

NUMERO 8

ANNO II - DICEMBRE 1997

# ATELIER

*Trimestrale di  
poesia critica letteratura*

*Siamo poeti o giullari?*



*Benini Sforza - Caddeo - Camaioni - Ciofi - De Luca - Di Biase - Di Maria - Galzio  
Germani - Giuntini - Grandesso - Guzzi - La Terra - Luzi - Luzzi - Magrelli  
Magris - Nicolaccini - Oliveti - Piantini - Quasimodo - Ruffilli - Sappa  
Spagnoletti - Temporelli - Tornar - Veronesi - Volponi - Wilderode*

EDIZIONI ATELIER

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



# INDICE

- Editoriale**
- 3 Siamo poeti o giullari?  
*Marco Merlin*
- L'autore**
- 4 **Salvatore Quasimodo**  
Notizia biobibliografica  
*a cura di Alessandra Laterra*
- 6 Salvatore Quasimodo: il repertorio delle maniere novecentesche  
*Giuliano Ladolfi*
- L'incontro**
- 13 *La vita cerca la vita:*  
Incontro con Mario Luzi  
*Silvia Nicolaccini*
- Interventi**
- 20 Il peccato originale di Luzi  
*Marco Merlin*
- Saggi**
- 26 Dallo "squarcio" di natura al "ritratto". Annotazioni sulla poesia dell'ultimo Ruffilli.  
*Luciano Benini Sforza*
- 32 Leopardiana  
*Paolo Ruffilli*
- 33 Orosco di Magrelli  
*Marco Merlin*
- 45 La poesia di Paolo Volponi: ridare un senso all'umano  
*Ciro Di Maria*
- Voci**
- 50 Riccardo Sappa: *Venti d'acque*
- 52 Francesco Ugo Oliveti: *Sangue vocale*
- 54 Antonio Camaioni: *Pulsar*
- 56 Rinaldo Caddeo: *Il costato del fiume*
- 57 Gabriella Galzio: *Una forma d'a-*
- 58 *more inalterata*  
Mauro Germani: *Il soldato*
- Labor limae**
- 59 *Sumite materiam*  
*Marco Merlin*
- Letture**
- 60 Marco Guzzi: "Le figure dell'ira e dell'indulgenza"  
*M. Merlin*
- 61 Claudio Magris: "Microcosmi"  
*L. Piantini*
- 63 Giorgio Luzzi: "Predario"  
*L. De Luca*
- 64 Anton van Wilderode: "Il messaggero senza parole"  
*G. Ladolfi*
- 64 Fabio Ciofi: "Non a caso"  
*M. Merlin*
- 67 Giacinto Spagnoletti: "I nostri contemporanei. Ricordi e incontri"  
*C. Di Biase*
- 68 Francesco Giuntini: "Lancette"  
*M. Veronesi*
- 69 Marco Tornar : "La scelta"  
*M. Merlin*
- Rivistando**
- 72 *Andrea Temporelli*
- Bloc-notes**
- 73 Il romanzo europeo oggi: note a margine del convegno di Alassio  
*Enrico Grandesso*
- Editing**
- 74 **Gli autori di Atelier**
- 76 **Sommario Generale**
- 79

## ***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

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

---

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

#### **Quote**

Per il 1997:                      lire 30.000

Per il 1997-98:                 lire 55.000 - sostenitore: lire 100.000

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

# EDITORIALE

## Siamo poeti o giullari?

*«Solo Dio può salvare questa finanziaria», ebbe a dire non molto tempo fa Bertinotti. Gli ottimisti del centro assicuravano che un intervento divino avrebbe permesso all'Italia di entrare in Europa. Il vero cruccio del Paese erano però i Mondiali, dai quali si rischiava di essere estromessi proprio a causa dell'Inghilterra da sempre ostile all'ipotesi di un'Europa unita. Si riparla di "crisi" (quale intellettuale non ha mai sventolato questa parola-spettro?), mentre a noi tornava alla mente un mago, vestito di tutto punto come un faraone, che nel più fedele specchio televisivo della nostra società, il Costanzo Show, forse più di un anno fa predisse che l'obiettivo europeo non sarebbe stato raggiunto. In questo cruciale intreccio di eventi, degno di una soap opera di successo, la terra del sole (e dei cachi) viene premiata con un Nobel per la letteratura da una bislacca Accademia Svedese, che, probabilmente consapevole dei tempi, più dei nostri intellettuali, premia un attore che forse non ha scritto nulla ma, che «nella tradizione dei giullari medievali, dileggia il potere e restituisce la dignità agli oppressi». Ma non era Bertinotti il Robin Hood degli Italiani? Il conflitto di interessi fa cadere il governo. Il figlio di Fo fa finta di nulla e ruba una battuta alla madre: «Allora Dio esiste, ed è pure comunista!». Infatti Bertinotti si converte e salva la finanziaria. Dovrà però accettare lo smacco della Russia sconfitta dall'Italia, la quale (tutto è bene quel che finisce bene) accederà all'Europa e ai Mondiali. Probabilmente ciò è dovuto all'alleanza segreta con la Francia, e chissà che il mago di Costanzo non preveda per i mondiali francesi una finale con i nostri "cugini". E poi Di Pietro, Feltri, Ferrara, Sofri, Berlusconi...*

*Tra cronaca e crisi epocale, riaccoci con un nuovo numero di «Atelier», un altro piccolo gesto d'amore per la cultura. Il miglior impegno per i letterati è scrivere ottime cose, vegliare sulla parola, tenere così desto il senso critico che anche qui si forma. Da questa trincea, offriamo una rivista viva, in tensione, con pregi e difetti dunque, ma ancora in crescita. Anche la manifestazione di Firenze si è rivelata un prezioso suggello per ricordarci che pure nel cuore della provincia, senza maestri o editori che ci aprissero le porte della società letteraria, abbandonati in questo persino dagli amici, è possibile, rimboccandosi le maniche (qui i direttori fanno anche i magazzinieri), lavorare per un'ipotesi di civiltà.*

*In nome di tale impegno, dedichiamo questo numero a due persone: Piero Bigongiari, maestro che non abbiamo avuto ma dal quale continuiamo ad apprendere, e Marco Castano, impareggiabile amico di tante scorribande e fantasie, capace di vivere trent'anni con l'intensità di cento: due sguardi, divisi da un solo abisso, che si congiungono qui, nel fuoco di chi prosegue l'opera dei giorni.*

M. M.

## Salvatore Quasimodo

La rubrica "L'autore" in questo numero è dedicata a Salvatore Quasimodo, un altro Nobel assai contestato, la cui fortuna degli Anni Cinquanta e Sessanta, si è andata progressivamente eclissando al punto che oggi appare quasi dimenticato o confinato sulle antologie scolastiche sulle quali compare più per necessità di documentazione che per convinzione. Questa parabola discendente, sintomo anche di un mutamento di orientamento critico, richiede un'analisi delle cause al fine di individuare la posizione di questo poeta nel panorama della letteratura del secolo che si sta per chiudere.

### Notizia biobibliografica

Salvatore Quasimodo nasce a Modica il 20 agosto 1901 (e non a Siracusa, come lo stesso autore ha sempre voluto far credere, nei suoi *Ritratti su misura*), figlio di un ferroviere e di Clotilde Ragusa.

Per la maggior parte della sua infanzia segue il padre nei suoi spostamenti di lavoro nel territorio siciliano e nel 1908 si trasferisce a Gela, dove frequenta la scuola elementare. Ma dopo il terremoto del 1909, il genitore viene nuovamente trasferito a Messina in un clima disarmante di tragedia, nel quale Quasimodo trova il primo contatto con la morte. Fino al 1915 frequenta l'istituto tecnico a Palermo, poi fa ritorno a Messina, dove rimane fino al 1920 riuscendo a trovare una dimensione adeguata ai propri interessi più ampiamente culturali. Così ricorda Salvatore Pugliatti: «Si parlava di letteratura, di poesia, di politica. Leggevamo Dante, Platone, la Bibbia, Tommaso Moro e Tommaso Campanella, Erasmo da Rotterdam, i russi (soprattutto Dostojevskij, Andreiev, Gorkij) e i francesi (Baudelaire, Mallarmé, Verlaine). Dal 1917 al 1920 l'interesse è rivolto anche ai simbolisti messinesi che, ampiamente influenzati da quelli francesi, contribuiscono a diffondere, in un clima di provincia, assai diverso e lontano, caratteri del simbolismo russo» (*E fu subito sera*, Napoli, 1969).

