letteratura che risale agli Anni Venti; 6) entrare nelle scuole per diffondere tra i giovani l'amore per la poesia; 7) allacciare rapporti con i lettori sul piano umano più che su quello commerciale; 8) promuovere una lingua della critica e della poesia comune allo scrittore e al lettore; 8) sottrarsi con coraggio ai criteri di mercato proprio delle Case Editrici (il problema non riguarda le aziende, ma chi promuove poesia); 9) motivare i giudizi critici.

Ovviamente si tratta solo di indicazioni e non tutte originali le quali, tuttavia, testimoniano che, se si vuole agire concretamente, lo spazio e le idee non mancano per passare dai lamenti ai fatti. Non si è smarrita la poesia in questa società, ma solo il poeta che vuole essere “incoronato” in Campidoglio. Con acuta ironia Umberto Fiori afferma: «Ve lo immaginate un convegno di scienziati in cui si lamenta lo scarso credito accordato alla scienza?».

Dunque, «Per una poesia tra Novecento e nuovo Millennio» occorre rimboccarsi le maniche nella convinzione che «il poeta non si pone il problema di essere riconosciuto: parla nel luogo in cui tutti gli uomini sono anonimi. L'incomprensione e la solitudine non sono i suoi inferni privati. Nel momento in cui si mette “in posa”, tradisce il luogo in cui gli è sgorgata la parola» (Marco Merlin).

Giorgio Bàrberi Squarotti

Montale: il fanciullo antico e l'Acherontia da Gozzano.

Uno dei modi filologicamente corretti di impostare un discorso critico consiste nella comparazione fra i testi. Nel caso di Montale, a causa del carattere "allusivo" di buona parte della sua produzione, lo studio dell'antecedente letterario diventa essenziale per un'esautiva comprensione del suo pensiero.

Nel seguente saggio Giorgio Bàrberi Squarotti sottopone ad analisi due temi «il fanciullo antico» e l'«Acherontia», che il poeta ligure ha tratto da Gozzano non solo ponendo il luce gli stretti legami tra i due poeti, ma anche continuando la loro rilettura che «Atelier» ha impostato sugli ultimi due numeri del 1996.

Poiché in ogni opera poetica esiste l'effetto d'eco di agonismo della poesia precedente e della stessa poesia dell'autore, in altri contesti e testi sperimentata, è naturale che vi si possano reperire immagini, frasi, rime, parole, che da quella tradizione derivano: ma è fondamentale diverso se si tratta di semplici reminiscenze a cui non è collegata nessuna intenzione o se, invece, si tratta di citazioni calcolate sia nel senso che l'autore intende così dare un'interpretazione di qualche luogo topico di altri poeti sia che voglia prendere le distanze critiche da uno specifico poeta o da una sua concezione o intenzione o immagine; né è raro il caso che attraverso la citazione il poeta intenda anche indicare la linea di discorso nella quale progetta di inserirsi e operare, pur con le dovute e necessarie variazioni e attualizzazioni del modello (come è il caso degli stilnovisti e dei petrarchisti, soprattutto del Cinquecento).

Prendo un esempio di Montale dagli *Ossi di seppia*, più precisamente da *Riviere*: «Dolce cattività, oggi, riviere / di chi s'arrende per poco / come a rivivere un antico giuoco / non mai dimenticato. / Rammento l'acre filtro che porgeste / allo smarrito adolescente, o rive / [...] / Oh allora sballottati / come l'osso di seppia dalle ondate / svanire a poco a poco; diventare / un albero rugoso od una pietra / levigata dal mare; nei colori / fondersi dei tramonti; sparir carne / per spicciare sorgente ebbra di sole, / dal sole divorata. Erano questi, / riviere, i voti del fanciullo antico / che accanto ad una rosa balaustrata / lentamente moriva sorridendo». Il «fanciullo antico» è una citazione gozzaniana dall'ultimo testo dei *Colloqui*: «Il fanciullo sarò tenero e antico / che sospirava al lume delle stelle / che meditava Arturo e Federico; / ma lasciava la pagina ribelle / per seppellir le rondini insepolti, / per dare un'erba alle zampine delle / disperate cetonie capovolte». Quel «fanciullo antico» di Gozzano muore «sorridendo» in *Riviere*: con il sorriso ironico che è proprio di Gozzano, e anche in questa prospettiva l'allusione è perfettamente adeguata. Muore e con lui muore anche un genere di poesia: l'ironia, appunto, ma anche l'elegia del morire giovane, che consente di conservare intatta la figura del giovane un poco mentecatto che fu il poeta del tempo dei versi della meditazione su Schopenhauer e su Nietzsche.

Nella conclusione di *Riviere* Montale, infatti, fa espresso riferimento all'ispirazione a un diverso genere di poesia rispetto all'elegia della maturità impossibile per la presenza incombente della morte: «Ed un giorno sarà ancora l'invito / di voci d'oro, di lusinghe audaci, / anima mia non più divisa. Pensa: / cangiare in inno l'elegia; rifarsi; / non mancar più». La scelta è di non morire più nel verso dell'elegia, ma di giungere all'inno, quello che qui ha accenti che partono da d'Annunzio per sublimarsi nello svanimento e nell'esaltazione mistica e naturali-

stica nella luce, quella che altrove, negli *Ossi*, è legata all'allegoria dei girasoli impazziti di luce (e il termine «impazziti» è da prendere alla lettera, nell'ambito dell'esperienza mistica, per follia che è la tensione verso l'annullamento di sé nella divinità, che Montale identifica, del resto canonicamente, con la luce). Il «fanciullo antico» di Montale muore lentamente, a poco a poco: e qui si inserisce l'opportuna citazione leopardiana, tratta dalla *Sera del dì di festa*, per indicare l'ambito di riferimento di una morte che è quella di un tempo della vita e della poesia, di un discorso poetico come gioco di sillabe e di rime, alla fine del giorno di festa che ha consentito il canto elegiaco dell'età festosa che scompare come si conclude la giornata, agevole nell'immagine della vita, di quell'esistenza strozzata malinconicamente dall'imminenza della fine giovane in Gozzano. Ma, al di là del «fanciullo antico» e della sua morte, stanno due opposte ipotesi: nel presente, per Gozzano, ed è l'atto gratuito di carità verso la disperazione delle cetonie capovolte e nei confronti delle rondini insepolti, che sono poi due esemplificazioni delle opere di misericordia corporale, rivolte a insetti e uccelli, invece che a esseri umani (ai quali si dedicava, invece, il sofista Totò Merùmeni, preparando commendatizie e aiutando lo scolaro a fare i compiti di scuola); nel futuro, per Montale, di un augurio che coniuga Sbarbaro e d'Annunzio, il primo per l'invocazione a essere osso di seppia, albero rugoso, pietra, ma come fase di attraversamento della liberazione dal peso di carne e di passato per rinascere «sorgente ebbra di sole, / dal sole divorata». È la stessa ventura delle venture dei girasoli impazziti di luce: risolversi in un fluire di tinte, in una solarità che acuisce al massimo quella dannunziana, non soltanto essendo spazio di immersione panica, ma gorgo che inghiotte nel trionfo di luminosità e splendore le esistenze e riconsacra quella del «fanciullo antico», che come tale muore a poco a poco e si porta via tutta la malinconia crepuscolare, l'amicizia, l'idea della poesia come privilegio e appannaggio esclusivo della giovinezza, ma anche il gesto di bontà e di carità che costituisce l'alternativa rispetto alle pagine ribelli di Arturo e Federico («il fanciullo antico» di Gozzano è anche il buono che Nietzsche derivava, come sa Totò Merùmeni).

Il sogno del «fanciullo antico» di Montale è opposto alle azioni e ai pensieri del personaggio gozzaniano che ha la stessa etichetta: è fondamentalmente dannunziano, per l'identificazione dell'ideale di futuro nell'immersione panica, ma con la correzione opportuna di Bergson e dell'*élan vital* nel momento successivo alla sbarbariana riduzione all'estremo dell'aridità nell'albero rugoso e nella pietra levigata del mare, fino a giungere a essere la sorgente ebbra di sole, in cui si concretano il rinnovamento continuo della nascita delle acque e la fusione, nella creazione, nella luce solare, fino alla successiva fase del nuovo inaridimento, in una circolarità che appare l'ambizione suprema per una vitalità non destinata alla corruzione e al disfacimento, ma piuttosto all'identificazione splendente nella solarità piena ed ebbra, come il rimbaudiano battello, per una sublimazione assoluta. Arturo e Federico sono definitivamente respinti dal nuovo «fanciullo antico» montaliano, ma non per la bontà indicata come alternativa in profondo rispetto alle filosofie della trasgressione da Gozzano. *Riviere* è, anche, questa presa di posizione metapoetica rispetto a Gozzano anzitutto, poi a d'Annunzio e a Sbarbaro. Ma, nei confronti di Gozzano, c'è qualcosa di più: cioè, nell'analoga posizione del testo alla fine degli *Ossi di seppia*, come *I colloqui* sono alla conclusione dell'omonima raccolta poetica di Gozzano, è l'opposizione fra l'abban-

dono da parte di quest'ultimo della filosofia, e proprio di quella più "ribelle", quella di Arturo e Federico, per il gesto di bontà, che «derideva Nietzsche», e la scelta vitale, per cui la morte sorridente del «fanciullo antico» di Montale significa anche l'abbandono e il rifiuto della «ròsa balaustrata», della villa rusticamente barocca di Gozzano, del luogo del «rifugio», dell'antichità e del vecchiume di un'architettura moribonda, a favore di «un riaffluir di sogni, un urger folle / di voci verso un esito; e nel sole / che v'investe, riviere». Più chiaramente ancora Montale respinge la malinconia funeraria di un tempo, quella che gli aveva fatto scambiare le riviere per una cornice di morte, in analogia con la condizione dello spazio naturale e architettonico quale Gozzano offre in *Signorina Felicita*, in *Totò Merùmeni*, in *Colloqui*, se le due figure della natura a cui si rivolge il gozzaniano «fanciullo tenero e antico» sono le morte rondini e le cetonie disperate, sull'orlo della morte, se loro non viene in soccorso il transfuga della filosofia ribelle e di Arturo e Federico. Quando Montale dichiara, prendendo le distanze: «Ah, potevo / crederci un giorno, o terra, / bellezze funerarie, auree cornici / all'agonia d'ogni essere», intende proprio respingere una gozzaniana concezione e rappresentazione della «terra», della natura, del paesaggio. *Riviere* è, in tale prospettiva, una dichiarazione precisa di poetica, che vuole liquidare le tentazioni gozzaniane attraverso la citazione dei termini significativi, come «fanciullo antico» e come le bellezze funerarie delle cose. In più, la morte sorridente del «fanciullo antico» contiene certamente un'ulteriore allusione gozzaniana. Anche l'ironia di Gozzano è respinta e superata. Il «fanciullo» di Gozzano usa ampiamente l'ironia davanti alla malattia a cui è sottoposto e alla morte che incombe, ma Montale afferma di essere uscito fuori da tali coordinate di idee e di poesia, il «fanciullo antico» può morire sorridendo, perché ora non si sente più coinvolto in quel destino, in quella cornice di «ròse balaustrate», in quel trasognato e ironico morire, che coinvolge anche la terra, le riviere, la natura, perché una nuova vita è pensata, anzi è l'oggetto della visione poetica, nella luce solare che si contrappone all'agonia di ogni essere.

Con Gozzano Montale sente la necessità di completare i conti in un testo delle *Occasioni* che ha un titolo emblematico, *Vecchi versi*, che è anche allusivo della cronologia del componimento, ma sottilmente suggerisce anche l'atmosfera di colloquio metapoetico diretto verso un interlocutore d'altra stagione e di ormai superati interessi di poetica e simbolici. Montale toglie immediatamente l'attualità al racconto dell'*Acherontia Atropos* entrata, nella sera, nella stanza, dove sono il poeta, in quanto narratore e testimone, la madre, i nipoti: «Ricordo la farfalla che era entrata / dai vetri schiusi nella sera fumida / su la costa raccolta». Gozzano descrive l'ingresso dell'*Acherontia* dopo averla a lungo seguita in una presentazione minuziosa, analitica, dell'aspetto, dei costumi, delle reazioni alla sua presenza da parte dell'apicoltore e dall'entomologo, fino a quelle di sé bambino che il poeta rievoca. Anzi usando, con particolare abilità, i modi della sospensione e, al tempo stesso, del capovolgimento dei tempi degli eventi, Gozzano viene a proporre alla vista concreta, e non più entomologicamente esemplificativa entro il movimento didascalico del discorso, quale egli ha assunto come lo specifico della sue "epistole" sulle farfalle, l'*Acherontia* non in volo e viva, ma morta, insieme con le altre «buone cose di pessimo gusto» che abitano le vecchie ville: «Bimbo, ricordo, per le mie raccolte / sempre immolai

con trepidanza questa / cupa farfalla, quasi nel terrore / di suscitare con la fosca vittima / l'ira d'una potenza tenebrosa. / E anche perché l'Atropo mi parla / di cose care, dell'antiche ville. / Sul canterano dell'Impero, sotto / la campana di vetro che racchiude / le madrepora rare e le conchiglie, / sta quasi sempre l'Acherontia Atropos / deponesti da un nonno giovinetto». Il vero "ricordo" è messo energicamente in apertura del racconto di Montale, mentre è celato in un inciso da Gozzano. Ma Montale immediatamente fa seguire l'ambientazione e la narrazione, mentre Gozzano indugia piuttosto sulla propria esperienza di entomologo bambino, che si identifica poi con il nonno giovinetto citato come il raccogliitore sotto la campana di vetro, insieme con le altre cose del cattivo gusto borghese, anche dell'Acherontia sacrificata alla curiosità giovanile dell'aspirante scienziato. La presenza dell'Acherontia infilata fra le madrepora rare e le conchiglie sotto la campana di vetro della stanza borghese vi inserisce un brivido di mortuaria inquietudine, tuttavia esorcizzato dal fatto che la farfalla è morta e lì è stata deposta dal nonno giovinetto tanti anni prima. La discorsività del resoconto autobiografico sull'incontro del poeta bambino con l'Acherontia finisce con l'attenuare la simbologia della farfalla funeraria.

Il racconto gozzaniano si svolge molto lentamente, in modo divagante, anzi come esemplificazione all'interno del discorso programmaticamente didascalico della trattazione entomologica. Prima della formula d'apertura del racconto, che è il verbo «ricordo», c'è la descrizione dell'Acherontia a cui seguono la breve uscita simbolistica («Natura volle l'Acherontia Atropos / simbolo della Notte e della Morte, / messaggiera del Buio e del Mistero»), ma con l'attribuzione del simbolo non all'interpretazione poetica, bensì alla Natura stessa, l'esperimento del poeta entomologo, che seziona un'Acherontia per scoprire donde nasca il ronzio lamentoso che la farfalla emette, capace di immobilizzare nel terrore le api e di indurre il senso di angoscia e di turbamento in chi l'ascolta nel calare del crepuscolo, la relazione scientifica sul depredamento dell'alveare da parte dell'Acherontia che vi penetra dopo avere fascinato le api, poi sulla vendetta delle api stesse, quando la farfalla sazia di cibo si è assopita all'interno del depredato alveare, dove viene murata dalle api risvegliatesi dal terrore. Montale abolisce tutto questo ampio discorso gozzaniano, che è a carico dell'intento didascalico, ma soprattutto della concezione positivista che presiede alle *Epistole entomologiche* di Gozzano, onde la presenza dell'Acherontia come simbolo del Mistero e della Morte viene a irrompere non soltanto nella villa e nella scena di vita familiare che vi avviene, ma soprattutto entro la scientificità sia della descrizione sia del comportamento del poeta nei confronti dell'Acherontia, da cui vuole ricavare le ragioni scientifiche del mistero del sibilo che emette. Di qui il ritardo nell'aprirsi del racconto della memoria. Montale incomincia proprio di qui, attribuendo in qualche modo alla responsabilità del poeta che l'ha preceduto nell'evocazione dell'Acherontia tutte le spiegazioni e le illustrazioni di carattere scientifico, cioè le informazioni sulla natura, sui costumi, sull'aspetto della farfalla che è entrata dai vetri schiusi nella sera fumida, sulla simbologia che le è attribuita di messaggiera funeraria (e che a Montale non interessa riprendere e riesplicare, ad altro significato mirando nella stesura del racconto). Di qui l'inizio netto di *Versi vecchi* con il verbo «ricordo». È la memoria, anche, dell'Acherontia gozzaniana che entra nella

sera fumida entro la stanza della casa sul mare. Il ricordo biografico stinge nella memoria della poesia precedente, di Gozzano. Il verbo da Gozzano è collocato come inciso. La memoria riguarda, almeno in apertura, l'esitazione dell'entomologo di fronte alla farfalla, che indugia a sacrificare per una sorta di superstizioso timore nei confronti di un insetto che è anzitutto un simbolo.

Gozzano subito dopo divaga, cercando di legare il ricordo all'aneddoto ben definito dell'incontro infantile con l'Acherontia entrata nella stanza della villa. Unisce così scienza, sperimentazione e vita. Ma riprende anche *Signorina Felicita*, con la stessa espressione, «il segno spaventoso», per designare il teschio impresso sul dorso della farfalla: «Scorgevo un atropo soletto / e prigioniero. Stavasi in riposo / alla parete: il segno spaventoso / chiuso tra l'ali ripiegate a tetto». Nella soffitta di Villa Amarena l'Acherontia nasconde «il segno spaventoso» fra le ali ripiegate, perché la scena è, in fondo, d'idillio amoroso, e la presenza della farfalla che è la portatrice del simbolo della morte appartiene alla cornice di esso. La presenza minacciosa del segno mortuario è una notizia al di fuori del fatto, della situazione. L'Acherontia non compie una sorta di taglio e di trauma nella situazione di signorina Felicita e del poeta nel solaio di Villa Amarena. Si colloca insieme con gli altri oggetti in rovina e in disuso. Lo stesso ronzio lamentoso e terrifico è evocato, anzi provocato dal poeta, qui già, in questo gesto, apprendista entomologo, nel contesto che tragico e funebre non è, tanto è vero che dà origine a una citazione lievemente parodica di fantasmi, entro un gioco di allusioni alla credulità e alle superstizioni in cui crede signorina Felicita, parallele rispetto alle ciliegie sulla testa del Tasso nei giardini d'Este: «Come lo vellicai sul corsaletto / si librò con un ronzo lamentoso. / “Che suono triste” “È la Marchesa in pianto. La Dannata sarà, che porta pena...” / Nulla s'udiva che la sfinge in pena / e dalle vigne ad ora ad ora, un canto: / *O mio carino tu mi piaci tanto, / siccome piace al mar una sirena*». La citazione dello stornello popolare stempera ulteriormente il turbamento che il ronzio lamentoso dell'Atropo ha, sia pure superficialmente appena, provocato nei due protagonisti dell'idillio amoroso nel solaio. La Marchesa dannata, che signorina Felicita crede incarnata nell'Atropo, al tempo stesso identificando nel ronzio della farfalla il lamento delle pene dell'inferno che così la dannata manifesta e confessa, viene a dare non più che un brivido di mistero all'atmosfera del solaio. Siamo molto lontani dalla minuziosa descrizione del sibilo orrendo, nell'epistola entomologica e dall'«acre sibilo / che agghiacciava» della successivo elaborazione di Montale. In *Signorina Felicita* prevale il tono di favola, quasi: la villa stessa, che ritornerà nell'epistola entomologica, appare allora immersa nell'atmosfera campestre del canto popolare, senza troppa angoscia e terrore all'interno, a malgrado della farfalla e del ronzo che mette, della «serenità canavesana».

L'evocazione del suono emesso dall'Acherontia è, invece, nell'epistola a lei dedicata, lungo, insistito, ossessivo, perché è congiunta con la vana sperimentazione dell'entomologo, che ne cerca le origini negli organi delle farfalle, senza riuscirci, e allora ecco che il ronzio viene ad apparire non più elemento naturale, ma quasi soprannaturale, sia pure nella prospettiva positivista in cui Gozzano si pone, come se fosse il messaggio metascientifico della stessa Natura, che volesse così rammentare la presenza della morte come elemento

non eludibile del ciclo delle esistenze: «L'entomologo / tuttora indaga come l'Acherontia / si lagni. Disse alcuno col vibrare / dei tarsi. Ma non è. Mozzato ho i tarsi / all'Acherontia e s'è lagnata ancora. / Parve ad altri col fremito dei palpi. / Io cementai di mastice la bocca / all'Acherontia e s'è librato ancora / per la mia stanza, ha proseguito ancora / più furibondo il grido d'oltretomba, / grido che pare giungere da un'anima / penante che preceda la farfalla, / misterioso lagno che riempie / uomini e bestie di un ignoto orrore: / ho veduto il mio cane temerario / abbiosciarsi tremando a foglia a foglia, / rifiutarsi d'entrare nella stanza / dove era l'Acherontia lamentosa». È significativo il fatto che Gozzano ricuperi l'aneddotica nella citazione del suo cane che trema di fronte al ronzio lamentoso dell'Acherontia e la fugge, ma capovolgendo quella di *Signorina Felicita*, dove è, invece, divagante e confortatoria, anzi rasserenante, mentre nell'epistola entomologica è chiamata ad acuire il carattere misteriosamente angoscioso del suono emesso dalla farfalla. Anche l'anima dannata è ripresa dal testo di qualche anno prima, ma ora non siamo più nella leggenda provinciale, anzi nel mito casalingo della Marchesa dannata, in quanto l'anima dannata che sembra lamentarsi attraverso l'Acherontia è innominata, emblematica di ogni sofferenza infernale, di ogni pena metafisica, assoluta, non riferibile a una singola persona, per una ragione che risale alla cronaca locale. Il lamento dell'Acherontia oltrepassa ogni sperimentazione e ogni ricerca scientifica, appare anch'esso un elemento assoluto della realtà, non riconducibile a una causa determinata e, di conseguenza, non esorcizzabile dalla scienza, e soltanto, se mai, raccontabile nel verso, che a malgrado dell'avvicinamento positivista alle farfalle, è, oltre la scienza, lo strumento del sondaggio (di memoria pascoliana) del mistero.