Terminati gli studi in questa città, il poeta si trasferisce a Roma per iscriversi al Politecnico, deciso a conseguire la laurea in ingegneria. Ma a causa di una situazione economica in progressivo peggioramento, Quasimodo è costretto a lavorare per vivere. Sono questi gli anni più duri, segnati da una condizione precaria che lo costringe ad accettare diversi e numerosi mestieri: fu disegnatore tecnico in un'impresa di costruzioni, commesso in un negozio di ferramenta, impiegato alla Rinascente dove viene presto licenziato per aver organizzato uno sciopero.

Contemporaneamente inizia lo studio del greco e del latino sotto la guida di Monsignor Rampolla del Tindaro, ma a causa della conseguente e reale emarginazione economica è costretto a smettere gli studi di ingegneria ed entrare come tecnico geometra al Genio Civile a Reggio Calabria.

Questo ritorno al Sud provocò nel poeta il riaffiorare dell'amore per la poesia (quasi una "missione" di denuncia e sofferenza dei mali meridionali intesi come mali della società) aiutato anche dalla collaborazione intellettuale degli amici messinesi. In seguito alla presentazione da parte di Vittorini al gruppo dei solariani, Quasimodo ha l'occasione di pubblicare le sue prime poesie sul n. 3 di «Solaria»: *Albero, Prima volta, Angeli*. Sempre nel 1930, appare la raccolta *Acque e terre* per le Edizioni Solaria. Subito dopo, nel 1932, esce la nuova raccolta *Oboe sommerso* per le Edizioni di Circoli, dovuta al suo soggiorno a Genova per motivi di lavoro, dove stringe amicizia con Camillo Sbarbaro, Adriano Grande, Angelo Barile. Nello stesso anno riceve a Firenze il premio dell'*Antico Fattore*. Nel 1934 dopo un breve periodo trascorso in Sardegna viene trasferito a Milano, anche se deve lavorare a Sondrio. Nella città lombarda stringe rapporti con artisti quali Persico, Arturo Martini, Sinisgalli, Rognoni, Sassu, Tofanelli. Nel 1936 esce *Erato e Apollion*, con un'incisiva prefazione di Sergio Solmi. Nel 1938 Quasimodo si licenzia dal Genio Civile e comincia a lavorare come segretario di Cesare Zavattini, passa in seguito ad un giornale umoristico. Nello stesso

anno pubblica la raccolta *Nuove Poesie*, con un saggio introduttivo di Oreste Macrì, che indica come carattere quasimodiano la poetica della parola.

Dopo le *Nuove Poesie*, grazie ad un ripensamento critico, avviene una svolta latente nella poetica quasimodiana: tra il 1939 e il 1940 comincia a tradurre i lirici greci, contemporaneamente al suo nuovo lavoro nella redazione del «Tempo». L'anno successivo viene nominato professore di Letteratura Italiana al Conservatorio di musica «Giuseppe Verdi» di Milano. Nel 1942 Quasimodo si impone come poeta a un gruppo più vasto dei solariani con l'edizione antologica definitiva delle sue poesie *Ed è subito sera* nella collana «Lo Specchio» di Mondadori. Dal 1942 al 1945, pur essendo antifascista, non partecipa alla Resistenza: continua, nella sua clandestinità, a lavorare alle traduzioni (*Vangelo secondo Giovanni*, *Canti* di Catullo, brani dall'*Odissea*).

Nel 1944 il poeta viene denunciato dal direttore fascista della «Voce Repubblicana» al quale dedica l'invettiva di *Parole a una spia*. Nel 1945 si iscrive al P.C.I. Con questa scelta inizia una vera crisi, chelo spinge ad allontanarsi dai moduli ermetici: la coralità e l'impegno del dopoguerra sono il risultato di un processo maturato per gradi. Appartengono a questo periodo i manifesti di poetica (*Cultura e politica*, *Poesia contemporanea*, *L'uomo e la poesia*, *Discorso sulla poesia*). Nel 1946 e nel 1947 escono *Con il piede straniero sopra il cuore* e *Giorno dopo Giorno*. A due anni dalla morte della prima moglie, Bice Donetti, nel 1948 sposa Maria Cumani. Per un anno si occupa della rubrica teatrale del settimanale «Omnibus» per poi passare al «Tempo» e rimanervi fino al 1959.

Nel 1949 esce *La vita non è un sogno*, un ulteriore sviluppo e una successiva conferma della crisi poetica del 1946-1947. Nel 1950 e nel 1953 riceve rispettivamente il premio San Babila e il premio Etna-Taormina. L'impegno di una poetica sociale continua ancora nella raccolta del 1956 *Il falso e vero verde*. Nel 1958 pubblica *Terra impareggiabile* (premio Viareggio) e l'antologia *Poesia italiana del dopoguerra*, in cui è evidente il suo sforzo nell'accettare la linea di demarcazione tra le forme del periodo poetico immediatamente precedenti al 1940 e quelle successive.

Alla fine dell'anno, durante una visita in URSS, il poeta viene colpito da un attacco cardiaco che lo costringe a una lunga degenza nell'ospedale Botkin di Mosca. Dalla dolorosa esperienza della morte nasce *Dare e avere*. Il 10 dicembre del 1959 gli viene assegnato il Premio Nobel per la Letteratura: avevano avanzato la sua candidatura Francesco Flora e Carlo Bo; tale decisione suscita durissime polemiche. L'ultima raccolta di poesie, *Dare e avere*, conclude un lungo processo di isolamento dal panorama culturale italiano in concomitanza con i numerosi inviti nelle università e negli istituti culturali stranieri. Muore il 14 giugno 1968 ad Amalfi, a causa di un'emorragia cerebrale.

La prima fase della poesia di Quasimodo fu attentamente seguita dalla critica militante che vedeva in lui una delle espressioni più limpide della corrente ermetica. Montale e Solmi, i suoi primi recensori, appaiono favorevoli, ma non entusiastici, mentre De Robertis esprime una valutazione decisamente negativa: «una finzione di profondi sensi che diventano non sensi». Anche sulla sua appartenenza all'Ermetismo si delineano due prospettive: alcuni studiosi lo vedono più vicino alla produzione di Ungaretti e di Montale con ascendenze leopardiane, altri, invece, pongono in luce gli elementi realistici di alcune sue liriche che denotano un impegno meno estetizzante e meno simbolico.

La produzione del Dopoguerra divide i critici: alcuni non trovano sostanziale novità ed accusano di insincerità e di retorica sia il Quasimodo ermetico sia il Quasimodo civile; altri, invece, apprezzano la sua apertura alla situazione storica e politica contemporanea. «Comunque oggi alla stima che generalmente resiste nei critici formati fra le due guerre [...] si contrappongono indifferenza o rifiuto prevalenti nei più giovani» (Pier

Vincenzo Mengaldo).

Tra gli studi più importanti su questo autore segnaliamo: S. Antonielli, *Aspetti e figure del Novecento*, Guanda, Parma, 1955; G. Bàrberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano, 1961; S. Solmi, *Scrittori negli anni*, Il Saggiatore, Milano 1963; M. Tondo, *S. Quasimodo*, «Letteratura italiana contemporanea», Lucarini, Roma, 1980; O. Macrì, *La poesia di Quasimodo*, Sellerio, Palermo, 1987. Tra le principali edizioni delle sue opere segnaliamo *Salvatore Quasimodo, Tutte le poesie*, a c. di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1960; *Poesie e discorsi sulla poesia*, a c. di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1971; *Salvatore Quasimodo*, Torino, U.T.E.T., 1979, nella collana «Scrittori del mondo: i Nobel» (Alessandra Laterra).

*Giuliano Ladolfi*

### **Salvatore Quasimodo: Il repertorio delle maniere novecentesche**

Una lettura delle liriche di Salvatore Quasimodo, a quasi cinquant'anni di distanza dalla sua consacrazione mondiale attuata mediante il conferimento del Premio Nobel, non può che ribadire le riserve sulla sua effettiva significatività all'interno del Novecento espresse su di lui da tutta una serie di studiosi sia pure con motivazioni diverse.

Sinteticamente la critica finora ha posto in luce alcuni capisaldi del problema: a) la dialettica elementare «fra il mito dell'infanzia legato ad una Sicilia favolosa e il patimento (alquanto coltivato) per la propria situazione di sradicato, da un lato, e dall'altro per l'infermità della carne e la perdita dell'innocenza» (Mengaldo); b) «il tema della tristezza [tesa] a complicarsi intellettualisticamente» (Tondo); c) «l'abilità e l'artificio come sorgente della poesia (Mengaldo che riprende un concetto già espresso da Montale); d) l'adesione a schemi «senza partecipare a fondo del gusto che quello schema animava» (Antonielli); e) una «vaga aspirazione al classicismo» (Antonielli); f) «l'equivoco di sentirsi chiamato all'ermetismo [...] per cadere nell'equivoco antiermetico» (Antonielli).

Questi, espressi in modo necessariamente schematico e quindi semplificatorio, appaiono i nodi essenziali della lirica quasimodiana che tutto sommato possiamo ritenere ancora validi. Rimane aperta la questione se la produzione seguente alla Seconda Guerra Mondiale presenti elementi di novità o di continuità nel percorso della sua produzione poetica. La soluzione dipenderà dall'inquadramento generale della questione.

Ad uno sguardo retrospettivo il percorso letterario di Quasimodo appare contrassegnato dal reiterato e mai risolto tentativo di impadronirsi di tecniche formali, mai assimilate in profondità, prodotte dalla letteratura italiana nella parte centrale del secolo. Per questo motivo la sua produzione diviene testimonianza di tutta una serie di “maniere” presenti ancor oggi nel diffuso modo di scrivere poesia. I suoi versi sono divenuti modelli di quella poesia “amatoriale” che “rifà il verso” ai più importanti autori del secolo.

Questo poeta, infatti, ha dimostrato una grande disponibilità a recepire le suggestioni dei vari filoni della nostra poesia dal crepuscolarismo all'ermetismo, dall'orfismo al minimalismo di stampo giornalistico. A questo proposito, tuttavia, non si può parlare né di superamento né di sperimentalismo: Quasimodo non supera le diverse maniere, perché riaffiorano anche in mezzo a filtri letterari a mano a mano adottati; non sperimenta nel senso dantesco del termine, perché non



le sintetizza in un'unità originale neppure dell'ultima sua raccolta *Dare e avere*.

Nella prima fase, quella di *Acque e terre*, pur riprendendo reminiscenze di Leopardi, Montale, Ungaretti, lo scrittore si attiene ad un modello stilistico che definirei "tardoromantico", dal vago sapore sentimentale, come suggerisce la ripetizione di parole come "cuore", "sogno", "tristezza". Gli scorci di potenza vertiginosa rimangono isolati («Profonda la strada / su cui scendeva il vento / certe notti di marzo / e ci svegliava ignoti / come la prima volta», *E la tua veste è bianca*). Anche la ricerca di situazioni sensoriali rimane ancorata ad un descrittivismo superficiale che non si rende simbolo, ma generalmente si carica di un'insistita ricerca del "poetico" attraverso il preziosismo linguistico e di studiate soluzioni formali. Con questo termine intendo l'adozione di immagini vaghe supportate da un'atmosfera impalpabile che si sviluppa in movimenti centrifughi, da accostamenti peregrini, dalla mancanza di un centro, dalla giustapposizione di elementi eterogenei e da un'approssimazione in cui si può suggerire tutto e il contrario di tutto.

Le stesse aperture metafisiche o esistenziali («m'è dentro il male vostro che mi scava», *Terra*), riprese dal virgiliano *sunt lacrymae rerum*, rimangono a livello percettivo, non scavano il "disagio della civiltà" contemporanea. I temi vengono appena accennati ed accostati senza essere collocati in un quadro d'insieme o come tappe di un itinerario umano e poetico. Quasimodo in questo ricalca in modo esemplarmente negativo la poetica del frammento, inteso come dispersione, come mancanza di unità, come delibazione dell'attimo e a questa modalità rimarrà fedele anche nelle opere seguenti.

Ripetitiva appare anche l'esplorazione della suggestione evanescente, forse per influsso della poetica dell'«indefinito» di leopardiana memoria, che scade in vago sentimentalismo («ogni cosa che ha cuore di tristezza», *Nessuno*) in cui si ritrovano echi di Corazzini («Io sono forse un fanciullo [...] e più non c'è nessuno / che sappia farlo piangere», *Nessuno*). La portata conoscitiva di questi versi rimane limitata ad un livello comune, anche se non mancano le prime aperture al tema della "sicilianità" ed alcuni momenti, assai limitati, di schietta originalità: «Vicolo: una croce di case / che si chiamano piano, / e non sanno ch'è paura / di restare la sole nel buio» (*Vicolo*); in questi versi l'eco pascoliana viene attutita dalla proiezione paesaggistica di un sentimento dolcemente accennato.

Già la prima raccolta contiene gli elementi fondamentali di tutta la produzione di Quasimodo e cioè la compresenza di maniere diverse: il soggettivismo tardoromantico, la concretezza di alcune rappresentazioni espressa mediante colori, suoni, sapori, il tema della memoria in una componente lirico-evocativa, l'«ansia» metafisica volta a cogliere il senso dell'esistenza.

La stagione di *Oboe sommerso* e di *Erato e Apollion* consacra quest'ultima tendenza mediante l'adozione degli schemi ermetici. Il dettato si raggruma, tende all'oscurità e allo studio della parola mediante moduli tipici del minore simbolismo francese (già studiati da Leo Spitzer) che si possono codificare nell'uso di sostantivi "assoluti" senza articolo, plurali indeterminati, la creazione di verbi («autunnarsi»), una semantica vaga delle preposizioni, la tendenza all'espressione generica, la tecnica elaborata nella disposizione delle parole all'interno del periodo, la disposizione intellettualistica a "caricare" di significati la parola mediante la metafora preziosa gratuita («luce addolorata», *Verde deriva*). La mediazione tra termini lontani non pare dettata dal desiderio di ricercare "corrispondenze" illuminanti, ma di colpire il



lettore con un gioco di parole («Un vento grave d'ottoni», *Foce del fiume Roja*).

Permane un fondamentale ripiegamento intimistico. Manca la tensione della ricerca di Ungaretti e di Montale, come pure l'attrito linguistico reboriano. Continui sono gli echi dei poeti maggiori. Non manca anche la genericità stilistica, il patetismo di maniera. Le parole nascondono piuttosto che evocare. La vita rimane totalmente esclusa, perché prevale il lavoro sul significante; anche la tristezza diventa sbiadita, confinata a moda letteraria, infiacchita in frammenti sentimentali (patria perduta, solitudine, naufragio). L'Ermetismo non viene sentito come scavo della parola, come aridità dell'esistere se non in maniera episodica: si configura come un modo per "vestire" i concetti.

*Erato ed Apollion* non muta la situazione, anche se viene accentuato il tema della solitudine che riprende i versi proemiali di *Acque e terre*: «Ognuno è solo sul cuor della terra», ma anche in questo caso il filtro letterario prevale sulla dimensione sentimentale. È difficile, a ben guardare, scoprirvi una vera e propria indagine sulla condizione umana o sul dolore; ci troviamo piuttosto di fronte a "divagazioni" su temi. Mi preme a questo punto precisare che non esistono opere di poesia prive di "filtro letterario", neppure dove sembra immediato il rapporto con il reale. Si tratta di misura e di qualità: alcuni poeti usano i simboli della tradizione e altri li creano.