Gozzano arriva al mistero della messaggiera della morte e del mistero che incarna lentamente, per successive approssimazioni, onde preparare il racconto conclusivo dell'epistola. Montale, invece, sceglie l'ingresso rapido, *in medias res*, e così elimina completamente l'elemento positivista, scientifico, sperimentalmente entomologico, prendendo le distanze in modo radicale da un genere di poesia che sembra volere, come quella gozzaniana, sottoporre il mistero all'analisi della ricerca scientifica e l'angoscia della morte all'indagine sulle cause del suono lamentoso e dell'emblematica presenza dell'inferno che si è incarnata nella farfalla. Così tutta la parte dedicata al saccheggio degli alveari da parte dell'Acherontia e della morte, dopo, a opera delle api stesse, non ha più ragione e spazio nella poesia che si vuole lasciare indietro la didascalicità positivista, ma anche ogni intento di verosimiglianza, di realistica nel trattamento della natura come luogo di rappresentazione, e anche come deposito di simboli. Il cane gozzaniano è, in fondo, un elemento rassicurante. Il simbolo mortuario non è soltanto una proiezione delle angosce dell'uomo, ma è un aspetto e una realtà dell'intera natura, che coinvolge anche insetti come le api e animali addirittura «temerari» come il cane del poeta. Gozzano stempera, in questo modo, anche nell'epistola entomologica la simbologia mortuaria e il senso d'orrore e di mistero, legato all'Acherontia, là dove Montale elimina dal testo ogni correttivo aneddótico annullando, nell'evocazione della cornice paesistica, ogni elemento decorativo, a favore dei particolare carichi di allegoricità un poco apocalittica, che avvolge e prepara l'arrivo della farfalla dal varco dei vetri appena

schiusi. È per Montale «il segno di un'altra orbita» rispetto al mondo casalingo, all'interno, già di per sé radicalmente distinto dalla condizione del tempo e del paesaggio al di fuori. Per questo l'irrompere della farfalla non è traumatico, ma adeguato alle situazioni dell'ora e della tempesta che si sta scatenando sul paesaggio marino.

L'arrivo dell'Acherontia nella Villa gozzaniana rileva la quiete, la serenità, la situazione di normale vita familiare, entro la quale penetra la messaggiera funeraria. Il simbolismo gozzaniano ha un'evidente ascendenza pascoliana, ma, in più, la consapevolezza che tanto più acuito è l'orrore, più profonda l'angoscia del mistero, più traumatica la rivelazione della presenza della morte, quanto più la vita appare tranquilla, i riti familiari si svolgono secondo le consuetudini, la Famiglia (con la maiuscola gozzaniana) è raccolta intorno alla cena, nella pace della fine del giorno e del discendere della sera. Qui sta la modernità di Gozzano entro il simbolismo d'origine pascoliana, che, invece, accumula sempre i segni di inquietudine e di turbamento per adeguarli al memento funebre che il conclusivo messaggio contiene. Il racconto di Gozzano tende a significare come, entro la più normale quiete familiare, l'apparizione della messaggiera funeraria abbia rilevanza e incida a fondo e disordini e sconvolga il quadro della vita, tanto è vero che è proprio la «giovinetta più pallida» quella che si sente come chiamata alla finestra dopo che si è udito l'urto della farfalla contro i vetri, e si chiede chi è che batte, e finisce così con il far entrare l'ospite mortuaria: la ragazza, cioè, che ha i segni della debolezza e della morte stessa su di sé, e che, quindi, avverte la simpatia verso la morte che è in lei, e che si incarna all'esterno nell'Acherontia. La presenza della morte nella stanza della Villa dove la famiglia sta cenando tranquillamente si fa concreta e angosciata nella farfalla, ma per rilevare il fatto che essa è già dentro, nella giovinetta più pallida, segnata dal colore della morte stessa di cui l'Acherontia non è che la personificazione, fatta sì evidente, allora, a tutti. Gozzano tende a una costruzione simbolistica quanto mai acuta e originale, anche nella distribuzione delle parti, nella Famiglia riunita a cena, i fanciulli, le ragazze, la giovinetta più pallida che accoglie la figura della morte che è, tuttavia, già in lei, le parole apparentemente rassicuranti dette alla madre, l'incoscienza dei più piccoli, che non comprendono il significato dell'arrivo dell'ospite mortuaria: «La Villa è immersa nella notte. Solo / spiccano le finestre della sala / da pranzo dove la Famiglia cena. / L'Acherontia s'appressa esita spia / numera i commensali ad uno ad uno, / sibila un nome, cozza contro i vetri / tre quattro volte come nocca ossuta. / La giovinetta più pallida s'alza / con un sussulto, come ad un richiamo. / "Chi c'è?" Socchiude la finestra, esplora / il giardino invisibile, protende / il capo d'oro nella notte illune. / "Chi c'è? Chi c'è? Non c'è nessuno, Mamma!" / Ma già s'ode il garrito dei fanciulli / giubilanti per l'ospite improvvisa, / per l'ospite guizzata non veduta. / Intorno al lume turbina ronzando / la cupa messaggiera funeraria». Gozzano racconta l'arrivo del simbolo entomologico della morte nella quiete della Famiglia, e colei che lo avverte per prima e ne ode il richiamo e vi risponde, è proprio la giovinetta più pallida, già segnata dalla morte. Quello di Gozzano è un racconto simbolico, che ruota sulla doppia presenza della morte, dentro, già nella famiglia, ma segreta, e fuori, nella natura, che ne fa palese l'incombere attraverso l'arrivo e l'ingresso della farfalla mortuaria.

L'Acherontia batte ai vetri con nocche ossute, non diversamente da quanto fa il Santo che batte alla porta di suor Virginia per avvertirla che sta giungendo l'ora della morte, nella notte, nel poemetto del Pascoli. Il gruppo familiare è presente anche nei *Vecchi versi* di Montale: «Mia madre stava accanto a me seduta / presso il tavolo ingombro dalle carte / da gioco alzate a due per volta come / attendamenti nani pei soldati / dei nipoti sbandati già dal sonno». La famiglia è ridotta all'estremo: la madre, seduta accanto nella notte di tempesta, mentre i nipoti sono già stati sbandati dal sonno, come i loro soldati; e le carte da gioco non sono aperte a indicare qualche presagio o annuncio della sorte, ma sono, anzi, chiuse a due a due, come se fossero state impiegate per innocenti giochi infantili (ma questa è una similitudine, non è un dato di esistenza familiare: le carte sono state piuttosto private della loro funzione profetica e rivelatrice, destituite di significato proprio per diventare similitudine del gioco infantile dei soldati nani dei nipoti). Siamo decisamente in un tempo che è dopo quello della quiete sera della Famiglia gozzaniana e ne è, anzi, la negazione, la dichiarazione d'improponibilità, in quei termini. L'arrivo della farfalla della Morte nella stanza avviene non nella serenità della Villa così cara a Gozzano, ma in un luogo di sbandati, di soldati sia pure di gioco infantile, di carte da gioco destituite della loro funzione, della sola, duplice presenza di superstiti, il poeta e la madre, sopravvissuti a una diaspora precedentemente avvenuta.

Tutta la prima stanza e gran parte della seconda contengono l'evocazione del paesaggio di tempesta, di distruzione, di rovina, di tenebra assoluta, appena a tratti interrotta da qualche barbaglio e accompagnata dal «gonfiare / d'un pallore ondulante oltre la siepe / cimata dei pitosfori»; e questi pochi e dubbiosi segni di qualche luce non fanno che accrescere la tragicità dell'ora, ne acquiscono l'apocalitticità. Il pascoliano "nido" è diventato "rugginoso", dall'alto viene un'aria ghiacciata di morte: «Si schiodava dall'alto impetuoso / un nembro d'aria diaccia, diluviava / sul nido di Corniglia rugginoso». In questo quadro di sconvolgimento di cielo, terra e mare irrompe la farfalla funeraria, che Montale non nomina, anche in questa allusività prendendo le distanze dalla precisione entomologica di Gozzano: anzi, entra dai vetri provenendo dalla mescolanza apocalittica degli elementi, a violare e a turbare fisicamente e allegoricamente l'ultimo rifugio, vegliato dalla madre (molto pascoliana), il nido del poeta e della famiglia sbandata dal sonno e da un'altra noia, come Montale dirà più tardi, alla fine del componimento. La farfalla porta nell'interno, nelle misure circoscritte e minori della stanza, la stessa atmosfera di sconvolgimento che c'è fuori: «Nel breve / vano della mia stanza, ove la lampada / tremava dentro una ragnata fucsia, / penetrò la farfalla, al paralume / giunse e le conterie che l'avvolgevano / segnando i muri di riflessi ombrati / eguali come fregi si sconvolsero / e sullo scialbo corse alle pareti / un fascio semovente di fili esili». Montale insiste sulla figura di sé, del poeta, come testimone: «mia madre», «mia stanza». Sono indicazioni precise di appartenenza non soltanto del ricordo, ma soprattutto del messaggio della farfalla mortuaria. La trita tranquillità della stanza, con gli elementi dell'arredamento un poco liso di tipo borghese (con qualche buona cosa di pessimo gusto, come il colore fucsia della cupola della lampada e le conterie che ne pendono) è turbata a fondo dall'arrivo della farfalla: la lampada trema, il paralume è sconvolto, i riflessi d'ombra delle con-

terie sui muri, che ne erano decorati come di fregi, sono mossi, agitati, trasformati in fili esili, che si muovono da soli o così sembra che accada per l'ingresso, fra di essi, dell'Acherontia innominata. L'esilità dei fili allude alla precarietà di quella piccola garanzia di quiete ornata e gentile delle conterie e delle loro ombre sul muro, che diventano, a opera della farfalla, una rappresentazione di fili senza ordine, fragili, tremanti, che non portano a nulla e nulla legano o congiungono, dispersi e senza senso (o filo da tagliare, a opera della farfalla stessa come Parca).

Mentre Gozzano insiste sulla Famiglia e sul significato che l'ingresso nella stanza della farfalla ha per la giovinetta più pallida, che ne è colpita e turbata, Montale trasferisce la tragicità portata dall'arrivo dell'Acherontia nelle cose, in quanto a esse affida il sistema dei significati, così come, del resto, fa con il paesaggio di fuori. Il racconto gozzaniano vale per quei personaggi, per quella specifica farfalla, a cui la Natura ha affidato il compito di essere messaggiera della Morte e del mistero. Montale dissolve il racconto familiare nel ricordo, lo riduce a pochi segni, come la madre, i nipoti, il poeta destinatario del messaggio della farfalla, e insiste, invece, sulle cose che restano per sempre, al di là del trascorrere del tempo e della famiglie e delle generazioni, perché sono presenze assolute, metastoriche, e in realtà trascendono pressoché totalmente il tempo preciso, quel luogo. La tempesta, la farfalla funeraria, la stanza con l'arredo borghese sono elementi di un'allegoria che esiste prima del testo e dura oltre il testo: «Poi tornò la farfalla dentro il nicchio / che chiudeva la lampada, discese / sui giornali del tavolo, scrollò / pazza aliando le carte - e fu per sempre / con le cose che chiudono in un giro / sicuro come il giorno, e la memoria / in sé le cresce, sole vive d'una / vita che disparì sotterra: insieme / coi volti familiari che oggi sperde / non più il sonno ma un'altra noia». Entrata nel sistema dei segni familiari e quieti dallo sconvolgimento degli elementi, cielo, mare e terra, la farfalla non esce più dalla cellula che fu di miele del nido familiare. La morte è presente non in un personaggio della Famiglia riunita a cena nella Villa gozzaniana, ma ben più profondamente e definitivamente nelle cose: nel paesaggio di fuori, da cui è entrata nella stanza, e dentro, fra le piccole cose della stanza borghese, dove ha sconvolto giornali, carte, conterie, riflessi dolci e gradevoli come fregi sul muro, che diventano, infatti, dopo, lo «scialbo» così anche nel termine sostantivato rilevando la trasformazione intrinsecamente negativa, la cancellazione dei segni consolatori e confortatori in un colore di calce che è quello che si pone sui muri («muro scialbato» è pure un sintagma montaliano) per ripulirli dai segni di altre vite e tempi.

Al centro c'è la descrizione della farfalla, che non ha nulla della scientificità di Gozzano, di cui è, anzi, la negazione, come segno di infinita distanza che Montale prende nei confronti dell'entomologo in versi: «Era un insetto orribile dal becco / adunco, gli occhi avvolti come d'una / rossastra fotosfera, al dosso il teschio / umano; e attorno dava se una mano / tentava di ghermirlo un acre sibilo / che agghiacciava». La descrizione montaliana è radicalmente antinaturalistica, dopo l'indicazione iniziale di tipo genericamente classificatorio, un «insetto». Il becco, gli occhi avvolti in un cerchio di luce rossastra, il teschio umano (che Gozzano non cita direttamente, preferendo l'espressione mediata del simbolo della Morte), sono tutti i particolari di un'apparizione diabolica,

che finisce rapidamente a legare la natura d'insetto, se non nel senso di una figurazione di inferno dei trionfi della Morte e delle pene dei dannati, fra il Trecento e il Quattrocento e Hyeronimus Bosch. La farfalla è ricondotta, per il particolare degli occhi avvolti in una «rossastra fotosfera», al Caronte dantesco che aveva intorno agli occhi «di fiamme rote». La Morte e il Diavolo si identificano nella farfalla. Anzi, la forma e la figurazione demoniaca della farfalla alludono anche alla concezione della morte da parte di Montale: non la consunzione del pallore della giovinetta di Gozzano, ma l'evento orribile, e allora lo stesso sconvolgimento naturale della sera tempestosa richiama il dominio diabolico (che Montale legge in Dante) sopra nuvole, venti, piogge, mareggiate. Se la morte incarnata nella farfalla è per sempre con le cose che racchiudono la memoria e la vita, sicure come il ripetersi dei giorni, allora la stessa memoria dei morti e dei perduti non vale a salvare né cose né persone care, ma tutto quello che contiene è accompagnato dall'orrore della farfalla, e dentro c'è anche l'agghiacciante sibilo che emette («agghiacciava»; cioè rendeva morto, raggelava nel gelo della morte).

La durata delle cose e dei ricordi porta con sé anche la presenza orribile della Morte nell'epifania demoniaca della farfalla e allora anche la «tartana / che imbarcava / tronchi di pino a riva ad ogni mese» e il «segno del torrente che discende / ancora al mare, e la sua via si scava» non sono i segni della persistenza, ma quelli ulteriori di un mondo che contiene in sé la presenza della morte, ha impresso, sopra, il teschio umano, e la regolarità degli eventi e la tenace continuazione dell'opera del torrente che rompe pazientemente gli ostacoli che cercano di strozzarlo («il rivo strozzato che gorgoglia» di *Spesso il male di vivere*) per trovarsi una via di pace nel mare, sono, non diversamente dalle cose che appartengono all'uomo, nel dominio dell'insetto orribile, anche se designano in qualche modo e additano l'oltranza, il viaggio, la ricerca del varco, l'oltrepassamento del confine posto davanti al poeta. Accanto, anche tartana e torrente hanno la presenza dell'insetto orribile di morte e di demoniaco sconvolgimento della quiete dell'esistenza umana come delle cose. Non ne sono immuni. Indicano una possibilità d'andare oltre gli ostacoli e le tempeste e l'infida natura del mare, ma contengono in sé quell'immagine e incarnazione del demoniaco e della morte. Montale così racconta una favola metafisica in contrapposizione a Gozzano e alla tipica tragicità borghese della malattia giovanile di pallore e di consunzione, che l'ingresso dell'Acherontia rivela alla stessa vittima, anzi soltanto a lei, dal momento che ignari sembrano restare gli altri familiari di fronte all'apparizione della farfalla funeraria.

È la presa fondamentale di distanza da parte di Montale nei confronti di Gozzano. Il fatto realistico, che accoglie in sé l'inquietudine simbolica della farfalla che batte ai vetri con le nocche ossute perché è, nel sistema simbolico, la morte stessa incarnata nella forma naturalistica dell'insetto con il segno del teschio sul dorso e il sibilo terrifico che emette, è cancellato nella sua positività verosimile da Montale. La farfalla diviene così l'allegoria dell'oltre dimensione non soltanto di morte, ma di inferno e demonio, entro l'interno della casa, nell'ora della tempesta, e incide a fondo la quotidianità degli oggetti, la memoria, gli eventi regolari e normali della natura stessa e dell'opera dell'uomo, poiché sopra vi pone il suo segno di orrore, sibilo e furore, secondo l'endiadi bibli-

ca, insegna, l'insetto, dell'Apocalisse, epifania dell'inferno. La dimensione religiosa (metafisica) è esterna a Gozzano, mentre Montale la costruisce nell'ampia sequenza dei particolari descrittivi e di eventi, nel passato, nel presente del ricordare e nel futuro prevedibile. Montale sceglie la farfalla di Gozzano proprio per mostrare la diversità radicale di punto di vista concettuale e di idea della poesia e dell'uso dei simboli (come anche il Pascoli e le farfalle pascoliane, dietro la presa di distanza da Gozzano). Il metro stesso, con l'endecasillabo sciolto quale struttura narrativa, che è quello delle gozzaniane *Epistole entomologiche*, segnala l'intento di confronto da parte di Montale con le forme e i modi di Gozzano, reso più evidente dalla trasgressione dei versi ipermetri e dalla presenza di due quaternari, che sono (entrambe le forme) il segno della citazione gozzaniana negata e capovolta.

Del resto, già fin da quello degli *Ossi di seppia* più programmatico come dichiarazione di poetica, Montale aveva citato Gozzano per negarlo: «Sì qualche storta sillaba e secca come un ramo» (*Non chiederci la parola*). Gozzano aveva scritto nell'*Onesto rifiuto*, con la tipica mescolanza di poesia e vita: «Un mio gioco di sillabe t'illuse». La poesia per Gozzano può illudere che, dietro il gioco delle sillabe, ci sia la vita. Ma la poesia è un gioco. La sillaba di Montale è storta e secca. Dentro neppure l'illusione della vita può darsi. Anzi Montale rifiuta la possibilità che la poesia sia, in qualunque modo, gioco. Tutto vi è disseccato e contorto, non vitale, di conseguenza, ma nudamente concettuale. Per respingere la vita Gozzano deve scrivere un'intera dichiarazione di rifiuto, perché la sua poesia è un gioco di sillabe che illude sull'esserci, alle origini, la vita che non c'è, bruciata anch'essa come le rovine che è l'anima di Totò Merùmeni, ma da cui nasce una fiorita d'esili versi consolatori, sì, per il poeta, ma non atti certamente a far rinascere la vita. La consolazione è negata da Montale. La sue sillabe sono secche e storte. Dichiarano il non essere e il non volere nel modo più netto, spoglio e radicale. La vita che in realtà non c'è non è pensabile che sia nella poesia, neppure per essere poi negata. Anche questa è una presa di distanza da parte di Montale nei confronti delle forme gozzaniane, come quelle più rappresentative di una dimensione "crepuscolare" tuttavia avvertita come fondamentale novità nei primissimi decenni del Novecento, con la quale è necessario fare i conti. La sillaba secca e storta ne è la negazione più radicale.

Poesia contemporanea

«Atelier» all'interno di un progetto finalizzato ad illustrare la poesia contemporanea presenta due saggi dedicati a due autori che in modo diverso esprimono le tendenze della poesia italiana del secondo Novecento.

Alessandro Ceni, nato a Firenze nel 1957, è noto per alcune pubblicazioni *I fiumi d'acqua viva* (in *Poesia Uno, Guanda, 1980*), *Il viaggio inaudito* (Tosadori, 1981), *I fiumi* (Marcos y Marcos, 1985), *La natura delle cose* (Jaca Book, 1991), *Nel regno* (quattordici passaggi) (N.C.E., 1993), *La realtà prima* (*I Quaderni del Battello Ebbro, 1995*) e *Il pieno e il vuoto* (Marcos y Marcos, 1996), che raccoglie una scelta della produzione anteriore. Il saggio che presentiamo si discosta dai precedenti studi critici che di Ceni avevano posto in luce «un allentamento dei fili della razionalità in favore di una maggiore sollecitazione dell'emozionalità e delle componenti suggestive» (Roberto Galaverni) per porre in luce mediante puntali riferimenti ai testi la "portata conoscitiva" di una produzione poetica che, per mezzo della riflessione, pur mantenendo il vigore coinvolgente del sentimento, interpreta in senso tragico la vita.

Il secondo saggio prende in esame un particolare aspetto della lirica di un autore ormai classico nel panorama del nostro secolo. Attilio Bertolucci, nato a S. Lazzaro (Parma) nel 1911, si è affermato con la raccolta *Fuochi* in novembre (Minardi, 1929) e definitivamente con *La capanna indiana* (Sansoni, 1951). Una seconda fase della sua poesia si apre con *Viaggio d'inverno* (Garzanti, 1971) e continua con *La camera da letto* (Garzanti, 1984/88). Luigi Ferrara esamina le coordinate spazio-temporali, che nutrono l'universo poetico di Bertolucci, intese come espressione di un'interiore necessità di punti di riferimento e di collocazione all'interno dell'esistenza.

Martino Baldi

Alessandro Ceni: Del tondo della vita.*

«Non potete riassumermi ma solo disintegrarmi»

(Alessandro Ceni, *Crescita a zero*)

A chiamarmi, della poesia di Ceni, sono alcuni versi. E credo fatale che questa sia la prima modalità dell'incontro con un poeta; ma, una volta risposto all'appello di questi versi, due sono le possibilità: incontrare una poesia che si schiude venendoti incontro o incontrarne una che sfugge.

La mia impressione è che questa poesia voglia fuggire (toccare e fuggire naturalmente), donarsi fuggendo da se stessa, rifiutarsi come segno per assurgere ad una significanza ulteriore.

Nei versi finali di *Spineto* questo evento è dato, in una visione apoteotica: «E la parola si disse / e non aveva forma / era / senza»¹. La parola stessa riferisce il proprio modificarsi, lo spogliarsi della forma; il riferire è dunque allo stesso tempo la propria metamorfosi verso un più alto grado di adesione all'ispirazione, verso una estrema possibilità di mimesi dell'uno-e-tutto magmatico che l'ispirazione è: cronotopo in cui evento, percezione e verbo sono indissolubilmente legati, in cui natura ispirante e natura ispirata sono una cosa sola, immagine di tutto, l'immaginabile e l'inimmaginabile, e tutto nello stesso istante.

Questo il senso delle «dense e irte agglomerazioni»² del dettato e della caparbia ricerca prosodica caratterizzanti la poesia di Ceni sin dalle prime produzioni, un'oltranza che - sia chiaro - non ha niente della previdente irresponsabilità dello sperimentalismo: è il fatto che non siamo più sul terreno della rappresentazione, quanto della sublimazione, a mettere irrimediabilmente e tragicamente³ in scacco l'automatismo del linguaggio.

Scrivere Ceni nei *Fiumi d'acqua viva*⁴, *plaquette* d'esordio che si può leggere

come una dichiarazione di poetica: «credo nella prima impressione / nella prima immagine e nella prima visione / sua unica figlia»⁵. E ancora: «I pensieri prima di dormire / partoriscono erba / e la radice che schiva il sasso nel buio che / scivola ad una pellicola di luce che / sorregge sulla schiena un fiume / ventimila leghe sotto terra, dove non c'è / più niente di cuore da dire / e si rivoltano tutte le case della nascita, / i pioli vissuti dell'infanzia, / e le prime coppie senza sosta che smuovono maree / e la valanga e il pianto e il sonno e la vera, scodellante / giustizia che chiude ali un vuoto immenso / che partorisce una strada a capofitto / per inaugurare il mio viaggio»⁶.