Anche a proposito del classicismo di Quasimodo si possono svolgere considerazioni analoghe: non è facile sostenere che la perspicuità della tradizione greco-latina abbia spinto l'autore ad uscire dalle oscurità ermetiche, perché proprio in *Erato ed Apollion* convivono queste due tendenze. Il recupero del mito, come il titolo suggerisce, non viene compiuto per universalizzare componenti di un'individuale *Weltanschauung*, come Ugo Foscolo che nella figure e nei contenuti neoclassici riproduce la sua ansia di superare la concezione meccanicistica e deterministica del razionalismo settecentesco mediante la religione delle "illusioni"; neppure diviene concezione di vita austera e magnanima come in Carducci: nel poeta siculo-greco diventa suggestione della terra natia, della propria infanzia in contrapposizione alla realtà frustrante del presente. Purtroppo questa componente personale, che avrebbe potuto dischiudere orizzonti di senso e di simbolo propri dell'uomo novecentesco incapace di conservare una secolare tradizione culturale, rimane ancorata alla "memoria poetica", a quell'aura individuale che solo lontanamente può rievocare la tragedia della cultura contemporanea nel momento in cui sta compiendo la svolta storica nel passaggio da una civiltà contadina ad una società industriale e post-industriale. La Sicilia, più che un mito – e, quindi, componente poetica che traduce un elemento dell'immaginario collettivo – rimane un tema su cui costruire scene rievocative affidate ad un linguaggio lirico. Per questo motivo il senso di «una divisione irreparabile» dall'Eden beato, la «perduta età dell'oro» che si contrappone alla «corrosione [e al] decadimento senza salvezza» (S. Solmi) si stemperano in un vago sentimentalismo intriso di tristezza: «Tu giri antica ruota di ribrezzo, / tu malinconia che prepari il giorno / attenta in ogni tempo, che rovina / fai d'angeliche immagini e miracoli, / che mare getti nella luce stretta / d'un occhio» (*Tempio di Zeus ad Agrigento*).

Questa valutazione di carattere generale non vuole negare l'esistenza di composizioni degne di considerazione; queste, però, sono rare; la maggior parte riprendono il filone senza approfondirlo, senza illuminarlo ulteriormente, come si può vedere nella sezione *Dalla Sicilia*, tratta dalla raccolta *Il falso e vero verde*. Anche nella sezione della *Terra impareggiabile (Dalla Grecia)*, nonostante il desiderio di riavvicinarsi

alle mitiche origini, si assiste al trionfo della letterarietà, alla celebrazione della maniera con cui sono ritratti i luoghi visitati. Quando tenta di affondare lo sguardo nella realtà, Quasimodo riprende consuete considerazioni sul tempo o scade nella maniera "ermetica": «Febo alza l'arco e scocca dritto al tendine, / nascosto sotto l'alveo delle pietre / dove le serpi sacre aprono figli. / E più non sai se immobilità è vita / e morte moto. Qui in eterno parte / sullo stadio, dalla crepe telluriche / dei monti a curve di luna taglienti / l'auriga plebeo con la fronte bassa / e l'occhio di cavalletta smaltato» (*Delfi*). Il poeta accosta "situazioni" poetiche per creare uno scenario composito che va dalla descrizione delle statue, all'aggancio con il mito, alla ripresa del termine "luna", già sottoposto ad ironia da Gozzano e dai Futuristi, alla ricerca di un movimento all'interno della fissità del tempo, all'«impresiosamento della dizione», al «puro costruito decorativo» (Giorgio Bàrberi Squarotti). Gli elementi isolati non intervengono a delineare un quadro di più ampio significato.

Alla fine degli Anni Trenta la "maniera" ermetica viene in parte abbandonata grazie all'attività di traduttore, quando l'autore dovette confrontarsi con un "reale già dato", con un preciso elemento di paragone. E proprio in questa lezione di rigore stilistico consiste uno degli elementi importati del magistero del poeta che nell'acquistare trasparenza e lucidità di dettato, si impossessa anche di una pregevole musicalità di versificazione. Questo lavoro spiega lo stacco tra le prime tre raccolte con alcune poesie contenute nella parte iniziale di *Nuove poesie*, pubblicate nel 1942. Possiamo allora accettare il giudizio dell'Antonielli il quale sostiene che «in complesso l'ermetismo è stato per lui equivoco, stagione incerta, della quale sarebbe caduto vittima se appunto non fosse stato soccorso dalla, sia pur monocorde, spontaneità della vena»?

Non mi pare, per due motivi: in primo luogo la "maniera" ermetica con tutto l'armamentario stilistico riaffiora impercettibilmente, ma con puntale costanza, quando l'«ansia metafisica» di passare la barriera del dato oggettivo lo spinge a cercare il senso del reale costringendolo all'evanescenza semantica; in secondo luogo perché i momenti di spontaneità al reale sono veramente esigui: «Io mi divoro in luce e suono; / battuto in echi squallidi / da tempo a tempo geme un soffio / dimenticato» (*Airone morto da Erato ed Apòllion*); «[...] La nostra ora / scatta inavvertibile; affilato raggio / nel labirinto armonico» (*Nell'isola* tratta dall'ultima raccolta *Dare e avere*). L'autore di fronte all'indeterminatezza della sensazione interna si affida ad un dettato infarcito di simbologia astratta. Quasimodo manca del vigore poetico che avrebbe potuto conferire l'aggancio con la realtà: egli intellettualisticamente "carica" il significato dell'immagine (le «rassegnate piogge», «l'aria consolata»). Per questo motivo non concordo completamente anche con Sergio Solmi, secondo cui in questo scrittore «l'organismo costitutivo, la cellula elementare è la parola».

Dunque, in *Nuove poesie*, raccolta composta a cavallo degli Anni Quaranta, Quasimodo si appropria di moduli poetici più realistici, certamente sollecitati dall'esercizio di traduttore, che consistono nell'adozione dell'endecasillabo aperto e di temi concreti, maggiormente legati all'esperienza cittadina («Dalle scure case / del tuo borgo ascolto l'Adda e la pioggia, / o forse un fremere di passi umani, / fra le tenere canne delle rive», *La dolce collina*), di maggiore precisione lessicale, anche se la tentazione dell'immagine ad effetto permane («le

acque spente», «gli alberi amari», «la rana cresce il verde», «cavalli di luna e di vulcani», «oblique tristezze»), come pure non vengono meno residui di patetismo sentimentale deducibili dalla ripetizione delle parole “cuore”, “luna” ecc. Ad ogni modo non si può negare che Quasimodo stia percorrendo quella strada che lo avrebbe condotto ad una chiarificazione del dettato e all’aggancio a situazioni reali. Purtroppo nella citata silloge questo mutamento rimane limitato ad un numero ristretto di liriche: «Nel tempo delle frane, / le foglie, le gru assalgono l’aria: / in lume d’alluvione splendono / cieli densi aperti agli stellati» (*Cavalli di luna e di vulcani*).

La vera svolta secondo Quasimodo stesso sarebbe avvenuta a causa della guerra. Nel *Discorso sulla poesia*, scritto nel 1953 e pubblicato nel 1956, egli traccia il programma della nuova poesia: occorre «rifare l’uomo [...] frodato dalla guerra», esperienza che «muta la vita morale di un popolo, [perché] l’uomo, al suo ritorno, non trova più misura di certezza in un *modus* di vita interno», infatti «la guerra ha interrotto una cultura e proposto nuovi valori dell’uomo». Indubbiamente questo programma si allaccia all’impegno della letteratura neorealistica e alle battaglie del «Politecnico» di Vittorini. Si può fondatamente sostenere che il poeta nel saggio abbia voluto delineare il nuovo modo di scrivere poesia scaturito dalle esigenze culturali prodotte dalla guerra, dalla Resistenza e dal desiderio di rinnovamento morale, civile e sociale del popolo italiano. All’«assenza» ermetica del letterato si sostituisce la presenza: egli riacquista fiducia nella missione delle lettere, esce dall’umbratile orto della letteratura, si sente investito da una missione pubblica, si crede in un certo senso responsabile di non aver impedito gli orrori del fascismo e della guerra, vuole diventare strumento di diffusione delle idee democratiche presso il popolo.