Quello che sarà il primato della natura e il carattere antilirico, ma meglio sarebbe dire oltrelirico, dell'opera di Ceni è già chiaro. L'ispirazione affonda alla radice ultima della natura, ad indagarne il segreto «ventimila leghe sotto terra, dove [soprattutto] non c'è più niente di cuore da dire», niente di solo personale, e quello schivare «il sasso nel buio» sembra proprio indicarne la qualità di imperativo ineludibile, destinale, tanto che non stupisce trovare già qui diversi motivi principali della sua poesia a venire: la casa, l'infanzia, l'essenza ossimorica della natura («le prime coppie senza sosta»), l'abissalità dell'esperienza (è «un vuoto immenso» a partorire la «strada a capofitto» con cui si inaugura il viaggio poetico).

Mi si permetta una citazione che ritengo illuminante. Nei *Demoni* Dostoevskij scrive:

«La ragione e la scienza hanno sempre adempiuto, ora e fin dal principio dei secoli, una funzione unicamente secondaria e ausiliaria e così sarà fino alla fine dei secoli. I popoli si formano e si muovono con un'altra forza che comanda e domina, ma la cui origine è sconosciuta ed inesplicabile. Questa forza è la forza del desiderio inestinguibile di raggiungere la fine e allo stesso tempo di negarla

E' la forza della continua e incessante affermazione della propria esistenza e della negazione della morte, lo spirito della vita, come dice la Scrittura, *i fiumi di acqua viva* del cui inaridimento tanto minaccia l'Apocalisse. Principio estetico, come dicono i filosofi, principio morale, secondo la loro stessa identificazione. La ricerca di Dio, come la chiamo io più semplicemente.»⁷

Sarebbe stato certamente più semplice risalire direttamente al testo biblico se si fosse trattato di decifrare il senso del titolo della raccolta d'esordio, *I fiumi di acqua viva* appunto, volendo conseguirne la religiosità. Ma, oltre al fatto che Ceni supera il rapporto dio / uomo riproponendo la natura come termine di relazione con l'uomo (che ne è sovrastato), qui c'è qualcosa di ulteriore; l'individuazione del principio movente dell'esistenza in una forza sconosciuta che altro non sembra essere se non la prima di quelle «coppie senza sosta che smuovono maree», la prima in senso assoluto, coppia archetipica: «la forza del desiderio inestinguibile di raggiungere la fine e allo stesso tempo di negarla»: *eros e thánatos*. E non si tratta di una forza agente soltanto all'interno dell'umano, ma del principio regolatore dell'universo. Non riesco a leggere altrimenti seguenti versi: «il mondo, che è una coppia, / acqua alla terra e fuoco nel cielo / una pioggia di coppie e di elementi / donna piantata nell'uomo / e uomo fulminato in lei / [...] procede per enormità di un no»⁸, dove, nuovamente affermata la qualità ossimorica del mondo, si compie addirittura l'identificazione dell'essenza della natura in un atto erotico a cui non è estranea una forte

dose di violenza: atto in cui la *coincidentia oppositorum*, che costituisce la natura e la socialità, si dà totalmente, allo stesso tempo riaffermandosi, senza mai giungere alla saturazione del “sì”, del compiuto, dell’«inaridimento».

Così, se c’è una divinità a prendersi cura del “non-esito” che tiene in moto ogni cosa, quella è straordinariamente somigliante al semidio Eros, così come appare nel *Simposio* platonico e ricompare, trasfigurato, qui: «essere / non è che un gettito / continuo di desiderio, / la definizione per amorosa mancanza»⁹ e definitivamente svelato poco più tardi nella *Natura delle cose*, culmine e conclusione della stagione della poesia ceniana a cui faccio riferimento, dove si legge: «[...] pensa / ai pianeti, considerali / nell’*atroce amore* che fa sì / che pur separati essi non si perdano / ma restino per sempre libere e / aperte abitazioni [...]»¹⁰.

Eros e *thánatos* avevo detto e, infatti, se da un lato la medaglia celebra il semidio Amore, dall’altro ecco comparire El, funesto demiurgo che inghiotte le albe, sorprende e rende vani gli sforzi umani e sovrintende a che tutto non sia¹¹, a che tutto cada, direi, assumendo una delle più costanti ossessioni ceniane.

Già, perché tutto precipita e cade in questi versi, simbolicamente saturi di pioggia e di neve. «Tu ancora non capisci che la caduta è eterna» recita emblematicamente uno splendido alessandrino a conclusione di una poesia di recente pubblicazione¹². Lucrezianamente e ancor più, visto che, se nella fisica di Lucrezio, a differenza dell’ortodossia epicurea, non c’è danza degli atomi ma solo caduta e smarrimento nel vuoto, danza almeno il racconto della caduta, informato secondo le “leggi cosmiche” dell’esametro. Qui nemmeno più questo; anche gli automatismi del linguaggio sono disintegrati.

E, se in Lucrezio il saggio se ne stava sulla riva ad osservare il naufragio altrui, qui il poeta è naufrago di un naufragio allargato allo spazio e addirittura al soprannaturale. Lo sconosciuto è presentato senza alcun esotismo ovvero senza essere cosparso di tracce familiari, il che rappresenterebbe una appropriazione illusoria; anzi, anche il familiare è filtrato, con modulazioni che vanno dal candido straniamento dello stupore infantile alla perturbante coscienza della estraneità che trasforma gli umani in «simulacri» e «arriva fino a costruire scenari degni di Ridley Scott, con la presenza straordinaria di creature replicanti e aliene»¹³: sono questi i due poli entro cui si distende la vicenda della poesia di Ceni.

Non parlo a caso di vicenda, anzi viene da indicarne una vera e propria. Un bambino alla avventurosa esplorazione della natura improvvisamente scopre la morte; questo il “romanzo soggiacente” che tocca il culmine di esposizione nella commovente quarta sezione (di cinque) della *Natura delle cose* dedicata alla morte del padre, in cui le due prospettive convergono.

Nei *Giganti nella stanza di mio padre*, la morte irrompe nel mondo avventuroso del candore; tutto è ancora straniato: i lamenti del padre moribondo, i “grandi” nella stanza della veglia e i loro cenni di disperata reciproca comprensione, l’attesa del bambino «davanti la porta / da cui soltanto si usciva»: «mentre il sonno vaporava sui miei cavalli fermi al palo: // accendevo le torce, preparavo il bivacco / e intanto anche risalivi al puntino di luce / dal fondo della prateria cadenzando una voce, / che ti si potesse udire, di coyote; / e di voi ogni tanto al di là / io seduto e io in cammino / sentivamo un sospiro d’intelligenza

profondo / di suprema melanconica conoscenza di yeti»¹⁴.

In *Saluto*, in cui si veda anche il riferimento all'allargamento del naufragio, il padre è ormai dipartito, ma l'irrevocabile morte è ancora vista attraverso la finzione infantile: «L'astronave si era guastata irrevocabilmente / ed io, un indiano, erravo lontano dal mio paese»¹⁵.

Retrospectivamente si svela con chiarezza la modalità con cui aveva avuto inizio la scoperta della natura: come avventuroso gioco, sotto la guida attenta del capo indiano. Con la morte di questo ne viene meno il principio regolatore; i segni della natura da tracce utilizzabili ai fini del gioco divengono presto indizi di morte, minaccia che incombe; l'osservazione è fatta assillo. Come nella *Lettera ritornata*: «Convinciti ad una valle e a un bosco / per un istinto che invece di guidarti ti minacci, / come *quello che non riposa mai* / e guarda nel polverio della porta smurata / sul contrafforte di rena / fiorire la polmonaria / gravitarvi una nuvola e / brattere il vento»¹⁶.

In questa febbre interpretativa la sedia del defunto, vuota e caduta, («bello sarebbe ancora abbracciarci / e nuovamente vedere stare in piedi la sedia / tornare al tavolo chi manca / al folle riparo un pastore») ¹⁷ assume la gravidanza simbolica di una runa¹⁸ («la sedia / scrutata per capire») nella poesia omonima per poi fare irruzione nell'attività pittorica degli anni successivi¹⁹, ossessione di sedie e corpi straziati, forse per diffrazione da un'unica sedia e da un unico corpo (secondo la poetica che abbiamo definito oltrelirica, per cui «un ricordo d'infanzia si intreccia a una cosmogonia»²⁰).

Ma l'istinto dell'osservazione, adesso fattosi ineludibile e stremante, già indossava le vesti della ricerca del senso nei «montaliani» versi di *Una radura esposta*, di poco precedente alla sezione sulla morte del padre, sia cronologicamente che nella successione del volume: «un uomo appoggiato / all'ora di riapertura / studiare in pozze lasciate dalla marea // se mai della sua vita / è fatto segno»²¹.

Come non intravedervi la sagoma del poeta che scruta gli ossi di seppia?²² Il richiamo è incessante: si legge di una «spiaggia di finissime ossa»²³ e dei «gusci / del cammino a ritroso dei mari»²⁴. Il poeta ligure fa capolino anche nell'immagine dell'orto-reliquiario²⁵ e nell'uso rigoroso e, seppur minimamente, fonosimbolico della terminologia botanica e faunistica.

Ad essere presente è certo il primo Montale, per il quale l'impenetrabilità ultima del segno non concede durature speranze, ma Ceni è ancor più radicale; epifanie ed apparizioni irrompono o planano prive di qualsiasi valore consolatorio, anzi come ombre inquietanti e terribili. Ad essere più radicale è anche la volontà di assumere fino alle estreme conseguenze il destino di "cacciatore" della verità ultima («non resta che cercare / l'ingresso, varcare, e ancora ancora ancora»²⁶) oltrepasando, sfondando direi, il metafisico nichilismo di fondo dell'opera di Montale, nella direzione tracciata da Piero Bigongiari allorché "riapre la caccia" e il dialogo con le cose: «è facile dire quello che non si è / ma quello che si è, è solo degli altri / che non possono dirlo»²⁷; e subito dopo «tu sai che non so, tu sai che puoi chiedere»²⁸.

Dunque, il bambino, partito dall'esplorazione giocosa della vita indifferenziata e infinita della natura, finisce per vagare in un mondo disseminato di indizi che solo anticipano la fine, senza che in questo lungo cammino abbia mai colto il

segreto cercato, il nesso che unisce l'uomo, il mortale, alla natura, alle cose, al permanere; *zoé* e *bíos*²⁹ rimangono per lui termini di una tragica antinomia.

I versi finali della *Natura delle cose* narrano in sintesi proprio questa vicenda: «Allora, la tua mente andò nei boschi / e vide che tutte le cose / si appendevano alle foglie, / permanevano. // Scendesti dalla mente / e proseguiti a piedi, affondando, / fino al paese delle anime dei morti / che si raggiunge nuotando le torbide di un fiume, / nuotasti / senza che mai da te si generasse il gesto / il sé che esiste nel cuore / e delle cose segrete il silenzio; / il battito delle ali / che ti muta / in uccelli nell'atto di volare»³⁰.

È lo stesso «gesto» della prima sezione: «o voi del mondo invisibile / spiriti verdi e soli / [...] / o voi che non siete più / per essere nel mondo strano indispensabili / [...] / miei simili, per un gesto antico»³¹, dove «antico» ne dice la profondità mitica, immemorabile. È il gesto primordiale che strappa la vita e con essa la molteplicità («E ci separerà la vita non la morte»³²) all'unità di cui si legge nella già citata *La neve*: «Mentre non c'eri non c'era neanche la stanza / eri indiviso al mondo / e tutte le cose stavano»³³.

Esserci è una ferita dell'unità, nascere è abbandonare la propria pacifica dimora; si vedano a proposito, soprattutto nella raccolta *Il viaggio inaudito*, gli scioccanti riferimenti più o meno palesi alla violenza del parto vero e proprio. Cito l'esemplare *Una nascita*: «Dall'inizio che mosse fermo / con un'estrazione dal buio / finché urtai la luce e ruppi / [...] tra / aria e aria e aria, / ogni respiro riproducibile, / e nei capelli della madre / un presepe d'amianto»³⁴.

Ferita dunque, separazione dall'unità che getta l'uomo nella tragica condizione di esiliato, ma che allo stesso tempo, ancor più tragicamente, ne riafferma l'arcano legame con la natura, la propria verità, il «sé». Forse, più che esiliato, confinato entro la libertà: costretto per natura e libero per condanna.

Il «sé» è nel cuore, ma irraggiungibile, difeso da un recinto insormontabile. Quello è, secondo me, il luogo ultimo a cui questa poesia tende. Si disvela infatti con il procedere della lettura una sorta di topica dalla struttura concentrica.

Ho già accennato allo spazio ultraterreno, luogo di naufragio e di confine con un altrove sconosciuto; spesso, è il caso del naufragio paterno, con la morte.

Procedendo verso il centro, si incontra lo spazio terrestre, la natura, su cui mi sono già dilungato: luogo dell'inquietudine, del cercare, dell'interpretare, del precipitare.

Entro questo si ritaglia magicamente uno spazio, un circolo protetto, una sorta di microcosmo pascoliano³⁵, un nuovo giardino di Epicuro, in cui le cose per un attimo sembrano tornare: tornare nel senso del fare ritorno, del riapparire, ma anche, del risultare esatte, congetturabili. Ma questo è un non-luogo, non può nemmeno costituirsi come oasi consolatoria. Al massimo si può vedere come luogo della volontà, dell'ideale, di una bandiera, che il poeta sa destinata a ridursi in brandelli: «le bandiere / il più delle notti in piedi / i fermi e senza sensi *circondano*»³⁶.

Proprio il cerchio informa gran parte dello spazio poetico di Ceni. Cito disordinatamente, pescando dalle numerose «circolarità»: «[...] io scalcio come il resto / di una palla di neve il cuore / in un *piccolo cerchio magico*³⁷»; «e i liberati / dal tondo lambito di bellese / tra l'erbe infrante gusci / vuoti delle streghe mi / accennavano per il salvo / ma / sempre intorno intorno / al *tondo che resta dopo*

la bruciatura³⁸»; «Lei ti ha parlato con voce di uomo / di un certo delitto / d'una scomparsa mai colma / della vedovanza infinita del *tondo della vita* / di come dentro s'è fatto un luogo / da solo / un buco violento che solo per te è buono. / Piana *acqua nel secchio* / e *indossate corone* / le figurine si baciano»³⁹.

«Le figurine si baciano», scrive Ceni, ovvero combaciano. Tutte queste sono radure illusorie accomunate dal centro: il luogo del «sé», quel «buco violento» di cui il roseto-spineto, «il nido armonioso di spini»⁴⁰ è qui simbolo primo, accompagnato da tutte le varianti dei terribili interni, come «E queste stanze hanno una spada, / rinchiudono un germe come un mastino alla catena»⁴¹.

È questo l'ultimo luogo e si connota come luogo impraticabile: «Ci sono luoghi in cui / neanche i proprietari / osano entrare»⁴²; i proprietari stessi non vi entrano. È un interno, anzi per meglio dire, un luogo interiore, il luogo del nesso inscindibile di *eros* e *thánatos*: «Da qualche parte in noi / ho sentito ridere, / [...] / Da qualche parte in noi / libero è uno spazio da alberi, / dove le cicogne precipitano stecchite»⁴³.

È il luogo delle ragioni prime e ultime, inconoscibili e spaventose, in una parola: l'originario, la cui presenza in questa poesia ne conferma il carattere assolutamente tragico, tragico perché questo grumo di inspiegabile è allo stesso tempo umano e fuori da ogni giurisdizione umana, compreso e non compreso, il luogo della coniugazione uomo-natura per cui l'uomo è responsabile di sé, in quanto uomo, ma non responsabile, in quanto natura.

NOTE

* Data la complessa vicenda editoriale delle poesie di CENI, per il fatto che molte di queste sono riproposte in successive e diverse raccolte sempre organiche, in caso di citazione mi è sembrato inutile indicare per ognuna le sillogi di appartenenza se non importante ai fini del discorso. Adotto, quindi, quando possibile, il riferimento agli anni di composizione, così come sono indicati nella ricca antologia *Il pieno e il vuoto*, Milano, Marcos y Marcos, 1996. In principio, mi sento in dovere di dichiarare il debito che lega la prospettiva della mia argomentazione alla lettura del volume di ANTONIO PRETE *Prosodia della natura: frammenti di una fisica poetica*, Milano, Feltrinelli, 1993.

¹ *Spineto* (1983), vv 32-35.

² ROBERTO MUSSAPI, nota in copertina in ALESSANDRO CENI, *La natura delle cose*, Milano, Jaca Book, 1991.

³ È tragico il tentativo di salvaguardare il magmatico metamorfismo dell'esperienza antipredicativa nel passaggio al sempre identico della predicazione, di sublimare in indeterminabile il determinato del linguaggio.

⁴ AA. VV., *Poesia Uno*, Milano, Guanda, 1980.

⁵ *Che io ero il dottore dell'etere* (1977), vv. 34-36.

⁶ *I pensieri prima di dormire* (1977), vv. 1-14.

⁷ *I demoni*, Milano, Garzanti, 1995, pagg. 263-264. Per inciso, la frequentazione di DOSTOEVSKI da parte di CENI è attestata nella tesi di laurea *La "sopra-realtà" di Tommaso Landolfi*, pubblicata da Cesati, Firenze, 1986.

⁸ *Che io ero il dottore dell'etere*, cit., vv. 41-45 e 50.

⁹ *Spineto*, cit., vv. 25-28.

¹⁰ *Colle di Favilla* (1988-89), vv. 114-119, come in tutte le altre citazioni da CENI, il corsivo è mio.

¹¹ La poesia a cui faccio riferimento è *Nella ricorrenza del passaggio di una stella cometa* (1983). Interessante a mio parere notare che EL, nome semitico di Dio, deriva dalla lettera L, che simboleggia l'aggiungersi di una dimensione orizzontale (terrestre > umana > imperfetta > mortale?) a quella verticale e trascendentalmente perfetta della lettera I, in cui Dio era precedentemente significato. Qui El sarebbe figura estrema di questa connessione tra Dio e morte.

- ¹² *Passaggio*, «Atelier», n. 4, Dicembre 1996, pag. 51. Lo stesso componimento è comparso su «Lo Specchio», n. 46, 1996, col titolo *...e infine verrà la neve*.
- ¹³ ROBERTO CARIFI, postfazione, *Il pieno e il vuoto*, cit., pag. 122.
- ¹⁴ *I giganti nella stanza di mio padre*, vv. 23-31.
- ¹⁵ *Saluto*, vv. 1-2.
- ¹⁶ *La lettera ritornata*, vv. 1 - 8.
- ¹⁷ *Runa*, vv. 8-11.
- ¹⁸ *Ibidem*, vv. 28-29; le rune sono simboli sacri nordici (celtici e teutonici) sui quali nell'antichità fu fondato un complesso sistema di filosofia e magia. Le conoscenze erano trasmesse dagli sciamani ai discepoli in forma orale, facendo uso delle rune a fini mnemonici. La divinazione runica è tuttora esotericamente diffusa.
- ¹⁹ Su CENI pittore si veda il catalogo *Ceni - Opere 1992-1995*, Firenze, Stiv, 1995.
- ²⁰ MILO DE ANGELIS, "nota" al testo ALESSANDRO CENI, *Il viaggio inaudito*, Riva del Garda, Tosadori, 1982, pag. 37.
- ²¹ *Una radura esposta* (1986), vv. 21-25.
- ²² A scanso di equivoci, mi preme ipotizzare sin da adesso che il rapporto con MONTALE, poeta certamente non congeniale a CENI, possa essere mediato dall'ammirazione apertamente dichiarata per l'altro ligure CAMILLO SBARBARO.
- ²³ *La lettera ritornata*, v. 15.
- ²⁴ *Il giardino di Galileo*, vv. 8-9.
- ²⁵ L'osservazione è di PAOLO FABRIZIO IACUZZI, «*Due anziani fratelli*». *Poesia e pittura in Alessandro Ceni in Ceni - Opere 1992-1995*, cit.
- ²⁶ *La cattività del meno* (1981), vv. 21-22.
- ²⁷ *Noviluni*, in PIERO BIGONGIARI, *Rogo*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1952, vv. 21-23; poi in *Stato di cose*, Milano, Mondadori, 1968, che riunisce i primi tre volumi di poesia di BIGONGIARI: *La figlia di Babilonia*, *Rogo*, *Il corvo bianco*.
- ²⁸ *Non so*, *Ibidem*, v. 16.
- ²⁹ Lascio la parola a KÁROLY KERÉNYI, *Dioniso*, Adelphi, Milano 1992 (*Introduzione: Vita finita e infinita nella lingua greca*, pag. 17 e segg.): «il significato di *zoé* è quello di vita *senza ulteriori caratterizzazioni*. Quando invece si dice *bíos*, in esso "risuona" qualcosa di diverso. Diventano infatti visibili, per così dire, i contorni, i tratti specifici di una vita ben definita, le linee che distinguono un'esistenza da un'altra: qui "risuona" *la vita caratterizzata*. [...] Rispetto a *thánatos*, la morte, *bíos*, non si pone in un'antitesi tale da escluderla. Al contrario: della vita caratterizzata fa parte una morte caratterizzata. [...] In greco *zoé* si contrappone a *thánatos* escludendolo. [...] *Zoé* ha raramente contorni, se pure esistono, ma in compenso ha il suo sicuro opposto in *thánatos*. *Zoé* è il filo su cui ogni singolo *bíos* viene infilato come una perla e che, al contrario di *bíos*, si può pensare soltanto come infinito».
- ³⁰ *La neve (la discesa delle cose sulla terra)* (1991), vv. 21-35.
- ³¹ *Cacciatori sulla neve*, vv. 10-11, 32-33 e 39, già comparsa nei *Fiumi*, Milano, Marcos y Marcos, 1985; seconda edizione riveduta, 1990.
- ³² *Frammento* (1976) v. 1.
- ³³ *La neve (la discesa delle cose sulla terra)* (1991), vv. 12-14.
- ³⁴ *Una nascita*, vv. 1-3 e 7-11.
- ³⁵ Molti sono gli elementi comuni della poesia di PASCOLI e di CENI tanto da farmi ritenere questo un riferimento inevitabile: la casa, la natura, gli uccelli, il limine, il rapporto tra microcosmo e macrocosmo, la ritualità, la morte del padre... In definitiva però la relazione tra i due (come nel caso di MONTALE) si articola in negativo, soprattutto per il tono (espressione del rapporto con la natura e il destino) che in CENI non degrada mai nell'elegiaco, anzi resta sempre fortemente "agonistico".
- ³⁶ *La fontana di rame* (1983), vv. 54-56.
- ³⁷ *Frammento*, cit., vv. 4-6.
- ³⁸ *La fontana di rame*, cit., vv. 14-21.
- ³⁹ *Da opposte rive* (1986), vv. 14-23.
- ⁴⁰ *Spineto e fantasma* (1983), v. 13.
- ⁴¹ *Frammento*, cit., vv. 9-10.
- ⁴² *Spineto*, cit., vv. 1-3.
- ⁴³ *Nella ricorrenza del passaggio di una stella cometa*, cit., vv. 10-11 e 37-39.