Ci voleva ben altro spessore culturale e fantastico per sfuggire alla subdola insidia di recuperare il secolare armamentario del “poeta-vate”. La lirica corale che avrebbe dovuto sostituire il solipsismo romantico fatalmente degenera in una nuova maniera contrassegnata da uno stile elevato, da un’oratoria robusta quanto scontata. Vi troviamo anche gli elementi delle fasi precedenti («Forse il cuore»). Non c’è dubbio che *Giorno dopo giorno* presenti anche momenti di alta poesia, quando la realtà urge sotto le parole come in *Milano, agosto 1943*, la cui chiusura «Non toccate i morti, così rossi, così gonfi, / lasciateli nella terra delle loro case: / la città è morta, è morta» riprende i momenti migliori di *Nuove poesie*. Ma, se consideriamo la celeberrima *Alle fronde dei salici*, non possiamo non scorgervi un’esemplare ripresa di schemi biblici “aggiornati” con immagini ermetiche («l’erba dura di giaccio», «l’urlo nero della madre»). Non basta l’exasperazione di una *callida iunctura*, l’insistenza sul gesto e sulla violenza né un decorativismo surrealista accompagnato dalla tecnica dell’enumerazione per creare una poesia corale.

Questo intento si attua in modo particolare nella celebrazione della lotta partigiana che segue due fondamentali maniere: il descrittivismo antiermetico e i moduli gnomico-morali. Nella prima parte della lirica *Ai quindici di piazzale Loreto* «il discorso non potrebbe essere più nudo, una notizia di giornale, distinta metricamente non più che dagli a capo e da una certa aura endecasillabica che qua e là spira, aulicizzandosi nel contatto con lo schema del settenario nei versi più brevi» (Giorgio Bàrberi Squarotti): «Esposito, Fiorani, Fogagnolo, / Casiraghi, chi siete?



Voi nomi, ombre? / Soncini, Principato, spente epigrafi, / voi, Del Riccio, Temolo, Vertemati, / Gasparini? Foglie d'un albero / di sangue, Galimberti, Ragni, voi, / Bravin, Mastrodomenico, Poletti?». La seconda parte viene risolta con l'applicazione gnomico-morale. «È questo il caratteristico modo di accostamento alla realtà nell'ultimo fare di Quasimodo: l'esplosa al fine di accoglierla in un cerchio di dizioni gnomiche, in un assiduo e alto sentenziare, che tende a fare, della notizia mito, vicenda esemplare da ripetere a severa meditazione a ammonizione» (Giorgio Bàrberi Squarotti): «[...] Ricade morte / da bocche funebri, chiedono morte / le bandiere straniere sulle porte / ancora delle vostre case. Temono / da voi la morte, credendosi vivi. / La nostra non è guardia di tristezza, / non è veglia di lacrime alle tombe; / la morte non dà ombra quando è vita».

Questa maniera può essere riscontrata anche in *Auschwitz*, *Ai fratelli Cervi, alla loro Italia*, *Epigrafe per i Caduti di Marzabotto*, *Epigrafe per i partigiani di Valenza*. Non mancano residui ermetici («su canti di re accordano / canti di vulcani»). L'autore in realtà non approfondisce né i valori né il senso della Resistenza, perché si affida ad un moralismo letterario con cui crede di impreziosire il discorso.

Le ultime raccolte *La vita non è sogno, Il falso e vero verde, La terra impareggiabile, Dare e avere*, riprendono i temi già esposti senza novità confermando quel carattere monocolore posto in luce dall'Antonielli: le gazze, le lune, i fiumi, l'invasore saraceno della Sicilia, il tema dell'esilio nelle metropoli; si tratta di appunti personali che adottano le maniere già descritte, a testimonianza del carattere composito e mai risolto dello stile di Quasimodo. Non mancano nell'ultima raccolta episodici squarci di intensità sublime come nella parte finale della lirica *Alla Liguria*: «Anche lungo il mare / avara in Liguria è la terra, / come misurato è il gesto / di chi nasce sulle pietre / delle sue rive. Ma se il ligure / alza una mano, / la muove in segno di giustizia. / Carico della pazienza / di tutto il tempo della sua tristezza. / E sempre il navigatore / spinge lontano il mare / dalle sue case per crescere la terra / al suo passo di figlio delle acque». In questi versi il gesto si fa significato e annoda tutti gli elementi della scena a cui lo stile aderisce in modo naturale dilatando la suggestione non per mezzo di accostamenti compiaciuti, ma attraverso l'evidenza di movimenti che diventano carattere peculiare di un popolo di navigatori.

Non a caso Pietro Mazzamuto apprezza il lirismo di *Dare e avere* e la sua sintassi più scolta, il lessico meno intellettualistico e più morbido.

3. A questo punto occorre stendere un bilancio dell'esperienza poetica di Salvatore Quasimodo, la cui lirica ha coperto i quarant'anni centrali del nostro secolo.

A mio parere egli resterà nella storia della letteratura italiana come il testimone più autorevole della poesia di "maniera" di facile effetto e popolarità. Nei suoi versi non si fatica a ritrovare echi di Ungaretti, Montale, Pascoli, dei poeti crepuscolari, dei lirici greci, come di tutta la tradizione italiana.

Rari sono i momenti di vera poesia e questo fatto è testimoniato dalla quasi uniformità delle scelte antologiche e della catalogazione dei temi da parte dei critici, che rappresentano un'esigua parte delle liriche pubblicate. «E le autentiche riuscite sono rare; troppo spesso invece non si va oltre l'arguzia intellettualistica»:

questo giudizio come il breve saggio di Pier Vincenzo Mengaldo pubblicato sull'antologia *Poeti italiani del Novecento* rappresenta, a mio parere, una delle sintesi più chiare ed efficaci dell'opera quasimodiana.

Lo stesso impegno etico, sollecitato dal clima neorealistico, si esaurì in un puro atto formale, che poté suggestionare il clima letterario che stava cercando di uscire dalle precedenti esperienze ermetiche e di trovare vie alternative al magistero di Ungaretti, Montale e Saba. Non è un caso che proprio in quegli anni stessero maturando i germi da cui sarebbero uscite le Neoavanguardie e i poeti del versante realistico come la «linea lombarda». Il successo di Quasimodo in parte può anche essere attribuito al clima ideologico, in cui la celebrazione della Resistenza divenne mezzo per progettare nuovi scenari politici.

In realtà alla fine del secolo, quando ormai si può considerare questa esperienza poetica con una certa distanza, non si può non concordare con un dato ormai assodato nella critica ufficiale: la letterarietà della poesia di questo scrittore che lo relega al rango di minore, per cui sarà difficile scoprire in lui il travaglio complesso e contraddittorio della nostra civiltà.

La persistenza nel ricercare diverse “maniere” testimonia una sostanziale mancanza di profondità della sua produzione ancorata, come si diceva, ad alcuni esigui temi. Pare quasi che il vero nucleo poetico in contraddizione con le stesse intenzioni dell'autore sia consistito proprio nel sondare le possibilità di funzionamento del linguaggio svincolato dalla costrizione espressiva e rappresentativa. Anche quando egli si accosta al reale in modo cronachistico, si rifugia nella riproduzione di maniere che costruisce con impegno certosino creando continuamente filtri letterari da unire e mescolare con quelli precedenti.

Probabilmente questa rimane la più originale eredità di Quasimodo, forse anche più significativa dei rari bellissimi passi: il tentativo di elevare a poesia la maniera staccandola dalla storicità dell'uomo. Può sembrare paradossale questa conclusione in chi si è impegnato per una poesia civile ed etica, ma le buone intenzioni non bastano. La sua produzione presenta «un'eccessiva soggezione all'“occasione”» (Michele Tondo) perché priva di un centro unificatore, di un cammino, non si condensa in un'originale *Weltanschauung*. Anzi proprio questa contraddizione tra volontà e risultato ancora una volta testimonia che, quando si sradica la poesia dal tessuto storico e umano, si generano soltanto “maniere”.

Quasimodo, quindi, non ci “rivela” il volto dell'uomo del Novecento disperso tra la crisi gnoseologica ed il bisogno di certezze, il dramma di una “svolta” di una cultura millenaria né il travaglio delle coscienze tese ad un rinnovamento sociale dopo l'olocausto. Il suo modo unico ed irripetibile di avere abitato la terra rimane legato ad un impegno onesto, serio e responsabile di conferire dignità alle lettere, di sperimentare nuove vie alla poesia, di comporre versi di «letterario decoro» (Giorgio Bàrberi Squarotti), ma l'ansia dei posteri invano si placherà ricercando in lui i tratti di uno dei momenti della storia umana più densi di tragedie, di disillusioni e di speranze.

# L'INCONTRO

Silvia Nicolaccini

**La vita cerca la vita: incontro con Mario Luzi**

[...] Sì,  
ma tu dammi il tralcio dei ritmi,  
il festone frondoso delle cadenze.  
Tu cantami qualcosa pari alla vita  
(Al fuoco della controversia)

Non ha importanza chi sia  
l'autore della vita,  
la vit aè anche il proprio autore.  
La vita é.

(*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*)  
Mario Luzi

Scendere a Firenze, città «rocciosa e abissale» per eccellenza di Cavalcanti e di Dante, è, ogni volta, respirare a pieni polmoni la toscaneità come l'ha definita Mario Luzi: sobria, elementare, concreta. La Val D'Orcia, il monte Amiata, i borghi arroccati sulle sommità delle colline tra i cipressi, gli ulivi, i vigneti, dal cui verde si stagliano i rossi e i rosa dei mattoni, dei coppi, della terra arata diventano, per chi vi ha radici affettive, paesaggi «dell'animo», come avrebbe detto Leopardi. Sul finire di maggio, poi, il giallo delle ginestre in fiore abbarbicate ai dirupi rocciosi dà il benvenuto: «Si aggrega la città. / S'addensano i suoi prima. / Si approssima Firenze. / Rari sparpagliati borghi. / Si infittiscono / gli orti e i monasteri». (*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*).

Anche se ghermita da turisti in lunghe file davanti ai suoi monumenti, nella prima afa estiva Firenze è sempre radiosa, sobria, elegante, intatta nella sua grazia ineffabile. Nella mia mente, nel frattempo, si accalcano domande che covano da anni in attesa di una risposta. Nei vicoli lastricati di antica pietra riverso stralci di poesia che man mano affiorano. E ripenso ai luoghi di Luzi, nuclei semplici, come Samprugnano, il paese della madre, o Castello, il suo, e medito sull'importanza delle origini. Con il poeta si parlerà anche di questo: «In certe parti della Toscana – mi spiega – io ho visto un *exemplum* molto definito di questi rapporti orizzontali e verticali tra uomo e uomo, tra uomo e Tutto, tra uomo e Infinito. Però non sono esclusivi: la tribù è il gruppo che può essere ovunque. Io, avendo questa esperienza, l'ho un po' anche nostalgicamente esaltata; però non ci vedo nessun particolare privilegio nell'essere toscano». Il collegamento con *Toscaneità* (1993) è immediato: «Si è tanto più toscani quanto meno si toscaneggia. Altrimenti si è toscanucci e non è una bella razza». L'*exemplum* di cui Luzi parla è, infatti, «intransigente». «Tu vedi che qui esiste o è esistito e continua, in qualche modo, a esistere questo tipo secco, asciutto, senza sbavature di rapporti tra gli uomini fra di loro, fra l'individuo, l'Uno e il Tutto. Questo, a un certo punto, ti mette un po' alle corde, ti mette con le spalle al muro; ci sono poche divagazioni possibili».

Mario Luzi è uno dei massimi poeti del Novecento. Dalle esperienze ermetiche della *Barca* (1935) e di *Avvento notturno* (1940) fino al *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994), avendo compiuto quasi il «periplo dell'uomo in ottant'anni», ha sempre difeso l'alto valore insito nella parola depositaria di senso, intesa come *Verbum*, che ha la stessa radice di *Verum*, dall'*incipit* posto in



calce a *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985), tratto dal *Prologo di Giovanni* («In lei [la parola] era la vita; / e la vita era la luce degli uomini») al «Vola alta, parola, cresci in profondità, / tocca nadir e zenith della tua significazione» o al «Rimani tesa volontà di dire. / Tua resti sempre / e forte / la nomina-zione delle cose. / Delle cose e degli eventi» di *Nominazione*, ultima sezione di *Frasi e incisi di un canto salutare* (1990), dove la salvezza era racchiusa in una lingua, in una parola che, dall'afasia, finalmente parlava, diceva.

Il confine tra poesia e preghiera – discutiamo nello studio di Luzi, in via di Bellariva, invaso dai libri – è talvolta così labile da potersi difficilmente riconoscere: gli *Inni sacri* di Manzoni, la poesia di Dante.

Nell'ultimo libro-intervista, a cura di Stefano Verdino, *La porta del cielo. Conversazione sul cristianesimo*, che, inevitabilmente, rimanda alle *Cose del cielo*, le *Riflessioni sulla vita eterna* di Jacques Maritain, assistiamo al passaggio di testimone dalla parola alla preghiera: «La preghiera comincia dove finisce la poesia, quando la parola non serve più e occorre un linguaggio altro».

«La forza della preghiera è cresciuta, anche nei rapporti dell'espressione e della necessità di espressione; c'è una specie di aumento, incremento anche dell'indicibile sul dicibile. Perciò nella fine di *Frasi e incisi di un canto salutare* la preghiera è dovunque. Quando l'animo è maturo, è cresciuto anch'esso percepisce l'orante, il pregante: la poesia, dunque, dovunque, nelle nostre cose, nella nostra presenza, nella nostra attività. La Parola si è già attuata, perciò non serve più espressivamente, è solo un ricordo dell'iter, del cammino», un cammino dantesco, legato all'idea portante di un poema salvifico come la *Divina Commedia* e come il “canto salutare” di Luzi, “salutare” in senso beatriciano, di *salus*, di salvezza.

Il nostro poeta opera in un secolo ricco come non mai di dicotomie, di antitesi rese poeticamente con la figura retorica dell'ossimoro. La sua attenzione si snoda attorno a due grandi poli: l'amore, ossia la positività, e il dolore, o negatività, non completamente opposti, ma intesi quali complementari aspetti della vita che si compenetrano. L'amore, comunque, è l'elemento predominante negli appelli della composizione *Alla vita* e del *Canto notturno per le ragazze fiorentine della Barca*: «Amici ci aspetta una barca e dondola / nella luce ove il cielo s'inarca / e tocca il mare // Lasciate il vostro peso alla terra / il nome dentro il nostro cuore / e volate via, / quaggiù non é vostro l'amore».

La vita, poi, resta una costante della poesia di Luzi, fino al *Cantami qualcosa pari alla vita* (1996). In una delle rare interviste egli usa l'espressione «vita al quadrato» per indicare la vita dei letterati, vissuta più intensamente, presente nelle figure femminili che si muovono nei suoi versi, dalle ragazze fiorentine all'Angelica di *Frasi e incisi* alla Giovanna del *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, e inoltre la madre, già in *Parca-Villaggio*, in apertura della *Barca*: «Io vecchia donna in questa vecchia casa, / cucio il passato col presente, inteso / la tua infanzia con quella di tuo figlio / che traversa la piazza con le rondini».

Oltre all'amore, ritroviamo la naturalezza cara a Luzi, in quel trapasso generazionale così naturale, sereno da madre in figlio, vissuto in un misto di saggezza, calma e responsabilità che ben si sposa al frullo d'ali repentino delle rondini, metafora del volar via della gioventù, dei suoi slanci, della sua leggerezza. E non

sarà un caso se la *Naturalzza della fede* di cui si discute nella seconda delle sette interviste a Luzi raccolte nella *Porta del cielo* è debitrice proprio alla figura materna, alla sua «umbilicale carità» che ha spalancato al poeta adolescente la porta naturale della fede cristiana.