Luigi Ferrara

I versi e le stagioni di Bertolucci

Parma, la campagna padana, il calore vitale degli affetti domestici, le case, gli orti, le vie del borgo, la corposa mitezza della terra, la dolce concisione della memoria e la tela tessuta dalle stagioni in una continuità lineare e ondosu, eccitante e morbidamente ossessiva. Già dalla luminosa acerbità di *Sirio*, esile, azzardato, squisito libro d'esordio di un poeta diciottenne, altrove rispetto alle marmoree coordinate della tradizione, la poesia di Bertolucci appare immersa e bagnata in un tempo e uno spazio determinati, bisognosa di luoghi, di cose, di circostanze, come un fiore necessita di acqua e d'aria. Sono versi, quelli giovanili, impastati di terra, limati con la sentimentale maestria dell'artigiano, densi di accensioni fisiche e di vibrazioni cromatiche, ma insieme pacati, limpidi, fluttuanti tra campi ed interni, adagiati sugli oggetti come una coperta, freschi e ventosi tramiti di un'ansia sottile, voce pulsante di un io allarmato dai giorni «muti e bui», ma rincuorato dal «dolce rumore» della vita, arricchimento e consumazione, obliquità e chiarezza, impagabile fragilità che sempre e solo perdendosi e svanendo si rivela.

Se libro dopo libro la geografia disegnata dal poeta si è aperta ed ampliata (non solo Parma e la sua pianura, ma anche le autunnali seduzioni dell'Appennino e gli assolati soggiorni romani) costantemente decisiva si è mantenuta la relazione di Bertolucci con il tempo, ragnatela, flusso, battito, cascata che incide ogni gesto, sguardo o pensiero, che induce ad escogitare difese e contromosse, a tentare fughe, compromessi, alternative che proteggano dall'erosione e dalla dispersione i motivi della propria libertà. È difficile indicare un libro che contenga ed emani la vibrante, impulsiva, fedele sapienza del tempo di cui è intriso *Viaggio d'inverno* o che esprima l'immensa ricchezza di tempi da cui il vivere è fasciato come *La camera da letto*: del tempo Bertolucci sente e conosce l'ampiezza dei ritmi e gli scarti più impalpabili, la minaccia continua e la benefica, provvidenziale lentezza. Il fascino profondo di un testo come *La camera da letto*, ventennale, sbalorditiva scommessa, certo, ma soprattutto approdo naturale del suo poetare terrestre e coscienziale, sta nel ritrarre gli innumerevoli modi di passare e di animarsi delle giornate, delle ore, delle stagioni, lo specifico divenire della laboriosità e della contemplazione, dell'angoscia e della serenità, del benessere e della sofferenza, il balenare dell'unico e l'andirivieni dell'abituale, il colore del minuto che scorre ed il ticchettio del cuore: nulla del tempo sfugge o è trascurato dalla famelica sensibilità del poeta, non meno mobile ed inesausta nel registrare i molteplici luoghi in cui l'esistenza si adagia e da cui si congeda (la città e la campagna, il mare e la pianura, il Po e la Maremma) in un esuberante ed insieme composto susseguirsi di forme luci prospettive linee tonalità.

Una tensione pendolare percorre la scrittura di Bertolucci, una duplice spinta emotiva assai difficile da mediare, specie quando i continui spostamenti tra Roma e Parma saranno l'emblema geografico di una instabilità corrosiva dell'animo: l'inquietudine o l'ansia o la nostalgia da un lato, la calma, la pazienza di chi accetta la vita dall'altro, in un'incessante oscillazione che fa, ad esempio, di *Fuochi di novembre* l'esito del mobilissimo intrecciarsi tra la luce e

l'ombra, il silenzio e la parola, la gioia possibile ed il materializzarsi del dolore. La poesia di Bertolucci sa che il tempo conduce la vita alla sua sfioritura - per questo lo teme, se ne difende, vorrebbe incantarlo ed incatenarlo, chiuderne il fantasma in una stanza. Eppure, il poeta conosce perfettamente non solo l'invincibilità del tempo, ma quanto sia necessario, con Proust, adagiarsi nel tempo per recuperare la trama della vita e una dolcezza provvisoria, ma in grado di esorcizzare lo spaesamento e l'esilio, di lenire l'assedio della nevrosi. Una simile ambivalenza, acuta a volte fino al dramma e all'abbattimento, dissemina ed affolla i versi di momenti alterni, di pause e di pressioni, di abbandoni agli affetti privati e a commoventi barlumi di bellezza come di taglienti cedimenti al malessere. Così, alle notti invase dalla pioggia e dall'insonnia, alla stanchezza di vivere e viaggiare, all'inorridire della mente, si sovrappongono la ventosa magia della campagna, l'improvvisa felicità che rende simili ad «un albero bagnato», «la matura perfezione» di certe giornate, la saldezza ed il fuoco ancora vivo dell'amore ed infine il tepore assicurato dalla poesia, dalla pittura, fragili quanto orgogliose repliche all'azione distruttiva del tempo, ultime alchimie possibili, quando il precipitare nell'abisso del male e del dolore sembra inevitabile.

Un bisogno fortissimo di ripararsi segna la poesia bertolucciana, l'ansia di non perdersi in un mondo che a tratti sembra vuoto, popolato unicamente di dubbi e di spettrali presenze. Il tono interrogativo di certi testi, originati dall'esigenza acuta di decodificare il proprio destino, sembra dissipare la nebbia, ma in realtà la prolunga, la conferma, chiudendo il poeta e la sua voce in una soffusa impossibilità. Ma in Bertolucci - in questo profondamente diverso da Sereni o da Caproni - lo smarrimento non assorbe tutta la poesia, facendone una voce affilata, contundente; se sul piano stilistico la sua scrittura, anche nelle espressioni più dilatate e prosastiche, si disegna puntualmente attraverso tocchi leggeri e cantabili, una vitalità estrema, un'ulteriore forza sostiene una poesia apparentemente destinata a spezzarsi per i colpi della solitudine e del dolore. Il poeta, infatti, è capace di estrarre verità e bellezza dalla sua stessa angoscia, scrutando e stringendo il più intensamente ed amorosamente possibile la sua famiglia, la sua terra, la sua identità prima che lo sfaldamento sia totale, prima che la cecità del nulla e l'oscurità battente del caos si rovescino sulla propria storia e sul proprio mondo, ormai sull'orlo della fine, in continuo transito dal possesso alla perdizione, dal calore al gelo, su cui il gesto poetico agisce rinviando il dissesto e il delirio, portando in salvo segmenti, particelle di esperienze amorose sottratte al buio e alla morte, magari grazie alla quiete contadina o ad un evento domestico, l'una o l'altro utili per salvaguardare da tutto ciò che è negativo, uno spazio personale intatto per miracolo.

Alla luce di questo attrito, di questa tensione si comprende *La camera da letto*, poema, romanzo in versi, sinfonia della vita e di una stirpe, immersione nella immensa varietà delle cose, multiforme percorso memoriale che, smentendo le teorie di Poe sulla misura del testo poetico, raggiunge e tocca volti, corpi, eventi, dettagli minimi, con la lucidità e la tenacia di chi, dopo aver lambito l'abisso, dopo aver rischiato il naufragio, si metta in viaggio alla scoperta dei propri familiari (e di se stesso), sperimentando una nuova libertà, mai sazio di paesaggi, di persone, di colori, specchio mobile che tutto accoglie dal ricordo e

dal vissuto. Il libro nasce dal desiderio di estendere lo sguardo, un ultimo sguardo, sul suo mondo, cogliendone il più possibile di connessioni e motivi mediante il filo della memoria, ed è difficile pertanto non considerarlo un tentativo di autoguarigione, un percorso intrapreso al fine di immedesimarsi col divenire, di calarsi nel tempo, di conoscerlo anziché combatterlo, di assolverlo infine e con lui accettare l'inezienza della vita, incluse la sua precarietà ed il suo mistero. Quello che emerge da *La camera da letto* è l'emozionato riconoscimento della volatile quanto coinvolgente materia dell'esistere, il cui sinuoso divenire e il cui fitto susseguirsi confluono in una ciclicità naturale dalla grazia discreta, piega di luce visibile per chi sa che essa brilla occultandosi, come la bellezza di una pianura «la cui percezione non sarà possibile se non dopo la fatica d'arrampicarsi al crinale». Non è un caso che il libro emani un nuovo sentimento del tempo, non riscattato dall'ansia del mutamento, ma placato, paziente, volto più a scorgere e a registrare la continuità che la dissociazione e l'assenza, guidato dall'intuizione dell'intreccio, della densità, in una esplorazione prensile, fantastica e nervosa.

L'autore appare animato da una forza ritrovata, mosso da una speciale libertà. Paesaggi, atmosfere, oggetti, attimi e stagioni: tutto lo interessa, lo attrae, destinazione e contenuto di una mente ariosa e fluttuante, di una sensibilità nitida ed in grado di aleggiare tra le cose, di avvicinarle con la spontaneità e la leggerezza di un abbandono amoroso. Ma non meno profondo è il bisogno di trasfigurazione che ispira gli occhi di Bertolucci: il desiderio di alimentare una mitologia domestica e familiare, non dimenticando e non rifiutando nessuno dei volti, dei gesti, dei luoghi attraversati e rivelati dalla vita.

All'apice di questo calore e di questo entusiasmo una percezione di tipo sinfonico tutto raccoglie e tutto trascrive mediante una mano capace di annodare fili sottili e diversi in un tessuto chiaro e compatto, opera di un io pervenuto alla ricomposizione della vita, ad una nuova orchestrazione del mondo tramite le labili e preziose piste del ricordo, ma anche tramite la rinuncia alle tormentose autodifese che quietano l'angoscia, ma non quanto l'umile pazienza che segue il volteggiare del tempo fino a «un ardore più temperato». È questa la radice ultima del respiro vastissimo quanto regolare, della saggezza solo apparentemente fragile comunicata da un libro "religioso", in quanto espressione di una gratitudine al vivere affiancata ma non incrinata dalla consapevolezza del male, del silenzio, dell'ombra, e di cui una scrittura eterea e fertile al tempo stesso è voce flautata e confidenziale.

Non si sente e non si scrive così, però, senza il supporto interiore di sollecitazioni e pulsioni radicate, profonde, senza il prestare ascolto a vibrazioni e suggestioni di antica data. La voce piana, incantatoria e dolcissima che udiamo con *La camera da letto*, per quanto bagnata e cambiata dalle gocce del tempo, per quanto reduce da un viaggio lunghissimo e fitto di esperienze, è analoga - nelle inflessioni e nelle risonanze più intime - a quella che sale dalle pagine di *Sirio*, dalle odi giovanili alla vita che, fiorendo, contrae il suo debito con la vulnerabilità e la finitezza. Anche dall'identificazione di tanta continuità passa il riconoscimento della seducente attitudine di Bertolucci alla poesia, destino di parole che persuade la vita a rivelare la sua solarità ed il suo enigma.

VOCI

Mauro Pisini - Risposta di carni minate

Un velo di fragilità sembra connotare di primo acchito le poesie di Pisini, trentenne aretino. L'uso parco dei titoli, lo stile "povero" privo di colpi ad effetto, l'assenza di maiuscole e soprattutto il rapido incedere del verso al bianco della pagina, a tal punto che ogni parola, pur gocciando sull'altra quasi a comporre una stalattite, svela la propria solitudine. Eppure, ci sorprende la scoperta ultima del modo in cui quelle bellissime punte di pietra, solitarie e perfette sopra di noi, diventano minacce, memoria di urla altissime, fino ad insegnarci che la poesia, nella sua fragilità, può essere addirittura "risposta di carni minate".

* * *

oltre la piena
e il vento
oltre il sereno
che dilaga tra la gente
e la mia vita anonima di bruco,
mentre la fine
affiora
e credi che sia un bene
come lavarsi
i denti

* * *

ho visto
foglie e funghi
ho contemplato
la siringa
più pallida del miele,
acacia immobile
che frena il mio futuro:
questo ho raggiunto
questo ho voluto
nel cuore dei suicidi

LE PIETRE NERE

voglio il caldo che non muore
voglio i corpi
che seducono i gabbiani
e cercano riparo
nei rovi più sicuri...
noi siamo i pomeriggi
di mandorli e ginestre,
noi siamo le pupille
di un'agonia
che ha messo le tagliole
ai lati delle stelle

e cerca la sua voce
dove i dadi della morte
illudono gli amici,
mentre il sole
disapprova
le mie pene
e annulla
in queste ore
il suo segreto

IL MATTINO DEI CILIEGI

l'aurora, ora, si spezza
come il rosso
dei papaveri
e la creta
dove l'aria
riproduce
i nostri corpi
con l'idea che le risaie
sono allodole ferite
pronte a sciogliere
ogni strada
nel sudario dei ciliegi...
allora, la vertigine dei volti
è un'incudine che pende
tra l'architrave
e il cielo
di piste sempre meno decifrabili
di nomi
che ripetono in ginocchio
questo spazio
per l'occhio
o la sua cruna
di crisalidi
e sudore
eppure, un'altra è la stagione
che ritorna
e scivola di nuovo
tra le vene
non quelle
che io posso avvicinare,
ma quelle che dilatano
i tuoi polsi

molto al di là dell'anima
o la pelle
in questo tempo
che non ha più forza
e, forse, cala dalle frane
di un incubo capace di specchiarti
dove neghi
il tuo futuro

* * *

il corpo
ha un gesto
di rivolta,
mi obbedisce
senza sfida
o negazione:
ti accosterò
al cemento
ti aspetterò
per sempre

* * *

il capo della banda
è nudo e delicato
ha il pelo appena nato dei conigli
e mi sorprende
più del calcio
di rigore,
incerto come aprile
o i primi
dieci giorni
di maggio

* * *

decido l'aria
che mi concede tutto
proteggerò una campagna di cicale
e, a mezzogiorno, inseguo
il mio deserto:
le barche sono ferme
i ristoranti chiusi
e un gesto di saluto
è più feroce
del sale

Alessio Maestri - **Messaggi d'ossidiana**

Con questi "Messaggi d'ossidiana" Maestri ci invita a posare lo sguardo dove si ascolta il singhiozzo delle cose esiliate e il tempo rivela la sua grandezza nelle tracce più minute, in "fortezze di rugiada", dove "scoperta rimane solo la pazienza", ferita che dà forma.

LUCIDI DIADEMI DI CORONE

Una sciarpa
di foglie confinate
in bilico
su pale rovinare
di un mulino antico
smontato dal sole
drogato dalla luce
si stringe stretta
all'imboccatura
del meriggio
spavaldo.

Quando il falco
tiene lucidi
diademi di corone
di suppliche
nel canovaccio di fiaba
aperto al lutto
della mia primavera,
rotola un singhiozzo
di cose esiliate
nella barriera
di nuvole petulanti
maschere ordinarie
contagiate a disputare
briciole del mio tempo
in fortezze di rugiada.

LA CATAPULTA

La catapulta indecifrabile
mossa dall'ignota presenza
continua il logorio
della terra
nel circuito di scambio
del bene e del male.

Messaggi d'ossidiana
a lacerar tessuti

che sanno d'umano
a tradimento,
incide su mani
stanche, consumate
divise.
Nel delirio
di molte voci confuse
s'interpretano costellazioni
si citano spiegazioni
a vuoto come meteore
si perdono in spazi
infiniti, le nostre
illusioni.

SCOPERTA RIMANE SOLO LA PAZIENZA

L'aria calda della notte
ha smosso tendini d'albero
su e giù come altalene,
il carico fossile
delle corse delle ombre
parlanti, animali
si è spinto su panchine
ancorate a suoli illustri,
di ghisa e cemento
ad esplorar la faccia
del vivere mimetico.

Lento si scioglie
il coro di tracce sugli
spigoli di fontana,
la vista crede
di cogliere il lavoro
sotterraneo dell'ignota
carta, del dado lanciato,
oltre il numero dei secondi
incerto che rallenta
la riflessione;
scoperta rimane solo
la pazienza, ferita
permanente che lima
la vaga esistenza
incolore.

Alfonso Lentini – Cattivi maestri

Con un gusto narrativo non comune, che si rivela nell'uso quasi fumettistico della lingua, che ricorda chiaramente la poesia di Zanzotto (qui, ad esempio le penne «Svolazzano, sonnecchiano, frizzano, saltabeccano») e che tuttavia non diventa mai evanescente escamotage formalistico, Lentini ci porta nel cuore di una classe e ci fa assumere il punto di vista del maestro, portandoci a compiere, con lui, una grottesca metamorfosi che ha il sapore non di una fiaba, ma di un'aspra riflessione sull'esperienza.

O animal grazioso e benigno...

(Dante, *Inferno*, V)

È che mi disegnano così..

(Jessica Rabbit, in *Chi ha incastrato Roger Rabbit*)

Certo, ho un po' di fitte al ventre. E intanto le penne scric scric scivolano serpentine sui fogli. Svolazzano, sonnecchiano, frizzano, saltabeccano. E loro, zitti zitti, in silenzio zuccherino.

Eccoli qua i miei cari allievi, buoni buonini davanti a me, testa china sul foglio: compito in classe.

L'aula è satura di geometria: cattedra sopraelevata come un tempio azteco, banchi allineati, il pavimento a scacchiera perfettamente lucidato. I ragazzi si inscrivono con naturalezza in tutta questa regolarità, sembrano figli di questo spazio. E lavorano sodo, a testa bassa. Rassegnàti.

Va avanti così da quasi un'ora. Loro a scrivere.

E io le fitte al ventre.

Va avanti così da molti mesi, per la verità. Rassegnàti, ormai. Hanno dovuto farci l'abitudine.

Certo però i primi tempi è stato difficile, hanno dovuto fare uno sforzo gigante: *abituarsi a me*. Li capisco benissimo, i guaglioni; non deve essere stato facile per niente.

Ormai fingono di non farci più caso, meschinelli. Ma dico: abituati. Mica altro. Certo non è accettazione reale. Poveretti, sono ragazzi, presi totalmente dalle loro cose, un'insalata mista di pennarelli, zainetti, orecchini, patatine e drammi adolescenziali. Che mi posso aspettare?

Certo il tonfo dei miei passi ogni volta che entro o che esco dall'aula o, peggio, quando passeggio tra i banchi, è molto imbarazzante. Fa vibrare alle volte i vetri delle finestre, per quanto mi sforzi di muovermi con attenzione. Dev'essere insopportabile, inutile negarlo. Loro, poi, che erano abituati ai movimenti lievi di una vecchietta come la signorina Alfani. Quella neanche la sentivano arrivare...

E poi la mia voce. Non dico che sia spiacevole... non saprei, dipende dai punti di vista. Però è sicuro una voce inadatta alla dizione scolastica. Leggere e commentare la Divina Commedia con le limitate possibilità delle mie corde vocali, è uno sforzo immane: fatica dolorosa per me, che tento di modulare goffamente sonorità almeno somiglianti a parole di senso compiuto, ma anche (e direi soprattutto) per loro, che devono cercare di starmi dietro, di indovinare un pur qualche filo nella casba caliginosa di questa specie di voce che mi trovo ad avere.

Eh, all'inizio è stata dura. Ma poi, a poco a poco, prima uno, poi l'altro, hanno cominciato a darsi da fare. Ora vedo che, zitto zitto, qualcuno prende

persino appunti, non so fin quanto correttamente, ma certo con una diligenza ammirevole. E ormai, sia come sia, le verifiche mensili sono mediamente sulla sufficienza.

Purtroppo in cattedra non sono in grado di sedere. Ciò mi darebbe almeno una certa autorevolezza, per quanto illusoria, ma il corpaccione che ho non mi consente di assumere correttamente la posizione. Qualche volta ci provo ugualmente e ne viene una specie di accovacciamento, risultato di una contorsione innaturale: un'articolazione, una zampa, la coda, qualcosa rimane sempre fuori posto. Così il più delle volte evito la cattedra e prendo posto semplicemente nel mezzo dell'aula; ma il rimanere a quattro zampe, con il corpo che per sua conformazione scheletrica mi costringe a tenere il muso rivolto verso il basso, mi pone involontariamente in un atteggiamento quasi reverenziale rispetto alla classe e in un certo senso mi umilia un poco.

In tal modo - testa china, occhi bassi - ogni mattina mi pongo al centro dell'aula e, con uno scotimento del muso che i ragazzi ormai hanno imparato a riconoscere, do il segnale che la lezione sta per avere inizio. Loro, i giovinotti, si sistemano prontamente, con il libro aperto sul banco e stanno innocentemente in attesa. Tutto normale, insomma.

Se non fosse che girare le pagine dei libri - oh! - mi è praticamente impossibile. Perciò di solito ricorro a un marchingegno, piuttosto penoso in verità, che i carusi - forse per non mortificarmi - fingono di prendere con naturalezza: come per caso, lascio cadere il libro per terra, sperando che si apra in una pagina qualsiasi. Di solito riesce, altrimenti avvicino lo zoccolo al libro e lo smuovo finché in un modo o nell'altro ottengo il risultato voluto, ma devo per forza accontentarmi della pagina che la fortuna mi regala.

Essere costretto a questi sotterfugi è umiliante. Ma non sono del tutto certo che i ragazzi notino veramente qualcosa di strano. Forse non si accorgono, picciotti accaldati e distratti come sono. Rimane però il problema di spiegare come mai fra una lezione e l'altra non ci sia alcun filo, allora mi do da fare - ehm ehm - per trovare collegamenti spericolati, ricorro a sottigliezze erudite, tento inefficaci motti di spirito, fingo - al bisogno - attacchi isterici da intellettuale capriccioso...

Momenti difficili ne ho vissuti, eh sì... Ad esempio quando, neanche a farlo apposta, quel maledetto libro si apriva sempre sulla stessa pagina, lezione dopo lezione. Era una delle pagine più astruse della Divina Commedia ed io - come una condanna - ero costretto giorno dopo giorno ad approssimare con la mia vociazza inadeguata una spiegazione noiosa, ripetitiva e mi toccava insistere assurdamente, senza alcuna plausibile ragione, su un argomento irrilevante. Come giustificare ai ragazzi quel mio accanimento? Non ne potevamo più, né io, né loro...

Proprio in quell'occasione per me così avvilente, è accaduto però un fatto piccino piccino, che mi ha dato uno strano filo di fiducia.

Una ragazzina, fra le più timide e scrupolose della classe, a un certo momento ha chiesto rispettosamente la parola (succede di rado, non mi parlano quasi mai, riservando alle loro esclusive confabulazioni quel dialetto così marcato e diverso dal mio).

Io ero al culmine dell'incaglio. Già mi ero contraddetto varie volte nel tentativo di giustificare come mai anche quel giorno ancora e poi ancora quel maledetto argomento, lasciavo le frasi a metà, emettevo una schiuma di suoni gutturali o sopratono, arrotavo ormai a caso parole, concetti e ronzii. Attorno a me si era cristallizzato un silenzio penoso. Ed ecco che la pulitina Marinella, abitino intonato al celeste degli occhioni, chiede di parlare.

Tutti, come liberati, ci giriamo. E lei, con la sua vocetta deferente: «Prof, io continuo a non capire: ma *perché?*»

È stato un momento dolcissimo. Ho sentito il sangue sciogliersi nelle vene e riprendere a circolare. Vi rendete conto? Marinella si poneva ancora la domanda. Voleva ancora sapere *perché* mi accanivo su quel brano, su quell'insulso groppo di parole. Dunque pensava che fosse una mia libera scelta (magari, che so, una scelta *culturale*, o *didattica*, o *metodologica*), non si era ancora accorta, la povera, di tutto il resto: della mia goffaggine, dei miei umilianti sotterfugi, dei miei zoccoli. E non solo: chiedendo «ma *perché?*» si dimostrava ancora interessata a capire, voleva da me una risposta. Questo, almeno, era ciò che poteva sembrare.

Ma se anche così non fosse stato, anche se la pulitina Marinella avesse posto la domanda solo per segarmi dall'imbarazzo, se solo avesse finto, anche in quel caso il suo gesto sarebbe stato straordinario; mi avrebbe offerto, la pulitina, la sua dolce complicità...

Posso dunque concludere, nonostante questo sordo male al ventre, che ho a che fare con bravi giovinotti, forse un po' chiusi, rassegnati, ma certamente non ostili. Sapete? Alcuni durante la ricreazione vengono a carezzarmi la groppa, battono con affetto, pat pat, la mano sulla criniera, mi offrono a volte zollette di cui sanno che vado ghiotto (anche se io per discrezione le rifiuto quasi sempre).

Beh, qualche volta le cose sono andate un po' diversamente, per la verità. C'è stato quel brutto episodio dell'armadio. Ma è stato un momento isolato; mai più accaduta una cosa del genere, almeno in orario scolastico. Una ragazzata... Che peso si può dare a una ragazzata?

Dunque un giorno, mentre mi trovo nel guardaroba per riporre il cappotto (nella nostra scuola ogni aula è dotata di uno stanzino adibito appunto a guardaroba), qualcuno chiuse la porta dall'esterno, bloccando la serratura. Ecco, questo è tutto. Forse è stato casuale, non si saranno accorti che ero dentro.

Io ho chiamato, chiamato ripetutamente. Certo non ho urlato, per educazione e per non sembrare troppo apprensivo; ma ho fatto di tutto per farmi sentire, ho anche battuto pugni dietro la porta. Ma loro, come se niente fosse.

Sono rimasti in classe a chiacchierare con la massima indifferenza, come se tutto fosse normale. A un certo punto mi è parso perfino di sentire che studiavano per conto loro certe pagine di critica dantesca. Ogni tanto qualcuno ridacchiava. Forse parlavano di me, ma come potrei esserne sicuro?

Quando è suonata la campanella sono usciti col solito frastuono.

Io sono rimasto chiuso dentro, al buio, per tutto il giorno e per tutta la notte. Ho pianto, rannicchiato in un angolo, fra polvere e scarafaggi.

Speravo che almeno l'indomani si accorgessero. Se non gli allievi che sono così farfalloni, almeno qualche collega, il preside, i bidelli. Invece niente.

Sembrava che si fossero dimenticati dell'esistenza di quel guardaroba (stava arrivando la primavera, c'erano sempre meno indumenti da riporre...). Ma anche di me sembrava che si fossero scordati; una specie di smemoramento collettivo aveva pervaso la scuola. Le lezioni proseguivano regolarmente, durante le mie ore non veniva mandato nessuno a sostituirmi. I carusi rimanevano senza insegnante, ma se ne stavano ugualmente buoni buonini, solo qualche chiacchiera in più, qualche risatina ogni tanto, qualche squittio.

Certo, la scuola è enorme, non si può pretendere che tutto sia sempre e completamente sotto controllo. E comunque dopo circa una settimana arrivò per fortuna il periodo delle pulizie generali, così Vanni, il vecchio custode, girò finalmente la chiave ed aprì lo sgabuzzino per rimuovere muffe e scarafaggi morti; in tal modo mi ridiede la libertà.

Era una mattina biancastra, troppo nebbiosa per essere veramente primavera. Avevo le ossa indolenzite e un senso di grande debolezza. Ma volli fare lezione ugualmente, quella mattina stessa. Si era troppo indietro col programma, non potevo permettermi di sprecare altro tempo.

I ragazzi, vedendomi arrivare, mi accolsero quasi festosamente, come se loro non avessero alcuna responsabilità. Nessuno parlò di quello che era successo. Solo un po' di imbarazzo nei primi minuti, poi tutto filò liscio. Regolari spiegazioni, regolari verifiche, risultati mediamente sufficienti.

Da allora, almeno in classe, non è accaduto più nulla di particolare. Dico: almeno in classe. Perché ci sarebbe ad esempio un altro episodio *incretinoso*, riguardante però - come dire? - la mia vita privata.

Mettiamo una notte densa, spugnosa: ero a casa, nel mio letto e riposavo tranquillamente. Ho il sonno leggero, perciò riuscii a sentire che qualcuno, per richiamare la mia attenzione, stava tirando dei sassolini sui vetri della finestra. Mi affacciai, ma il buio e la nebbia erano tanto compatti che mi era impossibile distinguere alcunché. Riconobbi la voce di Marinella, «prof prof...», malinconica e concitata. Un filamento.

Voleva aiuto, disse. E si mise a raccontarmi una storia intorcolata sulle sue crisi ragazzine, aggiunse che solo io (prof, solo tu, e chi altri, solo tu...) avrei potuto capirla, aiutarla. Poi, di colpo, passò a parlarmi dei suoi *amori* e in particolare di quello attuale per un suo coetaneo straniero (caruccio caruccio) con il quale (oh, prof, aiuto, prof...) aveva scarsissime possibilità di incontrarsi. Proprio quella notte (sì, proprio!), per una stranissima coincidenza di rotte aeree e di congiunzioni astrali, il giovane era lì con lei (Capisci, prof? Aiuto, aiuto!). Era l'unica possibilità che avevano di stare un po' insieme. Cercavano un giaciglio, insomma, un alloggio. Solo per qualche minuto (aiuto, aiuto, prof), il tempo di scambiarsi qualche innocente carezza e qualche promessa d'amore.

Io ero ancora impigliato nei delfini del sonno, non connettevo del tutto; e del resto quella richiesta che mi cadeva a piombo così ben formulata ma piuttosto esigente, mi lasciava sbalordito. La mia risposta fu dunque generica ed evasiva: «...»

Marinella invece scalpitava d'impazienza. La sua voce si fece di colpo accannata, stizzita. Divenne aggressiva. Cominciò a piangere e fu presa da

una disperazione scomposta: senza darmi la possibilità di interromperla comincio a smitragliare che l'avevo delusa, che io sarei stato la sua unica e la sua ultima speranza, ma che ormai non le rimaneva alcuna ragione per continuare a campare...

Io: «...»

Nel cortile davanti la mia casa c'è un pozzo antico e lei, che presumibilmente si trovava a parlarmi da presso quel pozzo, dichiarò agitatissima che voleva buttarvisi dentro. Ebbi appena il tempo di gridare «non farlo!» che al mio grido si sovrappose il suo e la notte risuonò di uno splash fragoroso come di corpo che cade nell'acqua.

Non si vedeva un accidenti, ma non potevo avere dubbi. Mi precipitai per le scale e mi lanciai a tentoni verso il pozzo. Si respirava un silenzio cupo, l'acqua del pozzo appariva ormai tranquilla, si sentiva risuonare solo qualche ondeggiamento residuo. Ero senza fiato, fuori di me, non sapevo che cazzo fare. Marinella, Marinella!

Pensai di risalire in casa per telefonare a qualcuno, per dare l'allarme. Ma ecco che, dirigendomi verso il portone, lo trovo sprangato. Insuperabile sbarramento, dato che per la concitazione neanche le chiavi di casa avevo preso.

E subito dopo, dall'alto, una voce: prof, prof...

È la voce di Marinella, viva e sfrontata: «Prof che ti preoccupi a fare? Mica mi sono buttata nel pozzo, che credevi? Nel pozzo ho buttato una grande pietra, per prenderti in giro e per stanarti. E quando tu sei sceso lasciando il portone aperto, io e il mio amore ci siamo infilati dentro. Abbiamo preso possesso di casa tua, prof. Non puoi vedermi, ma ti assicuro che ti parlo dalla stessa finestra da dove prima eri affacciato tu... Scusaci prof, ma non potevamo aspettare ancora, troppo impazienti eravamo, ogni tua esitazione era una spina nella nostra giovane pelle... Ora abbiamo bisogno di essere lasciati in pace, al calduccio. Ti prego, ora lasciaci soli...»

E che potevo fare? Non risposi neanche. Vagai per tutta la notte, trotando a testa china fra i viali deserti. Ero soffocato da un'inspiegabile tristezza, sentivo un dolore nel ventre, come se mi avessero piantato un pugnale, ma quella era solo una fitta dell'anima. Che mi restava da fare? Solo, senza meta, andai a zonzo nell'elastico slabbrato della notte e finii con l'aggregarmi a un branco di cani randagi che incontrai per caso, fra palme e monnezza. Non ne avevo certo voglia, ma partecipai con loro all'inseguimento di una gattina, ululammo insieme alla luna quando la vedemmo apparire a pelo dei tetti. E che potevo fare?

Doveva essere per una notte, invece i due giovani tennero occupata la mia casa per molti giorni. Marinella, la pulitina, veniva regolarmente a scuola odorosa di shampoo, tutta in ordine e preparatissima. In più - molto cortesemente, devo dire - la ragazza mi portava da casa i libri che mi sarebbero serviti per la lezione. La vita scolastica dunque si svolse con la massima regolarità anche in quel periodo...

Una mia faccenda privata, insomma. Solo che, non riuscendo a dormire, ogni mattina arrivavo in classe consumato. Anche se i miei occhi sono circondati da un folto pelame, credo che i ragazzi riconoscessero lo stesso la stanchezza del mio sguardo. La voce era diventata lontana e appena comprensibile,

la criniera spelacchiata e maleodorante. Il pelo del mantello, sul dorso, aveva perso ogni abituale lucentezza. Per reggermi in piedi dovevo appoggiarmi alla lavagna: così ero costretto a fare lezione di profilo, con lo sguardo perso, assurdamente stornato...

Mi capitava spesso di confondere il sonno con la veglia. A volte, mentre credevo di essere nel bel mezzo di una spiegazione impegnativa, mi svegliavo trovandomi fra i viali di un parco, di notte. Altre volte mi svegliavo di soprassalto e mi vedevo in classe, piovuto lì di rivòlo, chissà come, al centro dell'aula, barcollante sulle mie fragili quattro zampe; e allora per darmi un contegno, pur con la voce impastata di sonno, provavo ad abborracciare a caso qualche endecasillabo foscoliano, storpiando ritmi e parole («e quando... e quando ti vezzezzian lievi / le nebbie estive e i zeffiri... e i zeffiri...»), ma al culmine di quella penosa o farsesca esibizione, ecco che l'aula si dissolveva e mi svegliavo ancora una volta, accorgendomi di essere semplicemente scivolato da un sogno in un altro sogno: ero, mettiamo, disteso per terra circondato da palme polverose, fra i vapori della notte; svegliato, mettiamo, dall'eccesso di umido o dalla durezza del terreno.

Mi sorprendevo, a tratti, a balbettare banalità del tipo: lo *streap tease* è la forma culturale più significativa del nostro secolo. La donna che si denuda piano piano, è la rappresentazione perfetta di una tensione problematica tipicamente novecentesca: andare oltre le apparenze, esplorare la dimensione nascosta, inaccessibile delle cose... Baudelaire, Freud, Pirandello, il racconto poliziesco hanno molto in comune con ...

Balbettavo e credevo che dalle mie labbra uscisse una colata di scandalosa saggezza. Attenti, carusi, le cose non sono mai come sembrano. Imparate a dubitare. I veli, bisogna alzare i veli...

Ma i ragazzi non se ne davano per inteso. Qualcuno, mentre parlavo, suonava l'armonica.

Ci volle un bel po', ma le cose finalmente si rimisero a posto. L'amore di Marinella prese il volo (letteralmente, perché faceva il pilota di linea) e lei una mattina, insieme ai libri per la lezione, mi riconsegnò le chiavi. Facciuzza da santina, come sempre, teneva gli occhi calati e non disse una parola. Però sono certo che in cuor suo avrebbe voluto ringraziarmi, almeno. Avrebbe voluto, penso. Se non lo fece che importa? Non era obbligata a farlo: anch'io a mia volta avevo un debito di gratitudine verso di lei per la complicità che mi aveva manifestato in modo discreto e quasi impercettibile. I ringraziamenti, in questi casi a che servono? Contano i fatti, che cioè gli alunni in tutto questo periodo non mi hanno mai mancato di rispetto, che hanno fatto veramente del loro meglio per abituarsi a me, che hanno continuato a seguire le lezioni, per come hanno potuto. Impegnandosi, i pargoloni, nei limiti della piena sufficienza.

Questo è già moltissimo. Come potrei aspettarmi di più?

Siamo ormai alla fine dell'anno scolastico. Dalla finestra si vede esplodere la gran fiera dell'estate. L'aria è impregnata di salsedine. Questo è l'ultimo compito in classe.

Li guardo mentre scrivono, così diligenti, a capo chino. Buoni buonini, Non ho alcun motivo per lamentarmi. Eppure...

Eppure ho fitte lancinanti, qui, al ventre. In un primo momento le ho scam-

biate per crampi dovuti al disagio e allo sforzo di tutti questi mesi. Invece si tratta di ben altro: sono mille dolori brucianti, insistenti, direi proprio ferite.

Non posso torcere la testa tanto in basso da guardarmi la pancia, ma proprio lì sento chiaramente come un ingombro che si fa sempre più insopportabile, sento nel ventre un istrice rovesciato di lance o di pugnali.

E sotto di me, sul pavimento, si è formata una pozzanghera di sangue. Non possono esserci dubbi, qualcuno mi ha accoltellato. Mi saranno venuti addosso approfittando di un mio momento di distrazione, di un colpo di sonno. Quatti quatti...

Fuori dalla finestra c'è il mare, un filo luccicante all'orizzonte; il cielo è limpido, ma al centro di tutto quell'azzurro un'unica grande nube copre il sole ed una vela d'ombra sta offuscando il mondo intero.

Ma perché? Che gli ho fatto di male? Regolari lezioni, regolari verifiche, tutto nella norma. E allora perché? Cosa sono tutte queste coltellate, perché questo lago di sangue per terra? Chi mi ha colpito? Perché vogliono farmi morire?

Sta suonando la campanella, è finita la lezione. Mentre mi si annebbia la vista, li sento che si precipitano all'uscita, vocianti, felici e...

LABOR LIMAE

a cura di Marco Merlin

Diverse attuazioni

Imprimere a ogni testo il senso di appartenenza a un progetto d'opera, dà adito a diverse attuazioni "macrotestuali".

È questo il caso (cito libri giunti in redazione) di *Maria bulimia* di Massimo Barozzi (All'insegna del grillo, 1995), che accompagna il titolo con l'indicazione: "poesia alimentare". Con un'ironia mordace, l'autore metaforizza la vita contemporanea con un grottesco e ossessivo rifiuto del cibo. Si passa, all'interno di questo recinto, dall'aforisma (*Aforismissimo*: «Un bel digiuno / non fu mai digerito») a poesie lunghe più pagine. Giochi di parole e battute assumono talvolta sfumature drammatiche o felicemente emblematiche: «Le rondini volano / in cerchio / abili bruciano il cielo / torneranno tra poco / ad allietare / con un rigurgito / la prole» (*Il pasto consuma*). Pancrazio Luisi invece (*Il punto di Lagrange*, Menconi Peyrano Editori, 1995), si ispira alla fisica e alla matematica. Eccone alcuni esempi: «Il fiume se ne infischia della logica binaria. / Non ragiona il mare con un sì e con un no. / La nuvola che passa dove vada non so. / L'universo si espande in tutte le direzioni. O no?»; «È nella natura delle cose / mostrare concreti atti di generosità: / per esempio un corpo più caldo / cede sempre spontaneamente / calore a un corpo più freddo» (*Solidarietà*).

Più semplicemente, può essere l'uniformità formale a definire un'opera. In *Malva e linosa* (La centona, 1996), Nicola Romano raccoglie le sue poesie haiku, disposte tuttavia come frammenti (spesso con continuità logica e sintattica) di un unico discorso, legati dal filo discreto della memoria. (Non si tratta, quindi, di veri haiku, che tematicamente e metricamente sarebbero ben più vincolati). In questo caso, il macrotesto pervade ogni componimento fino a prevalere. Non si può estrapolare infatti un solo haiku senza perderne il senso, che consiste nel trovarsi proprio in quel punto della sequenza. Le pagine pari (per ogni pagina vi sono quattro haiku) iniziano con un testo in corsivo che, come un metronomo, scandisce il tempo della memoria per le diverse sequenze tematiche.

Ancora più forte è la cornice formale che impone Vincenzo Pezzella al suo *POESIADI TRANSITO* (Diecidue, 1995). Il viaggio in metropolitana come metafora della personale discesa agli inferi è ormai un topos della poesia moderna; Pezzella tenta qualcosa di più componendo poesie, nelle soste delle stazioni metropolitane milanesi, sui biglietti da visita autocomponibili nelle apposite macchine che si possono trovare in quei luoghi, «Con la possibilità [...] di aggiungere un logo, un marchio, un sigillo ben disegnato, in modo che il destinatario di tali messaggi capisca subito di cosa si tratta» spiega Isgro' nella prefazione. I limiti grafici che una simile condizione di scrittura impone diventano così i puntelli formali di una «metrica tecnologica». In questo caso, non è solo l'opera, ma il contesto in cui si cala la scrittura a dare forma a ogni componimento, in cui le caratteristiche tipografiche divengono connotazioni essenziali.

Il limite verso cui muove una tale preponderanza del macrotesto (ma gli stessi elementi metrici e retorici si configurano proprio a partire da particolari esigenze contingenti, situazionali) è l'incompiutezza di ogni singola poesia, leggibile solo alla luce dell'intero percorso proposto.

PROPOSTA

a cura di Giuliano Ladolfi

Contraddittoria o programmatica la linea di “Atelier”?

Ringrazio gli abbonati che, nonostante i loro impegni, trovano un momento per inviarmi le loro impressioni sulla rivista: si tratta di un'attività preziosa che ci aiuta e ci stimola ad un'opera di chiarificazione e di approfondimento. Il colloquio privato con loro costituisce, in secondo luogo, una delle soddisfazioni più importanti del nostro lavoro. Grazie ad «Atelier» abbiamo stretto legami di amicizia con moltissime persone con cui si dividono gioie, preoccupazioni e progetti.

Oltre a numerose lettere di congratulazioni (sempre bene accette perché caricano di entusiasmo), alcuni attenti lettori ci sottopongono quesiti sulla scelta degli autori presentati nella rubrica “Saggi”. La questione più ricorrente riguarda l'apparente contraddizione sull'impostazione estetica della redazione, codificata negli editoriali e negli scritti teorici, e lo spazio dedicato alla presentazione di poeti contemporanei che in apparenza la contraddicono. L'obiezione giunge a proposito, perché, dopo un anno e mezzo di riflessione e dopo sei numeri, offre l'occasione per chiarire la nostra linea di comportamento.

«Atelier» nasce dall'esigenza di superare sia il minimalismo descrittivo sia il lirismo estetizzante postromantico sia il simbolismo intellettualistico nell'intento di promuovere una poesia, in cui la parola “voli alta” e contemporaneamente aderisca in modo vitale alla realtà, una poesia che si presenti come vertiginoso cammino dell'uomo, discesa agli inferi, sete di orizzonti di senso, intimamente connessa con le contraddizioni insite nell'attuale periodo storico. Per questo

motivi ci stanno “strette” tutte le etichette e le definizioni di moda.

Ma, come ha spiegato Marco Merlin nell'editoriale del primo numero, «la nostra rivista è un luogo di incontro e lavoro» e un vero incontro presuppone l'*ascolto* prima ancora di ogni proposta. Per questo motivo abbiamo creato la rubrica “Saggi”, in cui pubblichiamo validi lavori critici anche su poeti contemporanei che non condividono la nostra impostazione estetica, perché «Atelier» è una rivista che valuta, come lo stesso direttore chiariva in un altro editoriale, proprio perché sa ascoltare senza pre-giudizi rimettendosi sempre in discussione.

D'altra parte, come molti attenti lettori sottolineano, «Atelier», proprio perché si fonda su tali presupposti, si presenta in perenne evoluzione e cercherà una linea sempre più originale in un'esposizione sempre più determinata del suo pensiero sui problemi letterari e sugli autori secondo un progetto che, presente fin dall'inizio, si va chiarendo a mano a mano che il dibattito ed il confronto ampliano i nostri orizzonti estetici. Non dimentichiamo, infine, che gli autori, che praticano una poetica diversa dalla nostra, compaiono solo nella rubrica “Saggi”, mentre negli editoriali, nella rubrica “Autori”, “Voci”, negli “Interventi” si persegue un rigore ed una coerenza universalmente riconosciuta.

E tale obiettivo viene ricercato con grande umiltà, con onestà ed estrema chiarezza di intenti che, se da una parte si apre all'universo delle manifestazioni artistiche senza sdegnarne a priori alcuna, dall'altra sa motivare in base principi resi noti e discussi ogni assenso o dissenso.

Claudio Damiani, *La miniera*, Fazi, 1997, £.25.000.

La poesia di Claudio Damiani (*La miniera* raccoglie il suo lavoro dal 1984 al 1995) rischia di provocare al primo contatto uno scandalo che nemmeno i più arditi esperimenti sono ormai in grado di suscitare, tanto mite, commossa e disarmata ci si offre.