«La vita cerca la vita»: nel pensiero di Luzi la vita prevale sempre, impressione che ha riportato anche dall'India, dove «si vede proprio questa enorme, meravigliosa forza del paradosso che la morte è vita e che la vita è morte; questa compresenza, questa simultaneità che, però, non è opposta, è cooperante. Quello che trionfa è la vita che raccoglie, usa o riusa – si direbbe oggi – tutto quanto, anche quello che sembra respinto, reietto. Lì ci sono poi le caste che parlano di questo. C'è uno scambio continuo: uno sembra dannato, poi, in fondo, anche lui coopera a questa rigenerazione continua. Il fiume Gange è tutto simbolizzato, significa anche il procedere continuo e affluire nel divino. Il divino, la vita, è quello che ha ragione di tutto. Questo nell'India è molto bello. L'India è piena di drammi; è particolare in questo senso: piena di contrasti, cose quasi intollerabili per la nostra mentalità, per il nostro condizionamento di uomini d'Occidente. Però ha anche questi *mirabilia*. Questo sì, ha avuto un certo effetto su di me, mi ha toccato. Io non ho mai creduto che ci fosse una possibilità di assumere la filosofia indiana, l'indù, come nostra e neppure l'attitudine indù alla vita... è impossibile. Però che ci siano delle reciprocità di influsso, questo sì, penso sia possibile; infatti grandi scrittori indiani, come Tagore, hanno risentito, senza tradire per nulla la loro tradizione, degli influssi della nostra cultura. Questo senso della storicità che l'Occidente si porta addosso è una costrizione, ma è anche un contributo dinamico alla nostra condizione. Questi scrittori hanno cercato di introdurlo, di assorbirlo senza mai, però, rifiutare la spiritualità, la mentalità – metterei tutte e due le cose insieme – mentalità nel vecchio senso della parola, mentalità indiana, sentendolo superiore, come punto di arrivo, arrivo no, ma insomma, molto più gradito di perfezionamento umano».

Dalla sua esperienza in India traspare il vero significato che il viaggio acquisita in Luzi, nella vita e nella poesia (dalla *Barca* al *Viaggio terrestre e celeste*): una scoperta o riscoperta di noi stessi, oltre che degli altri, un'esperienza orfica, paolina, l'accettazione del «*Nosce te ipsum*», la risposta ad un invito come nell'*incipit* del *Viaggio*: «Ascolta tu pure: è il Verbo / stesso che ti grida di tornare» (Agostino, *Confessioni*, IV, 11-16).

Ma non solo l'amore, anche il dolore è presente nella poesia di Luzi. La positività, gli affetti continuano, però, a scaturire pure da esso, come quel sentimento di «compensazione interiore» provato in seguito alla perdita della madre che gli provocò una «seconda nascita» di papiniana memoria: la presa di coscienza che l'essere amato, una volta interiorizzato, sopravviverà per sempre in noi che ne serbiamo il caro ricordo. «Ecco, l'esperienza del dolore purtroppo non rara, ma ancora fertile, ancora originaria: è una prova che dobbiamo fare e che, purtroppo, ci lega, è la nostra ragione. Questa prova ha molti aspetti e il prevalente è quello difficile, doloroso, ostico, a volte». Ricordiamo, insieme, la prova di Giobbe, ripresa recentemente nella prefazione per la nuova versione del testo biblico di Mons. Gianfranco Ravasi: Giobbe, il «tutto e il nulla dell'uomo», «l'insignificanza e la dignità», l'amore per Dio, «tempestoso e strug-

gente», ma pur sempre amore.

Luzi è convinto che anche in questo burrascoso Novecento tutto si possa appianare per tornare ad avere l'armonia, anelito che, in poesia, si rintraccia nel bisogno di comunicabilità. Indubbiamente viviamo nel secolo della frantumazione che però può ancora sperare di ricongiungersi in un *unicum*, in un "canto salutare" che ricomponga e trattenga in sé tutte le "frasi", gli "incisi", i lacerti sperduti della musica.

Il sorriso del poeta si fa più aperto, lo sguardo più incantato: «Sì, è un sogno, è un'ambizione, un'aspirazione che alcuni hanno, io ho; forse vale come aspirazione, forse è da apprezzare, se è da apprezzare, come aspirazione. Non so se questa prospettiva è realizzabile oppure è proprio valida come prospettiva ideale. Insomma, voglio dire che si senta questo bisogno, che si reclami, a un certo punto, questa unità, armonia, infine, dopo un secolo che è stato quello che è stato, uno dei più tragici della storia umana, ma anche dei più esaltanti, questo forse vale: vale questo desiderio, questa aspirazione che non è, credo, solo individuale e neppure solo letteraria o poetica. Mi pare che si legga anche in altre cose: intanto questo rifiuto, almeno culturale, della guerra, della divisione; e poi questa offerta di volontariato mi pare tanto bella. Questa è legata a tanti altri aspetti, ma questo c'è, insomma. Chi l'avrebbe detto? È nato qualcosa! In questa direzione: dell'unità del mondo, l'amore, la salvezza comune. Mi pare che qualche sintomo ci sia. Che poi si arrivi a questa armonia, beh, non ripieghiamo troppo presto la bandiera! Soprattutto voi giovani; io, purtroppo, la dovrò ammainare ben presto!».

Questa *recherche* di unità è stata inseguita nel corso di anni con vari tentativi anche tra le arti stesse: la poesia a fianco della musica (*Frase e incisi di un canto salutare*), la poesia accanto alla pittura, con l'ultima raccolta dedicata a Simone Martini, ma già nella giovanile *Guida all'interpretazione di Raffaello Sanzio*, che Luzi sente rammentare con stupore. Quello che il poeta pare inseguire nella pittura di Duccio o di Simone Martini è la «povertà di cuore» insita nell'uomo. E lascio una breve pausa per permettere al silenzio di colorarsi degli azzurri e ori della *Maestà* (1313) di Simone Martini che, adesso, si accampano davanti ai nostri occhi: «Non lasciare deserti i miei giardini / d'azzurro, di turchese, / d'oro, di variopinte lacche / dove ti sei insediata / e offerta alla pittura / e all'adorazione» (*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*).

Mi chiedo, però, fino a che punto la pittura possa venire in soccorso della poesia. Nel "coro delle cose dipinte" della *pièce* teatrale *Felicità turbate* (1995), infatti, leggiamo che «il mondo non ci sta nelle tele di un pittore», a riprova che un limite esiste, se non fosse l'ultimo, quello di fronte alla luce, limite che fu anche di Dante. Luzi stesso mi conferma che «la mente di un artista – dice Pontormo – è senza misura. Crede di dipingere il mondo, se non l'universo. Vorrebbe afferrare tutto, come il poeta. In fondo deve contentarsi dei frammenti. Sì, c'è sempre un limite; infatti anche nel Simone Martini che pure era quello che aveva portato questo cromatismo *brillant*, quasi brillante dentro l'austera pittura senese, anche lui, poi, sente il bisogno di una luce che annulli addirittura i colori. C'è la luce che li crea, poi li distrugge, li supera, li trascende: è in cerca di quello perché sente anche la pittura come un limite. Tutti gli artisti, a un certo punto, cercano di portare all'estremo la perfezione della loro arte; poi, all'ultimo, sento-



no che questa è una prigione, questa perfezione a un certo punto esclude troppe cose e la vita è più grande, supera sempre tutto. Allora si vede l'incompiuto di Michelangelo, di Schubert, qualcosa che non si può circoscrivere».