«Vorrei restare / qui tra le lucertoline»: basterebbe un *incipit* come questo per mettere in allarme più di un lettore (così si allarmerebbe la padrona di casa di fronte all'ospite che - molto pacatamente, con un sorriso - mangiasse i maccheroni con le mani). Diminutivi, vezzeggiativi, esclamativi, interiezioni, effusioni, idilli: Damiani "si permette" pressoché tutto quello che le regole non scritte di un galateo poetico ormai secolare proibiscono (o quanto meno sconsigliano); si può dire, anzi, che l'identità del suo lavoro - un'identità nettissima fin dagli esordi - abbia preso forma proprio da un sistematico, caparbio rovesciamento di quel galateo. Leggendolo si pensa ai crepuscolari (soprattutto Corazzini direi) poi magari a Penna, a Saba, a un certo Caproni, e ancor più a quel diffuso e variegato antinovecentismo che ha fatto da antifona al Novecento più accreditato; ma la trasgressione "dolce" di Damiani mi sembra assumere - in questa fine di secolo - caratteri ancor più estremi ed estremamente anacronistici. Di un tale anacronismo l'autore è tutt'altro che inconsapevole e si affretta anzi a suggerirne - in versi - un'interpretazione *forte*, dove la polemica è appena attenuata dal tono mansueto: «Che bello che questo tempo e come tutti gli altri tempi, / che io scrivo poesie / come sempre sono state scritte». Siamo di fronte, insomma, a un'idea radicalmente antimoderna di poesia, nata dal rifiuto di ogni avanguardismo, di ogni "progresso" in arte, di ogni feticismo del Nuovo; non per caso *La via a Fraterno* (la raccolta che è un po' il cuore di questo libro) elegge Orazio a proprio nume tutelare e a proprio scenario il paesaggio arcaico e appartato della Sabina.

Ma qui mi fermo. Quando bene avrò parlato del "classicismo" di Damiani, quando avrò dato conto dei suoi connotati stilistici, quando gli avrò trovato una colloca-

zione nel nostro Novecento, che cosa avrò detto della sua poesia a chi ancora non la conosce? Poco o nulla. Invece, da dire, ne avrei. Forse però in altri termini, su un altro piano, perché non è a partire da considerazioni critiche che mi sono avvicinato a *Fraterno* o a *La mia casa*; anzi, sono arrivato ad ascoltarli e ad apprezzare queste composizioni *nonostante* gli ostacoli che poetica e stile mi opponevano. Avevo - come molti, credo - un pregiudizio contro la poesia che si pretende semplice, fanciullesca; l'esibizione di anime belle, scene campestri e sentimenti puri mi hanno sempre un po' disturbato; i diminutivi, poi, mi fanno venire l'orticaria; eppure, nel lavoro di Damiani qualcosa mi convinceva: qualcosa di importante, di decisivo. Ci sentivo - non saprei come altro dirlo - la poesia. Argomentare questa dichiarazione - me ne rendo conto - è arduo e forse anche un po' inutile; posso però cercare di chiarire (a me stesso, innanzitutto) quali tracce mi abbiano portato al punto in cui ho ascoltato, in questi versi, mi è sembrata una voce vera.

La prima traccia è l'assenza di ironia. A differenza dei crepuscolari - ai quali si è portati ad accostarlo - e di tanta poesia di questo secolo, Damiani non si sdoppia, non gioca a rimpiazzare con il lettore, non mette in piedi ambigui teatrini dell'anima. Non allude: dice. A ciò che dice ci si può sentire estranei, ma è difficile negare che venga detto *davvero*, senza riserve (e spesso con una chiarezza disarmante).

La seconda traccia è quella che chiamerei *una sconfinata attenzione*, una concentrazione assoluta sulla materia del dire. In questo libro le cose (il lago Fraterno, la casa, la strada, gli alberi) vengono investite da una luce apparentemente inesauribile, pia, vibrante di affetto e di premure. Non è l'occhiata dell'esteta, che penetra e stravolge e trasfigura: è lo sguardo di un padre, di una madre, di un amante, uno sguardo che riconosce e custodisce. Anche qui si può trovare insipido l'oggetto di tante cure, ma è difficile restare indifferenti di fronte a tanto amore, rispetto, sollecitudine.

La terza traccia è l'impressione di una *necessità*: leggendo e rileggendo *La miniera* si ha la sensazione che questa scrittura sia il risultato - più che di un'opzione stilistica -

di un abbandono, di un accoglimento di ciò che è. Riconoscendo un luogo, Damiani ha insieme riconosciuto la voce che è *sua*, e con quella canta, senza cercare di contraffarla, di infiocchettarla. Direi, anzi, che dalle poesie più lontane nel tempo (la bella ode *Fraterno* dal tono classicheggiante) a certe composizioni recenti quella voce si sia esposta sempre più nuda al lettore, fino a non farsi più scudo di nulla (in questo senso trovo meno riuscite, perché più “vestite”, le ultime poesie di argomento mitologico).

Altrettanto chiaro, altrettanto nudo e vero della voce che lo canta appare al lettore il paesaggio, col suo lago, i suoi pioppi, i sentieri, le nuvole, gli animali. *Fraterno c'è*; di questo siamo certi, a libro chiuso. Che altro è la poesia?

Umberto Fiori

Eugenio De Signoribus, *Istmi e chiuse*, Venezia, Marsilio, 1996, € 28.000

Ultima parte di un ideale trittico che comprende le raccolte *Case perdute e Altre educazioni*, edite rispettivamente nel 1989 e nel 1991, *Istmi e chiuse* rappresenta il momento forse più alto del percorso poetico di Eugenio De Signoribus, personalità tra le più spiccate di quest'ultimo scorcio di secolo. È sintomatico che con questo libro l'autore abbia toccato il vertice di una considerazione critica che annoverava già dei lettori d'eccezione come Giovanni Giudici, Fernando Bandini, Giacinto Spagnoletti, Giovanni Raboni, per citare i più autorevoli.

Nel risvolto di copertina Raboni stesso suggerisce quanto possano, a proposito di questa poesia, circoscrivere la realtà «la dolorosa acutezza, il sofferto, lancinante, mandel'stamiano nitore del suo sguardo». L'inventario privato e straniato che l'autore compie di fronte a situazioni sempre più indecifrabili e sfuggenti autorizza a parlare, secondo una felice definizione di Giudici, di «un paesaggio di sentimenti e avventi minimali» che nulla concede alle lusinghe considerate inopportune della musicalità, pur non cadendo nel trabocchetto diffuso della balzue contemporanea.

Attraverso inusuali distici e quartine, De Signoribus brandisce alla cieca il suo bisturi, senza scalfire la carne stessa degli avvenimenti, consapevole che gli oggetti che ci

circondano rimarranno sepolti in una loro tragica ed enigmatica indecifrabilità. Ma al poeta, a cui hanno tolto persino gli strumenti che caratterizzavano in passato il suo lavoro, non rimane che intingere il pennino nel veleno di un mondo incomprensibile, cosciente che l'unico tono concesso dalle sue Muse nevrotiche sarà sì disarmante e dimesso, ma lontano da qualsiasi intento crepuscolare.

Poesia dunque che ricerca la verità e la conoscenza con la consapevolezza che verità e conoscenza rimangono irraggiungibili perché hanno infinite sfaccettature. Da qui lo scacco e il disinganno, il senso di precarietà che pervade l'intera raccolta, dove persino la «luce» diviene «inerme», dove al poeta non resta che scrivere appunti in tono minore, ariette, canzonette, microlegie, pseudoidilli.

Il linguaggio non è più dunque veicolo di conoscenza, ma deve accontentarsi del tentativo di inventariare il mondo, non riuscendo che a descrivere, in maniera arbitraria, una sequela casuale di oggetti casualmente accostati. La realtà si dipana attraverso una concatenazione di eventi apparentemente banali, la cui pregnanza viene evidenziata proprio dalla stessa insignificanza che li caratterizza. Un simile procedimento di catalogazione si avvertiva, pur con esiti completamente diversi, nell'opera non abbastanza valorizzata di Bartolo Cattafi, dove però l'istanza morale risultava meno urgente rispetto alla tensione metafisica che contraddistingue la ricerca di De Signoribus.

Forse da un simile complesso procedimento nasce il malinteso che ha spinto il suo mentore principale, Bandini, riferendosi alla raccolta d'esordio, a parlare di «minimalismo» mentre sia Spagnoletti sia Gabriele Ghiandoni hanno successivamente corretto il tiro. Quest'ultimo ha giustamente osservato che si tratta di «una poesia che osserva cose minime, non una poesia minimalista». D'altro canto non risulta avvertibile nessun tipo di scarto o ripensamento riguardo all'atmosfera un po' claustrofobica diffusa nelle tre sillogi del poeta marchigiano, bensì una fedeltà indiscutibile ai propri temi che esula da qualsiasi “tendenza” degli

ultimi decenni. Mi sembra comunque riduttivo considerare De Signoribus alla stregua di mero poeta civile come fa Giorgio Agamben, anche se «il più grande (...) della sua generazione», in quanto lo sdegno troppo spesso svisciva la carica polemica a favore di una oscurità connaturata al dato emotivo.

Così l'impegno civile non sarà che uno degli aspetti della sua variegata catalogazione o, addirittura, come ha sottolineato in un suo esauriente saggio Renzo Chiapperini, risulterà «differito o svanito qualsiasi programma di riabilitazione etica, affondate le coscienze nel rumore e nel banditismo sociale generalizzato».

Esemplare, a questo riguardo, diviene la sezione emblematicamente intitolata *Belliche*, in cui il dato di partenza, la guerra del Golfo spacciata dai media per "guerra virtuale", si confonde con i ritmi insostenibili della vita quotidiana, in un allucinato miscuglio di immagini che oppongono al «cielo (...) trapuntato / dallo sguardo fulminato dei bambini» gli oggetti che attorniano un televisore programmato sui bagliori dell'apocalisse.

Il poeta non vuole esorcizzare l'orrore insito nelle immagini laceranti dell'Irak in fiamme ma, al tempo stesso, non riesce a rendere manifesta la sua indignazione in quanto la lingua risulta quantomai insufficiente ad esprimerla. L'unica cosa che possa palesare, nel continuo rimando tra segno e suo significato, è lo sconcerto provato di fronte a un evento sconvolgente ed alla relativa banalizzazione dello stesso da parte dei mezzi d'informazione (si pensi, al riguardo, alle espressioni coniate in quei giorni: "guerra chirurgica", "armi intelligenti", ecc.).

Paradossalmente all'autore non resta che opporre la propria dolorosa inermità davanti allo scempio operato dai «pregatori-predatori» accomunati dalla perfida simbiosi tra evento e raltivo messaggio che stravolge quell'evento. La guerra si configura così come uno degli elementi che traumaticamente scandiscono le nostre sicurezze quotidiane, associandosi ad esse in un intreccio ormai indissolubile e nefasto (si vedano, a questo proposito, le successive tragedie verificatesi nell'ex Jugoslavia, nel

Ruanda, ecc.).

Va, in ogni caso, attribuita ad Agamben la brillante intuizione di chiamare in causa l'opera, sempre in bilico tra espressione e afasia, di Paul Celan, memore forse del fascino esercitato sul poeta rumeno da Mandel'stam, sicuramente uno dei capisaldi di *Istmi e chiuse*. Al pari delle creature celaniane che barcollano sulla pagina storcite da tanta *Lichtzwang*, gli individui che popolano la raccolta di De Signoribus si muovono a tastoni in un fondale da incubo, non potendo che spiare «con le mani sugli occhi» «dallo spioncino / la sghemba orrenda faccia del mondo».

D'altronde ritengo che nel seguente passo tratto dal breve saggio *La poesia di Osip Mandelstam*, Celan avesse inteso rimarcare, con parole che potrebbero benissimo attagliarsi al caso di De Signoribus, ciò che resta da fare al poeta contemporaneo in una società che lo attira e, al tempo stesso, lo respinge: «Queste poesie sono le poesie di uno che percepisce e osserva, uno che volge la sua attenzione a quattro apparire, lo interroga e gli parla: esse sono *dialogo*. Entro lo spazio di questo dialogo si costituisce il soggetto cui è rivolto il discorso, esso si rende presente, si raggruppa attorno all'*io* che rivolge la parola e lo nomina. Ma, in questa presenza, ciò che attraverso la nomina e l'interlocuzione è diventato praticamente un *tu* introduce la propria alterità ed estraneità».

È logico quindi che non ci sia più posto per l'ironia che pur caratterizzava la prima raccolta *Case perdute* e che la stessa polisemia circolante in quel libro si carichi qui invece di uno spessore paradigmatico rispetto a qualsiasi tensione di carattere privato o sociale. In un simile contesto non poteva non instaurarsi un tono a volte elegiaco, del tutto assente nella produzione precedente, ma evidenziato adesso da un cromatismo algido: «la lingua di questa parte / è quella che attenta scruta / le fattezze dell'albero / e valuta se ombroso è in estate / e se in inverno per il sole si spoglia / e poi modulando ti dice / "riposa", oppure / "sta' lì, aspetta il tuo turno" / oppure semplicemente / "impiccati!" // e la soglia tra le parole è una foglia / trasparente e leggera».

Ecco, «trasparente e leggera» come

quella foglia, la (*microelegra*) rappresenta il momento più scoperto dell'itinerario prima di tutto psicologico costituito da *Istmi e chiuse*. Ma ciò che soprattutto cattura l'attenzione è la straordinaria compattezza strutturale del libro che tradisce un progetto di fondo dal quale è in parte bandita ogni poesia d'occasione che non sia riconducibile a quel progetto (si pensi, ad esempio, alla morte della bambina Maya avvenuta quando significativamente si festeggia l'avvento del nuovo anno). Peraltro nessuna concessione viene fatta sul versante lirico ma ogni evento si staglia in una luce diretta, fredda, senza sfumature, che può ricordare le allucinate opere dedicate da Tancredi al tema di Hiroshima, dove larve umane si profilano in un'atmosfera dilaniata da una vertiginosa girandola di colori. E, come Tancredi, De Signoribus muove i fili di queste marionette che sempre più ci assomigliano, ponendo la sua opera, dominata da una sensibilità non comune, atta a scrutare la realtà nei suoi aspetti più marginali e reconditi, ai vertici della ricerca espressiva non solo degli anni Novanta.

Pasquale Di Palmo

Giuseppe Conte, *Canti d'Oriente e d'Occidente*, Milano, Mondadori, 1997, £ 24.000.

Benché Conte avesse già raccolto alcune poesie nel *Processo di comunicazione secondo Sade* (Napoli, Altri Termini, 1975), il testo che segnalò la sua come una nuova, potente vocazione poetica, ormai svincolata dagli sperimentalismi e dai retaggi della Neoavanguardia fu il poemetto *L'ultimo aprile bianco*, apparso sul «Verri» nel 1976, prima di essere incluso nel volume, cui fornì il titolo, del 1979, pubblicato dalla Società di poesia per iniziativa dell'editore Guanda. In quell'ampio testo poematico, dei bisticci fonici, delle azzardate tmesi, del procedere irto e verboso delle poesie precedenti resta ben poco: c'è ancora sì qualche tmesi (ad esempio: «muovo- / no»; «i pome- / riggi»; «guar- / date»), con diminuzione però dell'uso straniente ed estremo fattone in precedenza (ad esempio con una sola lettera sospesa in fine di verso) e piuttosto in funzione della fluidità, continuità del ritmo, al pari dei nume-

rosi *enjambements*. Ormai lontano dalle secche caustiche dello sperimentalismo, *L'ultimo aprile bianco* celebra la vitale, mobile gioia della natura, del mito, delle forze primordiali e delle antiche civiltà in quanto opposte all'imbelle cultura della modernità. Da qui appare chiara quella che lo stesso poeta non mancherà in varie sedi di sottolineare come la sua eresia dalla linea di pensiero predominante nel Novecento (incentrata sull'analisi raziocinante, sul dubbio, sulla negazione) e la sua ispirazione ad esempi ottocenteschi e primonovecenteschi di canto spiegato, di celebrazione, di panismo: D'Annunzio, Lawrence, Whitman avanti tutti. In effetti nei testi che seguono *L'ultimo aprile bianco* nella raccolta eponima e poi nell'*Oceano e il Ragazzo* (Milano, Rizzoli, 1983), volume che di essa riprende una parte aggiungendovi nuove poesie, - ad esso ci riferiamo, anche per i testi precedentemente apparsi nel libro del '79 -, il debito contratto con questo filone messo in sordina o rifiutato nel maggior Novecento è piuttosto denunciato. Del resto lo stesso poeta nella sua attività di traduttore ha tracciato una mappa esaustiva delle sue predilezioni e di quanto degli autori amati ha trovato a sé più congeniale. Per comprendere la simbiosi con Lawrence (da cui Conte aveva già tradotto, per la prosa, *La donna che fuggì a cavallo*, uscita da Guanda nel 1980 e da Feltrinelli nel 1981) sono illuminanti le parole spese più avanti (ma il cui valore per la sua formazione culturale e la sua poesia può essere retrodata) nell'Introduzione alle *Poesie* dello scrittore inglese (Mondadori, Milano 1987). Là Conte (p. 6) individua quattro elementi-cardine della poetica lawrenciana: oltre ad un amore indagato con una «gioiosa consapevolezza della carne», parla di «una *botanica* di impressionante vastità»; di «una *zoologia* che sa osservare le correnti di desiderio [...] che attraversano tutti gli animali del creato» e infine di un «*mito* nuovo [...]: il mito dei pellerossa, dei messicani, ad esempio». Partendo proprio dall'ultimo elemento elencato si pensi alla sezione *La conquista del Messico* de *L'Oceano e il Ragazzo*, apparsa per la prima volta nell'antologia *La parola innamorata* e

giunta sfoltita all'*Oceano e il ragazzo* attraverso *L'ultimo aprile bianco*; per la zoologia basterà leggere poesie come *La saggezza delle api*, *Il pomeriggio d'amore di due tartarughe* e la seguente e collegata *Madame* (le due ultime sembrano una sorta di incrocio tra *Tortoise Family Connections* e *The Elephant is Slow to Mate* di Lawrence); una competenza botanica vasta e precisa sorregge poi la celebrazione della natura nell'intera produzione di Conte. Né mancano, insieme ad una concezione di fondo che è come resuscitata nel poeta italiano, più minute riprese testuali dall'autore inglese: *The sea* (per fare un esempio) si ripercuote in una poesia dell'*Oceano e il Ragazzo*, *Che cos'era il mare* (già nell'*Ultimo aprile bianco* con il titolo *Il dio senza corpo*), in maniera circostanziata, con un'ulteriore ripresa nel *Sogno del giorno dei trent'anni* («è celibe come il mare, individuale, sterile», v. 12) Del resto la raccolta del 1979, *L'ultimo aprile bianco*, conteneva cinque testi di Lawrence tradotti rendendo evidente la presenza del poeta inglese nel laboratorio creativo di Conte. Più in generale *L'Oceano e il Ragazzo*, si fonda su un canto di metamorfosi, di identificazione con la natura, di partecipazione panica, molto accentuato, quasi sforzato si direbbe, che lascia scorgere una situazione psicologica di base di insoddisfazione, tristezza, incompiutezza. Insomma il canto a pieni polmoni, l'invocazione della forza cosmica e naturale, il riferimento agli dei solari di civiltà non più vitali, resuscitate dal poeta (gli Aztechi, gli Etruschi, i Liguri, lo stesso paganesimo greco e romano sopravanzato dal monoteismo) sembrano svolgere una funzione consolatoria. In parte ce lo dice Conte stesso, che intitola *Decorazioni ed estasi* una sezione dell'*Oceano e il Ragazzo* (riprendendola, ma sfrondata di vari testi, dall'*Ultimo aprile bianco*) il primo termine di quel titolo e l'ultima poesia della serie in cui Conte dice di «una disperazione decorata» sembrano testimoniare di una poesia decorativamente, esteticamente consolatoria e forse dare ragione ad Antonio Porta che spiegava la poesia del ligure (sul «Corriere della Sera», 29 luglio 1979) con un

D'Annunzio smorzato attraverso una cornice neoclassica. Lo stesso tema panico della metamorfosi (che in D'Annunzio trovava una sua gioiosa incarnazione: basterà pensare all'emblematica *Pioggia nel pino*) è in Conte più enunciato, proposto che fatto accadere nel fluire della poesia: rispetto all'effettiva felicità dinamica dell'*Ultimo aprile bianco*, la gran parte delle poesie dell'*Oceano e il Ragazzo*, anche le più riuscite, come alcune della sezione *Altari achei*, quali la parte II di *Ciò che una voce occidentale disse ad Eracle* e le tre parti di *Argolide*, si costituisce sull'elencazione di realtà naturali, sul modulo della enumerazione (per una serie di termini ellitticamente, appositivamente riferiti ad un soggetto si veda *Micene arca, cenere, corona*, parte III di *Argolide*), fino al limite del metaforismo barocco (studiato dal poeta in sede critica e teorica), paradossalmente quanto mai statico, della sezione *Natura morta con clessidre*, composta da quattro sonetti irregolari. La grande abbondanza di *enjambements* che si registra in questa frazione del lavoro di Conte sembra avere proprio la prevalente funzione di movimentare un dettato altrimenti poco dinamico.

La novità principale delle *Stagioni* (Rizzoli, Milano 1988) è che la tristezza, la delusione esistenziale, il controcanto quotidiano che fin qui costituivano l'ombra o piuttosto la parte sommersa della celebrazione positiva di Conte vengono ad appaiare i temi mitici, la vitalità naturale per convivere apertamente con essi. Su questa strada il poeta sortisce un tono nuovo, capace di narrare e di descrivere piccole scene, come se la cifra più quotidiana confinata, nell'*Oceano e il Ragazzo*, nella sezione conclusiva *Poesie d'occasione* (presente in *nuce* con tre solo testi, già nell'*Ultimo aprile bianco*), avesse ora trovato pieno riconoscimento come possibilità espressiva a tutto campo. Entro questo indirizzo si collocano alcune delle poesie più belle del libro: *Inverno. Piazza dei gabbiani* (dove nell'immagine dei «Signori dei flutti, delle lontananze» che «camminavano a stento / sotto una pensilina» rivive la situazione dell'*Albatros* di Baudelaire e dove obliquamente si può

forse cogliere l'accettazione di una dimensione più dimessa, meno declamatoria per il poeta, che nelle visioni naturali come al solito specchia se stesso); *Il geco nella cassetta delle lettere*; *Inverno. Neve sugli aloe* (così la bellissima chiusa: «Aloe morti a Varazze, a Vado, nei miei / ricordi d'inverno, sogni / sconfitti, silenziose / vittime»), *Primavera. Ginestra sull'autostrada* (è dall'*Oceano e il Ragazzo* - vi si veda la poesia *Dove le Strade finiscono nell'Hudson* - che Conte accetta l'idea di cantare anche la civiltà moderna, gli ambienti e le realtà del presente contro la più intransigente ed esclusiva dedizione iniziale al mito, alle civiltà arcaiche, all'universo naturale). In questa direzione di abbassamento, di smorzamento del tono e di esplicitazione della delusione si muovono altri testi, che mettono in primo piano la difficoltà della vita, il cedimento delle "illusioni" della poesia: *Autunno. La vite del Canada* («Rimarrà tutto come prima / quando noi sanguinando ce ne andremo / e anche sognare, allora lo sapremo / che non vale, che è vano, vite del // Canada»); *Inverno. L'insegnante* (per l'incontro con Ermes oggetto della poesia si può rimandare ancora a Lawrence, autore di *Maximus*, un testo che sembra suggerire anche l'avvio del successivo volume di Conte *Dialogo del poeta e del messaggero*); *Primavera. Il poeta*. Ma Conte rimane attratto dal canto, dalla celebrazione, dalla lode e cerca spiragli per reinventare una tonalità più alta e "sacerdotale".

Così la *Parte seconda* del libro si costituisce intorno ad una ispirazione mistica, ancora una volta esotica: si apre infatti con una imitazione dal poeta e mistico persiano Abû Sa'îd (968-1048), mentre nel testo II della sezione *Dopo le stagioni* ci si riferisce alle città celesti dell'islamismo. Sono - quelle di questa parte - poesie animate da una tensione verticale, sotto il segno del fuoco e della luce, per quanto non manchino accenni di angoscia (nel testo II delle *Stagioni della terra* rispunta *The sea* di Lawrence: «Tanto assomiglio al mare, / solitario, sterile» a fare da metafora del dramma della sterilità, espresso intensamente nella chiusa: «Eppure l'ho amata, la / terra, ti ho amata»). La mistica orientale,

che ripropone sotto la specie spirituale la celebrazione cara a Conte dell'amore totale, comprensivo per le cose e il cosmo, tornerà in *Canti d'Oriente e d'Occidente*.

Prima di quest'ultimo libro Conte ha dato alle stampe nel 1992 *Il dialogo del poeta e del messaggero* (Mondadori, Milano), in cui il grande sogno del mito, della poesia sostenuta e alta tocca il suo massimo grado di messa in questione e di crisi. È una raccolta inaspettata, tutta intonata a una nera disillusione e prostrazione psicologica, espresse anche attraverso numerosi ricordi personali, da diario o cronaca di una vita, con un imponderabile avvicinamento addirittura al Montale di *Satura* e raccolte successive (segnale, chissà se cosciente o incosciente, ne è una citazione come: «Sai tutto di me [...]», attacco di *Di calendari, di meridia-ne*, con un ricordo da *Botta e risposta I*: «[...] Ma ora / tu sai tutto di me»). Nella prima ampia parte del libro la letteratura non può che essere richiamata, quasi litanicamente, come mezzo difensivo, scudo contro l'angoscia («[...] quella ineludibile // angoscia d'esser vivi, cui forse è pari / soltanto la gioia in intensità - / se non mi soffocava allora, era per / loro, Mallarmé, Baudelaire, / per la loro musica vera», da *Pallide, cedevoli ragazze inglesi*), rivelando così intero (evidentemente al di là della volontà dell'autore) il suo aspetto di rifugio, di finzione salvifica («Coetaneo di Paride e di Elena / di Agamennone e di Clitennestra / di Omero, Hafis, Mohammed, Goethe e / Borges, chi sarò alla fine, in quanti / moriremo?», da *Essere collettivo*). Ma il polo di attrazione per Conte rimane sempre lo stesso: il canto, il dire a voce alta del vate. Anzi - deve aver pensato il poeta - forse proprio riaccampando una pretesa di funzione civile, profetica, sociale della poesia si può superare lo scacco esistenziale: questo movimento, insieme ad una fiducia cieca e speranzosa nell'esuberanza di un modello decisivo come Whitman, può spiegare l'ultima sezione del libro, *Democrazia*, discontinua rispetto al resto del volume. Whitman, che intitola il primo testo di essa, la sostiene da parte a parte: con i suoi versi lunghi, biblicheggianti, con la sua mescolanza di canto individuale e di

massa, con il suo entusiasmo. Ne risulta una più complicata accezione di *democrazia*, che in Conte sembra muoversi più decisamente verso un polo irrazionale, vitalistico e, in senso strettamente politico, tutt'altro che democratico («Democrazia, ti ho odiata [...] / nella tua pretesa che sia il numero a decidere il destino»). Per comprendere basta accostarsi alla Introduzione alla scelta di *Foglie d'erba* (Mondadori, Milano 1991 - non è altro che una riduzione variata di questo testo l'Introduzione alle *Più belle poesie di Walt Whitman*, Crocetti, Milano 1993 -) curata dal poeta, laddove egli dice (p. 10): «Quando Whitman parla di democrazia, è dunque probabile che faccia riconfluire in essa la sua idea di natura e la sua idea di desiderio: assisteremmo così alla messa in scena di una democrazia che è sì storica ed eroica [...], ma è anche panica ed erotica: e che D.H. Lawrence, spregiatore del parlamentarismo borghese dei primi decenni del nostro secolo, avrebbe in qualche modo condiviso». Corre poi l'obbligo di segnalare un altro impensabile accostamento, questo di sola natura metrica, che riguarda il gran ligure d'adozione Giorgio Caproni: in *Democrazia* (testo eponimo della sezione) Conte riprende pedissequamente, ma con l'uso di rime variamente imperfette, la particolarissima struttura metrica e sintattica di *Litania*: si vedano appena i due distici iniziali della prima delle quattro parti: «Democrazia vita, fioritura / erba della terra futura // democrazia gioia, carne / tu valorosa, tu inerme».

Il nuovo libro, *Canti d'Oriente e d'Occidente*, rappresenta la piena riproposizione di un canto fiorentino, panico, esaltatore. Nella prima sezione, *Canti di Yusuf Abdel Nur* (il nome è traducibile con «Giuseppe servitore della Luce» ed è quello, spiega Conte, che egli avrebbe voluto prendere se si fosse convertito all'islamismo) questo 'rilancio' avviene attraverso la ripresa della poesia mistica orientale (araba, turca, persiana), cui Conte si era già ispirato nella parte conclusiva delle *Stagioni*. Sono poesie belle, su un amore che vuol essere totale e pervasivo, dell'animo, della mente e dei corpi e che

vuol accogliere tutti i contrari della vita, dunque anche la morte (si veda XXXVIII, *E per tutta l'angoscia*, dove, così come altrove, ad esempio in XXXVI, *Sia benedetto il Seme*, sembra risonare anche il dettato francescano del *Cantico di frate Sole*). Belle tali poesie, anche se nella loro fioritura letteraria, di riflesso. Proprio questo sembra essere il limite principale del nuovo, energico Conte, insieme ad un eccesso assertivo e celebrativo, che alla luce del grafico umorale seguito dalla sua poesia non può non apparire frutto di volontarismo. Così dopo i quarantaquattro testi della prima sezione (per lo più in distici variamente e non ordinatamente rimati, ma compare, fra l'altro, anche la quartina), si trova il carme *Ai Lari*, che rappresenta una ripresa foscoliana un po' troppo culturalmente appiattita, imitatoria, rispetto ad esempio alla reinvenzione del foscolismo attuata da un quasi coetaneo di Conte come Mussapi nel *Cimitero dei Partigiani* (in *Gita meridiana*). Quanto al metro, Conte si avvale di strofe di varia lunghezza, i cui versi, arricchiti da un vario sistema di rime, assonanze e consonanze, si aggirano intorno alla misura-base dell'endecasillabo, contraibile fino al novenario ed estensibile fino ad un verso con ultimo accento sull'undicesima (di misura più breve possono essere gli ultimi versi di ciascuna strofe). La successiva unità è costituita da due lunghi testi (*Oh Omero, oh Whitman e Figlio dell'energia democratica*) che riprendono in tutto e per tutto il celebratore della democrazia americana (ampliando e rinviando l'imitazione fattane nel finale del libro precedente): nella tecnica versificatoria, negli espedienti retorici (come l'enumerazione), nel tono espansivamente gioioso, con anche l'ambizione di fungere da sprone civile (non manca un rinvio all'impresa fiumana di D'Annunzio e al «coraggio di aviatori come Aldo Bini e Giovanni Zeppegno cui nessuna piazza d'Italia è intitolata»). Si vede come questi testi, in sé dotati di energia e di forza, hanno un basamento friabile: sono imitazioni, prolungamenti di un canto d'autore e non riescono (così ci pare) a non apparire trasposti di peso da

un'epoca ad un'altra e comunque, letterariamente, sono patenti arieggiamenti, non reinvenzioni. Infine in posizione di chiusa del volume e ben fuso con la tensione civile ed eroica della seconda parte, sta *Il Canto irlandese*: suddiviso in tristici, celebra la memoria di Bobby Sands, attivista dell'Ira morto nel carcere di Maze nel 1981, dopo sessantacinque giorni di sciopero della fame.

Daniele Piccini

Gabriella Sica, *Scrivere in versi, metrica e poesia*, Parma, Nuova Pratiche, 1996, £ 26.000.

Non è consueto leggere pagine di piacevole ed elegante scrittura in un testo dedicato ad un argomento tecnico, come può essere la metrica, la strofa e il verso. Gabriella Sica riesce ad infondervi una grazia tutta particolare derivata dal suo amore per la poesia.

Il primo merito di quest'opera consiste nella correttezza con cui l'autrice, docente di letteratura italiana all'Università "La Sapienza" di Roma, imposta la questione senza lasciarsi intimorire né dalla posizione delle Avanguardie, che nella loro furia iconoclasta hanno bandito la metrica dalla poesia, né dall'opinione di molti poeti contemporanei, i quali apparentemente compongono senza cura del verso tradizionale. Se poesia è trarre «forma dall'informe e dal disordine del mondo», la metrica ne è l'aspetto esteriore, «l'ordine giusto che regola il ritmo generale del mondo». In tale prospettiva viene superata la concezione secondo cui tale elemento tecnico sarebbe un espediente retorico legato al gusto e alla formazione del poeta; secondo la Sica «non c'è poesia senza metrica», anche se, logicamente, questa non implica di per se stessa la presenza di vera poesia.

In secondo luogo la metrica è tradizione, è la storia di un passato, «fondamento del presente», è «deposito di *topoi*, di argomenti autorevoli, di sentimenti dell'arte». Senza un'adeguata conoscenza di essa non si può ripercorre il camminano della poesia di nessun popolo.

Prima di esaminare gli elementi tecnici: il rapporto tra poesia e prosa, il verso e il metro, la sillaba, il ritmo, la rima, le forme metriche della poesia lirica e della poesia

narrativa, la metrica barbara, quella popolare e dialettale per concludere con un approfondito esame sul cosiddetto "metro libero", la scrittrice dedica un capitolo alla teoria della poesia dal titolo dantesco di «salvezza, amore e virtù». «All'inizio, la poesia aveva un carattere sacro»: tale affermazione viene motivata con un'analisi di carattere filologico e storico che prende in considerazione anche le grandi tradizioni orientali da quella cinese a quella indiana, al Vecchio Testamento. Su questo modello interpretativo si fonda il rifiuto di ogni tipo di formalismo novecentesco che ha «portato a formare un'idea autoreferenziale della poesia, chiusa in se stessa e separata dal mondo. Come se da una parte ci fosse la letteratura, una poesia che nasce già morta, e dall'altra la vita con il suo dolore e la sua gioia, senza una forma né destino». Di qui deriva la necessità di recuperare l'unità originaria e la consequenzialità tra *nomina* e *res*, perché la vita torni a palpitare nelle composizioni e perché la pagina, come diceva Marziale, abbia il sapore di uomo e si ponga alla ricerca di quella verità che dobbiamo ritrovare e riconoscere.

Questo appello è frutto di chi ha interiorizzato, meditato ed approfondito il senso del "fare poesia", che, pur nella diversità di attuazioni legata e delegata alla singola personalità, deve ritornare ad essere espressione della persona umana. Nel Novecento «la poesia viene ridotta a silenzio o comunicazione linguistica. Le varie teorie fondate sulla linguistica, ma anche varie correnti poetiche, dall'ermetismo all'avanguardia, hanno fatto del linguaggio un idolo formalistico cui aderire con tale forza da sprofondarsi interamente e qui perdersi, espropriate da se stesse, dal loro stesso dire, anzi dal non dire. Così negli anni sessanta è stata posta la perfetta identità di linguaggio e ideologia, di poesia e ideologia: l'ideologia era l'arma per distruggere il più possibile la poesia, pur nella certezza del gioco, ma nella dimenticanza che questo possa mai davvero accadere».

Questo giudizio non può passare sotto silenzio, deve spingerci ad una meditazione assidua sul "fare poesia" al fine di restituire dignità e "visibilità" al poeta e al critico, risultati che si ottengono quando non si

“bara” con le parole, con le poetiche auto-justificatrici, con le teorie indefinibili ed indefinite, con la paura di comprometersi in valutazioni e di assumere posizioni chiare; si tratta di impegnarsi per ritrovare quell’«onestà» di cui parlava Saba.

Mi pare opportuno, infine, segnalare la ricca bibliografia del testo, utile per chi intende approfondire i singoli argomenti.

Giuliano Ladolfi

Pasquale Di Palmo, *Horror Lucis* (1986-1996), Fucecchio, Quaderni di Erba d’Arno, 1997, £ 12.000

Horror Lucis di Pasquale Di Palmo raccoglie, secondo l’avvertenza dell’autore, «il lavoro irregolare e, sotto certi aspetti, donchisciottesco di un decennio». A parte i molti testi precedentemente apparsi in rivista, il volume vanta già prestigiose anticipazioni con l’inclusione di *Arie a malincuore*, ora divenuta la prima parte omonima del libro, nel *Secondo quaderno italiano di Poesia contemporanea* (Guerini e Associati, 1992) e con la *plaquette* autonoma *Quaderno del vento* (Stamperia dell’Arancio, 1996), che ora corrisponde, con pochi spostamenti di testi e qualche nuova inclusione, alla seconda parte. Un’ultima sezione, *Scrivere in aria*, del volume che risulta così tripartito, accoglie le *recentiora*.

Gli aggettivi, “irregolare” e “donchisciottesca”, con cui l’autore qualifica la propria opera, ne confermano al contrario la compattezza, dato che sembra assillare il poeta e la sua «insofferenza nel vedere ordinati in una struttura definitiva i testi». Entriamo così nella tensione di un progetto poetico *in fieri*, nell’idea, anzi, di una impossibile entelechia dell’opera, secondo la quale la pubblicazione o comunque l’atto di fermare in una lezione il proprio lavoro rappresenta per il poeta una necessità vitale, uno scacco che ammette la storicità di ogni suo lascito.

Questa tensione, tuttavia, paradossalmente sostiene l’unità del libro, che comprende di certo sviluppi interni, in parte anche ripensamenti, ma che nell’orientamento stilistico che lo informa trova una coerenza dinamica. L’asse temporale rimane rispettato nel percorso che ci viene pro-

posto, risultato di un paziente *limae labor* che secondo l’autore potrebbe addirittura continuare. In alcuni passaggi strategici (per esempio quelli in apertura e chiusura del *Quaderno del vento*) ci si interroga sull’instabilità della materia e della ricerca poetica e si possono riscontrare esplicite affermazioni in merito: «*Ho perduto nel sonno / le parole migliori. / Ora chiedo almeno la grafia veloce / di nere farfalle nell’aria / gentile di primavera. / [...] / Nell’erba stilare / l’alfabeto di questa bufera / che porta il tuo nome*»; «*la mano più non tracci / con questo stiletto / inutili ghirigori / di muffe e di rami. / Divampa perciò, quadernetto, / fra i celesti arabeschi / del mio caminetto*».

Sarà la forma, pertanto, l’ossessione affatto latente con cui cercare di imprigionare il flusso delle riflessioni e delle sensazioni. Le *Arie a malincuore* già nel titolo fondono il dato esterno di una leggera musicalità e, si badi, di una identificazione di genere, con quello interno (psicologico) di un vago sentimentalismo, che risultano pertanto inscindibili. Se poi guardiamo alla sua articolazione in cinque sottosezioni, noteremo che, insieme all’ultima, omonima, tutte esplicitano il genere cui si rifanno: *Elegie di Sovana*, *Madrigali per un’ombra*, *Due monologhi di Didone*, con l’unica eccezione della terza sequenza, *Collezione di cenere*, che però raggruppa una serie di quattordici *sonetti*. È come se la precisazione formale, e dunque l’ansia di identificazione, sfumasse sempre inevitabilmente in una successiva indicazione che tutto riconduce a una invincibile e universale dissolvenza, come dimostrano alcuni titoli già menzionati (*Madrigali per un’ombra* e *Collezione di cenere*) e, più oltre, *Quaderno del vento*, *Fiori del dormiveglia* e *Scrivere in aria*, per citare solo i più lampanti. «Non più rumore, non ancora musica» afferma la citazione di Josif Brodskij in esergo all’ultima parte del libro, che in modo calzante coglie la precarietà di una disposizione poetica che trova nella coerenza dinamica e nella tensione di cui dicevamo all’inizio il corrispettivo stilistico. Essere musica, cioè coniugare ordine e libertà, senso e leggerezza: ecco l’impossibile entelechia di Di

Palmo.

Ma la varietà formale della prima sezione, *Arie a malincuore*, si scontra con la monotematicità della stessa, che istituisce nel paesaggio lo schermo di proiezione di qualsiasi motivo interiore. Quest'ultimo potrà, di volta in volta, lievemente mutare: nelle elegie sarà un passaggio di età («Io dimentico qui, fra queste mura, / una strana, scontrosa giovinezza»), nei madrigali la celebrazione dell'*ombra* cui sono dedicati («Mi chino sul tuo petto come un ladro / sull'argento rubato»), nei sonetti la natura, i luoghi e le stagioni, il mito di Didone nei monologhi, un più drammatico contatto con il paesaggio nelle arie. Pressoché costanti resteranno tuttavia gli elementi tematici e i dati espressivi posti in essere sulle diverse piattaforme metriche: la natura e il paesaggio, descritti con accuratezza visiva e perfino con un acceso cromatismo dominato dal verde, il giallo-oro, il viola, il nero, il bianco, il rosa, il rosso e soprattutto l'azzurro, che tende addirittura ad invadere gli altri campi visivi e sovrapporsi surrealisticamente ad essi: «l'azzurro cane», «inazzurrano d'argento», «prati azzurri»; la puntuale indicazione dei nomi dei luoghi e dei mesi; l'abbondanza di aggettivi quale effetto di una esuberanza percettiva e non solo nella funzione di colata semantica a sostenere l'impalcatura metrica; la luce, le piante, i fiori, gli animali (specialmente cani e rondini), gli insetti, le nuvole, l'erba, i sentieri, i muri ed ogni altra presenza che si inserisce in una cornice tale da imprigionare spesso nell'idillio. Si osservi la levità (fra gli aggettivi più ricorrenti troviamo non a caso "leggero" e "arioso") che contraddistingue l'avvicinamento allo scenario naturalistico: tutto viene colto in movimento, anche nei momenti più tipici di stasi, nelle pause del tempo. Basterebbe confrontare il mezzogiorno descritto nell'ultimo sonetto della *Collezione di cenere* con l'alcionio *Meriggio* o la montaliana *Gloria del disteso mezzogiorno* per consentire su una differenza sostanziale. Semmai, il riconoscimento di una figura di riferimento nella nostra tradizione avverrebbe con la poesia di Sbarbaro, che non a caso è citato in avvio del volume (e si prendano a stregua di esplicitazioni interne versi come: «Io

sfoglio i miei giorni / come le pagine di un erbario»).

La sezione *Quaderno del vento*, incorniciato dai due testi in corsivo che già abbiamo ricordato, segna uno scatto stilistico. Qui la visione tende ad incupirsi, crescono le tonalità brune, si scopre il blu e aumenta il nero, mentre il bianco assume spesso una valenza funerea. Le presenze del paesaggio sono sempre meno chiare, gli eventi naturali più minacciosi («l'alta rosa / di maggio minacciata dalla grandine»), e nell'andamento più nervoso del dettato s'insinuano inquietudini profonde, come se il soggetto fosse maggiormente implicato nella dinamica, spesso agonica, della realtà esterna, che prima appariva meno drammatica («perdo / fra selci azzurre i miei passi di cieco / che ascolta indifferente la sua eco»; «sopra il marmo risplende mezzogiorno, / sull'erba folta dove perdo i passi»). L'asprezza, che pure era sottesa fin dall'inizio, ma come risolta ancora entro il cerchio di una esplicita letterarietà («Davvero aprile è il mese più credele» era l'eliotiano attacco del settimo sonetto, mentre l'ottavo: «Morire in questa luce novembrina / come un ranuncolo [...] / o, straziato convolvolo [...] / Restarsene così, come rovine / sotto un livido cielo di calcare», lascia risentire in filigrana lo stesso sviluppo di *Agonia* di Ungaretti), si scopre così connaturata alla crudele bellezza del paesaggio («Non andartene, resta / accanto al mirtillo che morde / il fango di questo confine»), dove appaiono anche rovine e statue e si avverte l'incombere della storia. Non mancano altri echi letterari – per esempio, nella poesia *Questo tarlo che modula sul cuore...*, il passaggio «il vento scorrazza / nella gola straziata del camino / e mi ripete *Lino / Lino*» risulta un calco sereniano: «è un breve risveglio di vento [...] / Con dolcezza (Vittorio, / Vittorio)» –, che si sciogliono tuttavia in una musicalità già personale, caratterizzata, lungo tutto il percorso del libro, anzitutto dall'uso, insistito e sfrontatamente anacronistico, della rima, quasi sempre esibita, anche in sequenze di versi brevi a rima baciata («Luna, azzurro grafio, / sulla pietra scriverò un epitaffio/con l'osso del mio ginocchio/più verde del più verde malocchio»).

Tutti questi caratteri si accentuano nella terza sezione, dove il linguaggio si dilata ulteriormente (*cervello, falbalà, faesite, scisto, necroscopio, ectoplasma, diorama...*), mentre le forme del mondo si fanno taglienti ed appuntite, e il discorso si porta spesso su un piano metapoetico («il lampo / che attraversa a zig-zag / la bianca ossatura delle case / come linea notturna di matita / questo tuo foglio minuto»), sempre più cospicuo, fino al conclusivo riconoscimento di una «parola perduta / in un dormiveglia di fuliggine», che segna lo scacco definitivo cui il poeta soccombe, per andare oltre le proprie parole.

Marco Merlin

Pino Corbo, *In canto*, Campanotto, Udine, 1995, £ 16.000

Non è facile individuare una chiave di lettura, per così dire, univoca e complessiva per questa raccolta poetica di Pino Corbo. La sua poesia, infatti, si muove continuamente e, vorrei dire, quasi misteriosamente, a metà strada tra la riflessione colta, consapevole, e lo struggersi, forse nascosto se non addirittura temuto, di un *sentire* che emerge da un passato carico di memorie. In altri termini, siamo davanti ad una poesia che vive tra uno *ieri* velato di rimpianto e un *oggi* in cui si tenta comunque di vivere. C'è, fra l'altro, un curioso rimandarsi anche nei titoli delle raccolte di poesia fino ad oggi pubblicate da Pino Corbo: *Cerco nel vento* (1978), *Il segreto del fuoco* (1984, nella collana di poesia dei *Quaderni di Hellas*) e, infine, questo *In canto*.

Siamo, insomma, davanti ad un primo dato: questa poesia di Corbo, anche nella sua struttura formale, nella sua preziosa ricerca linguistica ed espressiva, è una poesia, appunto, di ricerca. È una sorta di strumento di penetrazione e di svelamento della realtà, un vero e proprio itinerario verso il cuore dell'esistenza, verso il nascosto *incanto* della vita che, non a caso, nella prefazione al volume, Giancarlo Pontiggia ha accostato allo *charme* di Paul Valéry. La poesia è un esercizio sacro di rarefazione del mondo, di spogliamento, di riduzione all'essen-

ziale: essa è la nostra, ultima e credibile forma di *ascesi*. Così, del resto, si esprime lo stesso poeta, in una delle liriche più compiute dell'ultima raccolta: «Ci vuole un posto in una casa / dove bruciare le cose, raccolte - / non un focolare domestico / ma un angolo deserto / dove prendano fuoco» (p. 43).

Fin troppo evidente è qui la metafora della poesia come incendio dell'inessenziale e ricerca, appunto, di ciò che permane. Proprio rifacendosi a questa lirica, Pontiggia ne ricava una vera e propria poetica *in nuce*. Scrive, infatti, che questa poesia è «come magia, ma anche come luogo solitario e quasi sepolto, dove una parola si fa essenza, annuncia un canto celato, una linea d'ombra, la soglia del buio» (p. 10). Effettivamente, la cadenza stessa della poesia di Corbo lascia intendere questo atteggiamento meditato e discreto nei confronti della realtà. Non c'è alcuna aggressione in questa parola poetica. Tutto, piuttosto, si stempera nella delicatezza di una visione profondamente in sintonia con il mondo, una visione, potremmo dire, che appunto non infrange mai quell'incanto di cui va in cerca.

E, tuttavia, c'è una particolare insistenza nel narrare poetico di Corbo che non deve sfuggire a una lettura attenta. La metafora del fuoco, in altre parole, intende forse suggerire una dimensione anche più profonda, certo più problematica e contemporanea. Si tratta, credo, di un tema che già Carmelo Mezzasalma aveva finemente individuato nella sua preziosa postfazione al precedente libro di Corbo, quando insisteva sul ruolo del poeta e della poesia in una società borghese e, soprattutto, in una società di massa. Quello che brucia nel focolare deserto della poesia non sono tanto gli eventi quotidiani e il nostro disimpegnarci tra riti e obblighi sociali: la poesia, in altri termini, non può essere una sorta di miracoloso purificatore dell'atmosfera interiore il cui effetto principale sarebbe quello di riconciliarci con il mondo. Questa poesia, per così dire, accomodante è piuttosto un retaggio antico, l'espressione di un rapporto con la realtà ormai del tutto superato e, vorrei dire, pervertito dalla nostra

contemporaneità. Non per questo si deve invocare un improbabile ritorno al passato. Occorre semmai affrontare questo disagio e la riflessione di Corbo si innesta precisamente qui. La lirica citata lo suggerisce quando definisce «le cose da bruciare», cose *raccolte* ossia storie ed eventi già sedimentati: le cose da bruciare non sono altro, in definitiva, che un certo nostro bagaglio culturale, un patrimonio che ci è così familiare - la poesia dice giustamente *domestico* - che non sappiamo più riconoscerlo.

Il filosofo tedesco Georg Simmel, riflettendo, all'inizio del secolo sulle *Metropoli* e la vita dello spirito, affermava che la distanza tra la cultura collettiva, intesa come raggiungimento di un determinato *standard* di vita, e la cultura individuale era ormai quasi incolmabile. «L'individuo - scriveva - è sempre meno all'altezza dello spirito *lussureggiante* della cultura oggettiva» (tr. it., Roma, Armando, 1995, p. 54). Non solo, ma tale condizione di autentica minorità, che l'Illuminismo non è affatto riuscito a superare nonostante i suoi proclami, provocava e provoca anche un *regresso* della cultura degli individui in termini di spiritualità, delicatezza, idealismo. La cultura oggettiva imprigiona l'esperienza concreta e la priva di senso, rendendo gli uomini ancor meno capaci di una convivenza civile.

Ecco, credo, la direzione profonda verso cui si muove la poesia di Corbo e grazie alla quale, fra l'altro, possiamo tentare una lettura d'insieme o almeno un possibile percorso verso questo obiettivo. Ci viene incontro, ancora una volta, una lirica che riassume nel modo più denso le due dimensioni del dramma individuato da Simmel e che noi oggi viviamo: «Piccole foglie di cera rappresa / la fiamma in cui mi specchio / l'erirosadira ed altri giochi / di vocabolario / esaltano lo strazio contemplato / di un'offesa, inflitta a caso» (p. 26).

Così come esiste una stratificazione dei prodotti culturali, esiste anche una drammatica uniformità delle esistenze individuali, un appiattimento delle relazioni interpersonali che è, in fondo, un immediato riflesso proprio di quella socializzazione di massa che ha cancellato il ruolo

dell'individuo. Anche in questa poesia il linguaggio sottolinea la dinamica della conservazione, del raccogliere: *cera rappresa*, *vocabolario*. Noi siamo condannati a vivere dentro questa realtà sedimentata, indurita: «libri ammucciano, s'annida polvere» (p. 46) afferma la poesia poco più avanti. Ma il vero dramma è che questa produzione culturale, vorrei dire il nostro stesso fare poesia, altro non è, spesso, che la *distrazione* dallo strazio recato da un'offesa «inflitta a caso», un'offesa, potremmo aggiungere, che è l'espressione più esatta e puntuale dell'esistenza che si è costretti a vivere: «l'inferno sono gli altri», affermava Sartre e probabilmente non immaginava quanto queste parole sarebbero divenute il manifesto del nostro tempo.

In fondo, il tema della solitudine a più riprese torna nella poesia di Corbo: una solitudine quasi simbolica, profonda, direi anche rassegnata e che ancor più avvalorata la cadenza così avvolgente e pura di questa poesia che non ci stancheremmo mai di riscoltare. Proprio interrogandosi sulla condizione della poesia nel nostro tempo, soffocato dalla cultura e dalla pseudocultura, in cui tutto ha ormai diritto ad esistere e in cui non si tollera più alcun metro di giudizio, l'autore ha scoperto una *voce* più profonda, una sorta di gemito segreto che soltanto un ascolto intenso e consapevole può riconoscere nel frastuono della contemporaneità. E questo gemito, questa speranza ritrovata di un *incanto* che non delude è ciò che la sua ricerca poetica ci consegna e che potremmo raccogliere in quella suggestiva immagine dei semi neri gettati sul passaggio degli uomini: «lascia cadere semi / di papavero rosso - sul passaggio / di uomini a primavera» (p. 47).

E al ritmo delle stagioni, infine, questa rinnovata ansia di profondità, se non di assoluto, torna ad affidarsi. La magia di un ritorno sempre rinnovato, la speranza che questo castello di carte ammucciate, in cui soffochiamo, ritrovi un giorno una freschezza originaria, tutto questo è misura della poesia, sua ritrovata identità, deliberatamente in fuga dalle strategie dell'apparenza e radicata in ciò che veramente ci appartiene, la nostra memoria. A questo punto, l'immersione nel passato non è più

colpevole, umiliante, è la cifra della nostra umanità, quel realismo della poesia che ci restituisce a noi stessi. Così parlano le due ultime perfette liriche della raccolta, anzi soprattutto l'ultima ritrova anche un andamento solenne, davvero rinnovato, che non teme più il confronto nella babele delle lingue, perché comunica con la lingua originaria, la lingua con cui, in definitiva, continua a parlare la vita.

Alessandro Andreini

Anna Lamberti Bocconi, *Il vino di quella cosa*, Udine, Campanotto, 1995, £ 18.000.

Giovanni Giudici, recensendo il primo libro di Anna Lamberti Bocconi, *Sale rosso*, ebbe modo di parlare di «uno strano sapore (...) da *Poema paradisiaco* filtrato nell'orrore del presente».

Questo stesso puro e sublime ideale di bellezza, che arditamente si immerge nel reale, sfidandone gli assalti e gli oltraggi, e si confronta con la contingenza senza uscire snaturato o scalfito, trova espressione anche nell'ultima raccolta della poetessa. *Il vino di quella cosa* (in cui, non a caso, ricompaiono, senza alcuna variante, le liriche più significative della prima opera).

Penso, ad esempio, agli endecasillabi pieni e scanditi, percorsi da una fine e lieve tramatura di rime, della poesia *Alla luna* (che può forse essere eretta ad emblema dell'intera silloge), tutta fittamente intessuta di reminiscenze letterarie, o quantomeno di singolari consonanze spirituali ed espressive - da Leopardi, il cui *Canto di un pastore errante dell'Asia* è riecheggiato nel bellissimo *incipit* («Ma tu chi sei, cos'hai, perché non parli, / non argenti di stelle anche lo scialbo / mattino?»), Saffo, la cui *kala selanna*, in questa lirica e in quella che la segue (*Amica mia, mia estasi, mia dolcezza*), torna, dolce e vivida, a splendere («Sei tu stessa a incasellarli, / gli astri lucenti, dentro il grande albo / del cielo, o sei anche tu una figurina / senza potere, se non nelle notti / di ferire gli amanti come spina»), per arrivare fino a D'Annunzio, la cui celebre *Passeggiata* (non per nulla Giudici ha chiamato in causa proprio il *Poema paradisiaco*) è ripresa, con la sua secca ed irrevocabile allocuzione, nei versi finali, forse non privi di una lieve e garbata intona-

zione ironica: «Tu non mi ami - questo è il grande male. / Io non ti amo - questa è la tragedia». Di particolare interesse - e non certo ricco di riscontri nella poesia italiana d'oggi - è il frequente uso delle rime, spesso «ricche» e «difficili», tendenti ad addensarsi nella parte finale dei componimenti, in funzione di chiusa o di «cadenza», e ad assumere schemi e disposizioni che arieggiano, in certa misura, movenze da stanza di canzone, rafforzate dal frequente ed accorto impiego dell'endecasillabo.

Ma, come si è detto, la Bellezza che la poetessa evoca in questi versi non rinuncia ad alienarsi nell'immanenza, a «sfidare il labirinto», a scontrarsi con le ruvide asperità del reale. Ed ecco, allora, emergere toni di cocente satira anti-borghese: «Come vivrei da uomini d'onore? / Possederei mia moglie con l'orgoglio / sanguigno sulle gote di fattore. / Avrei un po' di sudore sulla fronte / ed un corpo possente da sultano, / forse da sindaco, la mano grande / da offrire con piacere agli invitati / che vengono a vedere le mie piante. (...) / Un rigoglio di frutta rossa e dura / buona come una presa di tabacco / al naso del padrone, mentre erutta / dolente e godereccio un peperone. / Così vivrei da uomini d'onore. / Andrei tutte le feste a sentir messa. / Starei tranquilla più che da poetessa». Ancor più apertamente si manifesta questa scelta tematica in un testo come *Di notte, nel bagno*, una sorta di piccolo poemetto narrativo in cui si delinea la vicenda di un amore nato in una stazione di servizio - scenario emblematico della civiltà dei consumi - «tra i cellophan mai desiderati», in un «retrobottega / pieno di articoli da regalo impolverati», per spegnersi poi in un matrimonio che si intuisce grigio e convenzionale. «Dieci, venti vecchiette / sanno ancora preghiere parallele: / ma ora l'epoca è cambiata / si conosce di più / il fascismo e le sue guarigioni».

E si resta ammirati nel constatare come una lieve e soffusa aura di finzione poetica ed evasione lirica consenta a versi come questi di sfuggire - per un soffio - al rischio di restare imbrigliati nella rete di schemi mentali e pregiudiziali ideologiche che sono, oramai, irrevocabilmente fuori dalla storia.

Matteo Veronesi

Atelier - 77

EDITORIA

a cura di Andrea Temporelli

MUGNAINI

Chi ha avuto il privilegio di sfogliare e magari collezionare le *plaquettes* edita da Fabrizio Mugnaini e rigorosamente fuori commercio, certamente può capire quale passione per l'arte e la poesia e quale competenza presuppongano libretti del genere. Si tratta di edizioni "d'arte" in senso proprio: ad ogni poeta, si associa un'incisione di artista, a comporre un leggero volumetto in carta pregiata, di formato quadrato, con copertina di un unico colore. Come ha già detto Francesco Scarabicchi, «Fabrizio Mugnaini ha già segnato il sentiero percorso con titoli e nomi che definiscono ormai un catalogo di predilezioni e affinità» con «l'ambizione di un azzardo: tentare il disegno di un universo di consonanze tra scrittura e grafica, tra autori e artisti, allontanando, per quan-

to è possibile, il rischio degli abbinamenti casuali e cercando, invece, sintonie e vicinanze anche per "contrasto"». Ecco alcuni titoli: *Albe di una morte* (Gian Ruggero Manzoni e Alberto Rocco), *Niente che vive niente che muore* (Mario Avati e Luciano De Giovanni), *Gusci abitati* (Mario Chianese e Giuseppe Marcenaro), *Uférta* (Giancarlo Consonni e Giancarlo Vitali), *Bandiere di carta* (Nunzio Gulino e Fabio Pusterla) e *Tango* (Franco Dugo e Amedeo Giacomini). Sono già stampate e verranno confezionate a settembre, fra le altre, le *plaquettes* con poesie di Loi, Roversi, De Signoribus, Luzzi.

Per chi volesse ulteriori informazioni, l'indirizzo dell'editore è il seguente: C.P. 145 - 50041 Calenzano (FI)

GAZEBO

Sotto la direzione di Mariella Bettarini e Gabriella Maletti, Gazebo nasce a Firenze nel 1984 come editrice di ricerca: ricerca letteraria, formale, nei testi da pubblicare e ricerca di voci nuove da valorizzare. Valorizzazione che si traduce, qualora ve ne fosse bisogno, in un'attenta operazione di *editing* in collaborazione con l'autore, rappresentata da indicazioni critiche, volte a condurlo ad una maggiore consapevolezza stilistica delle sue possibilità. La qualità dei testi pubblicati è garanzia per ogni autore, e questa severità critica altro non è che rispetto e grande amore

per la parola e per la sua diffusione.

Un altro atteggiamento che distingue Gazebo dalla maggioranza delle piccole case editrici è rappresentato dal fatto che l'autore sarà veramente proprietario dell'intera tiratura (tranne 50 copie, trattute dalla casa editrice per una ulteriore diffusione), non avendo bisogno egli, in un secondo tempo, di ricomprare le copie che già ha pagato.

Per ulteriori informazioni: «L'area di Broca» (Collane Gazebo) - C.P. 374 - 50100 Firenze. Tel. 055/221865 - 289569 - Fax 055/221865

ULISSE

a cura di Paolo Bignoli

È sempre emozionante inaugurare una nuova rubrica: ha il sapore della sfida, il gusto dell'avventura. Il nome ci aiuta, foriero di grandi battaglie, di viaggi estenuanti alla scoperta degli angoli del mondo e dell'anima umana. Non potremo soffermarci (ahi noi) tra le grazie di una dea né lasceremo avvizzire nell'esercizio della fedeltà la docile moglie... ma viaggiare sì, eccome: un viaggio incontrollato, instabile nella tempesta dei caratteri e delle notizie letterarie, senza una meta fissa, senza un fine stabilito. Ci concediamo questo piccolo spazio per impersonarci in chi occhieggia nelle terze pagine, in chi legge un libro o si commuove dinanzi ad una poesia. L'unica speranza è di essere anche noi "immersabiles" come il divino Odisseo e di riuscire a svicolare sotto la pancia di un caprone semmai ciclopiche difficoltà incombessero tra queste poche righe.

Giunge dall'Inghilterra la prima notizia che ci rende ributtanti d'invidia! Ne gioiscano i verseggiatori preparando il passaporto, perché il poeta Murray Lachlan Young, con i suoi soli ventisei anni e l'aria vagamente byroniana, ha stipulato un contratto miliardario (tre e qualche briciola) con la Emi per incidere i suoi versi su un sottofondo musicale. Il primo album, *Vice and Verse*, oltre Manica ci aspetta per farci meditare sulla stranezza del mondo e per festeggiare la nascita del primo poeta ricco: speranza di un roseo futuro per tutti noi. E, mentre impazza la polemica tra Rosanna Bettarini e Giorgio Zampa per le Opere Complete-incomplete di Montale, al chiaro di luna della "notte nera dove tutti i gatti sono bigi", piombiamo nelle impalpabili pagine di Internet per leggere una chicca memorabile (ve la riporto quasi per intero, anche se non è la sola): «*In armonia col Dow Jones / i cieli sono chiari e puliti / la terra ferma e piena / e tutte le creature prosperano / soddisfatte della*

loro condizione / In armonia col Dow / la memoria non serve / agisci con la spinta del giorno, dimentica tutta la storia / l'87 un'ombra pallida / il 73 una brezza calda». Così anche Wall Street si fa musa ispiratrice nelle pagine Web di Bill Gates. Grazie al cielo qualche anno fa Emily Dickinson sussurrava dalla sua stanza: «*Sempre, come una musica, / Insiste la memoria. / Tamburi dagli spalti immateriali, / Flauti del Paradiso! / Echi di schiere battezzate, / cadenze troppo grandi, / che soltanto si addicono agli eletti / Alla destra di Dio*». Ringraziamo il vecchio Bill per i computer, ma per carità... non si cimenti!

L'altro giorno mi stavo chiedendo quante copie avrà venduto la raccolta di Cd di quasi un anno fa dal titolo *Antologia Sonora* realizzata dalla Fonit Cetra, nella quale erano incise poesie dell'Ottocento (con qualche eccezione) e che attraversava un panorama poetico vastissimo e frastagliato, regalando attimi di grande commozione e nostalgia. Una copia sicuramente... ma, coraggio, c'è ancora tempo per rifarsi. Ma, se lo stereo si è rotto ed avete intenzione di intraprendere un viaggio, passate per Venezia, perché alla *Fondazione Giorgio Cini* apre *Venezia da Stato a Mito*, con centotrenta opere tra le più suggestive per la storia della Repubblica ed il suo mito romantico (Carpaccio, Guardi, Hayez, Turner), almeno per rendere omaggio ad una città che tanti meravigliosi versi sconosciuti ha ispirato nel silenzio dei suoi canali.

Mi arrogo il diritto di dare un ultimo consiglio a chi ama addormentarsi con qualcosa nel cuore, ma che è troppo stanco per intraprendere letture asfissianti: sfogliate i brevi aneddoti di Zucconi (tre o quattro pagine l'uno) raccolti in *Storie dell'altro mondo*, perché un pensiero per la propria anima non guasta mai prima di prendere sonno. A presto.

RIVISTANDO

a cura di Andrea Temporelli

Dopo una stagione e per i tipi di Vallecchi, la rivista **Autografo** di Maria Corti passa alle edizioni Interlinea (via P. Micca 24, 28100 Novara), la giovane casa editrice novarese che abbiamo già presentato su queste pagine nella rubrica "editoria" e che si dimostra sempre più sorprendente per le iniziative intraprese con intelligenza e passione. Il semestrale, che attinge al patrimonio del Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, inizia così una nuova serie proponendosi un allargamento di orizzonti, grazie a nuove collaborazioni e nuove preziose acquisizioni da parte del Fondo stesso, tanto da poter inaugurare, nei prossimi mesi, una collana di inediti e rari presso la stessa casa editrice.

Si possono leggere, sul n. 19 di **pagine** (via Arnobio 11, 00136 Roma) due interessanti interventi, uno di Franco Loi, *Attorno al dialetto e alla poesia*, e uno di Giovanna Sicari, *Appunti per una poesia alla fine del secolo*. Sullo stesso numero si leggono, fra le altre, poesie di Franco Buffoni e Marco Caporali.

Luigi Fontanella, Paolo Valesio e Peter Russell sono fra i poeti di cui si occupa criticamente il n.3-4 di **Hebenon** (C. P. 237, 10015 Ivrea TO), che presenta in appendice la sezione *Fenomenologia della letteratura* con saggi interesanti di Zinna, Bertoldo, Caddeo e Russell.

Fra i molti interventi che compaiono sul n. 215 di **Fermenti** (C. P. 5017, 00153 Roma Ostiense) segnaliamo quelli di Guidi su Landolfi e di Carotenuto su Bigiaretti. Sullo stesso numero inediti di Luzi, Bona, Viviani e Loi.

Oltre alla consueta, cospicua rassegna di poesia internazionale, che esamina le

più importanti novità editoriali, trovano spazio sul n. XV di **Semicerchio** (via Lorenzo il Magnifico 64, 50129 Firenze) poesie di Seamus Heaney, Roberto Mussapi, Alessandro Fo e Maurizio Meschia. Il numero è dedicato al tema *L'uomo artificiale*, con interventi di Chiamenti, Agosti, Stella, Polcri, Panella, Tonelli e Malatesta.

Se non tutte le rubriche della rivista **La nuova Tribuna Letteraria** (C. P. 15/C - 35031 Abano Terme PD) risultano sorrette da un tenore critico adeguato, ragion per cui questa testata non si allontana molto dalla dilagante tipologia di riviste "abbonati e pubblica", di tanto in tanto, per merito forse più dei contatti episodici che del lavoro redazionale, si possono leggere buoni articoli. Sull'ultimo numero, per esempio, prosegue la rassegna di poesia francese contemporanea (tre paginette con testi di alcuni autori preceduti da una notizia biografica), una pagina intera dedicata al *Manifesto e la poesia di Aldo Capasso*, autore recentemente scomparso che generalmente si ricorda solo in quanto fondatore e teorizzatore del movimento denominato "realismo lirico", e articoli su *Cinema italiano e arte*, Vittorini, Alfonso Gatto, Ignazio Buttitta (altro - e più famoso - poeta deceduto di recente).

Il n. 152 del **Notiziario CDP** (via degli Orafi 29, C.P. 347 - 51100 Pistoia) contiene, nella prima parte, l'intervento di Vittorio Baccelli *Poetica italiana di frontiera degli anni '70*. Si tratta di un saggio con in appendice uno schedario sulle antologie, sulle riviste e sulla "poesia in musica" degli anni Settanta