Il nostro discorso, ormai, verte sulla speranza, sulle potenzialità affidate alla parola e alla poesia vicina al nuovo millennio. Sostiene tale fede il valore della memoria, intesa – precisa Luzi – non come semplice ricordo, ma come una sorta di «anteriorità dell'anima», quella che permetterebbe all'uomo, personificato in quella prova di Giobbe e parte di un'umanità «colpita nel midollo», «offesa nel seme, nelle vertebre», di risollevarsi, di continuare. L'immagine bellissima su cui si chiude il *Viaggio*, il «mai vinto sorriso», ci allontana, così, dal *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* di Leopardi, per cui era «funesto a chi nasce il dì natale»; Giobbe, pur nella sua prova, riesce sempre a risollevarsi. Il sorriso va inteso, quindi, come metafora della speranza, della ripresa umana, della sua forza interiore, «di qualcosa – e qui interviene, vigile, il poeta – che è più forte della morte e della frammentarietà della vita. C'è qualcosa di invincibile che ha permesso all'umanità di andare avanti, io penso, più di ogni altra cosa: questo germe di letizia, in un certo senso, che le è stato donato, insieme alla parola, al *Verbum*. Questa è una cosa a cui tengo, un punto fermo, un punto che vorrei fosse fermo».

Ricordo l'ultima intervista a Calvino: a chi gli chiedeva che cosa dovesse fare l'uomo per prepararsi al Duemila aveva risposto: «Studiare qualche poesia a memoria». Rivolgo la stessa domanda al professore, partendo da un suo recente intervento, dov'egli afferma che noi, ormai, viviamo immersi nella «volgarità, nella rozzezza, nella prepotenza» e occorrerebbe davvero avere il coraggio di «far pulizia del ciarpame» che ci circonda. So di toccare un tasto polemico, ritornando al suo «E oggi dove si incarnerebbe il divino? Forse in Internet» dell'intervista rilasciata a Verdino intorno alla *Naturalità della fede*.

Anche su questo punto, discusso, ripreso e ripensato più volte, Luzi non ha dubbi: «Alleggerirsi: abbiamo molta zavorra, noi, e questa ci impedisce anche la libertà e la disinvoltura dei movimenti che occorre avere se vogliamo considerare, in fondo, esaurita una fase della storia umana o comunque in grande e rapida trasformazione, quindi quasi un nuovo inizio. Dobbiamo liberarcene e ridurci invece a poche cose sostanziali che sono, forse, il succo di tutto; anche di quelle superflue e magari bellissime nella loro episodicità che abbiamo avuto, perché ora facciamo gran confusione fra la quantità e la sostanza. E tutti, più o meno, sappiamo quali sono queste cose, ma proprio questa esuberanza di particolari in cui ci siamo incartati, ci siamo lasciati irretire, ci impedisce di valutare appieno l'importanza di quelle poche cose, poche, relativamente poche, dove c'è la sostanza. Sì, io penso questo: avere un bagaglio leggero, essere più mobili, più disponibili a ogni partenza possibile che ci sia richiesta», che è, poi, uno dei messaggi fondamentali della *Porta del cielo*. Anch'io, in fin dei conti, credo sia proprio l'esteriorità ad opprimerci, talvolta, e a tenerci legati ai nostri pesi, alle nostre catene da cui potremo, però, liberarci, un giorno, tornando a essere leggeri: «[...] noi siamo in terra / ma ci potremo un giorno librare / esilmente piegare sul seno divino / come rose dai muri nelle strade odorose / sul bimbo che le chiede senza voce» (*La barca*).

È inevitabile, di fronte al poeta del canto salutare, chiedersi se mai tornerà la

stagione del canto "spiegato" dell'Ottocento, il secolo di Verdi e del melodramma, di Foscolo, di Leopardi. Il Novecento, al contrario, sembra essere l'epoca del "canto strozzato", per stare al titolo di una recente antologia della poesia di questo secolo, che rimanda all'«inno» che «si gorgogliano nella strozza» gli iracundi immersi nel fango della palude Stigia del Canto VII dell'*Inferno*, ripreso da Luzi nella *Lite di Frasi e incisi*: un'immagine che rammenta anche la *palus putredinis* di Sanguineti e il «rivo strozzato che gorgoglia» di Montale. Di fronte a questa novecentesca impossibilità di «sciogliere il canto del suo abbandono», come avrebbe detto Ungaretti dell'amico Mohammed Sceab, e di «cantare con il piede straniero sopra il cuore», denunciata da Quasimodo, riscontrabile, tra l'altro, anche nella pittura di Scipione, in quelle figure in fuga che tentano di urlare, ma, come in Ungaretti, «senza voce», senza la bocca addirittura, Luzi mi apre il suo animo, fiducioso che «se avverrà una trasformazione anche politica del mondo, se è lecito sperare in un mondo più unito, più armonioso, più pacifico, la poesia che si è sottoposta a molti sacrifici, a esperienze sacrificali, tornerà a essere più naturale, più concorde con la natura primaria dell'uomo. Forse il canto che noi abbiamo sottovalutato tornerà».

Dice di aver ripensato, proprio in questi giorni, al canto: «musica e poesia, musica e parole. Il canto contiene l'una cosa e l'altra. All'origine era il canto. Perché non dovrebbe ritrovarsi questa pienezza di cuore che è nel canto? Quindi, un nuovo canto spiegato, non più strozzato. In fondo, ecco, il canto è un dono, un'espressione totale e primaria che poi si è frantumata come tutte le cose della storia umana e anche tutte le forme della storia. Se si arriverà a questo alleggerimento, a una liberazione anche da queste cose, da queste prove autosacrificali che la poesia ha compiuto specialmente in questo secolo (anche perché nessun'altra disciplina veramente si interrogava da vicino sull'uomo, l'ha fatto solo la poesia e quindi è diventata ontologica, più che altro, poco canora) ammetterei, come mia aspirazione, anche il ritorno del canto, il canto che Leopardi ha messo, che Campana ha messo». Anche il suo primo libro, *La barca*, uscì, com'egli ricorda, con la dicitura *Canto* a riprova che il poeta pensava «fino dalle origini questa coincidenza di pensiero e musica, di questa parola che è canto in cui tutto si risolve, tutto si attesta, si manifesta, si esprime e si armonizza».

In una lettera inviata a Luzi avevo riconosciuto nel suo «filo inafferrabile dell'universa vita» il senso pieno dei nostri giorni, del nostro agire, ma, adesso, non mi pare più esaustivo e vorrei poterlo intrecciare alla poesia medesima, giacché, se noi la rinnegassimo, sarebbe un po' come rinnegare noi stessi, la nostra umanità. Il poeta è d'accordo; ammette di percepire i discorsi correnti sulla poesia («la poesia non conta niente; nessuno, oggi, legge la poesia; nessuno ne tiene conto»), ma di non crederci: «la poesia non è mai stata una forza visibile, attiva; è sempre stata clandestina, sotterranea, ma molto risolutiva. Pensiamo a cosa sarebbe il mondo, già bestiale com'è, senza Dante o Shakespeare o Leopardi; magari, la maggioranza non li ha letti, però ci sono, sono nella nostra cultura, nella nostra lingua, nella nostra mentalità. Sono scesi come quelle acque che vengono assorbite lentamente dal cielo, ma contengono umore. Io penso che la poesia ci sarà sempre, chissà in che forme, magari! Ogni epoca ha avuto la sua e l'avrà a meno che l'uomo non rinunci a essere uomo,

come purtroppo il pericolo esiste: nell'uomo, su quella che noi chiamiamo umanità, prevalgano altre cose, cioè che sia ridotto a essere un animale eterodiretto, non più consapevole. Queste forze disumanizzanti agiscono e magari non sanno neppure di esistere, ma ci sono».

A sigla del nostro incontro, denso di sentimenti, lo invito a scegliere un messaggio, tra i tanti, da lasciare a me, da portare incontro al Duemila e a cui aggrapparmi ogni giorno: mi ripete quello sostenuto nel ricordo del caro Betocchi, ossia «continuare a stare al nostro lavoro». Mentre un'ombra di rimpianto passa come un velo sul suo sguardo e scivola giù, le mie domande si placano e i frammenti trovano il loro giusto incastro in quel profondo tutto che è la poesia di un grande.

E il giallo delle ginestre, di nuovo, mi concede l'ultimo arrivederci, prendendo commiato da quello studiolo lungo l'Arno che dà sui tetti di Firenze, ove risuona la voce arcana di Luzi, voce tanto celebrata e cadenzata come quella di Ungaretti. Oltre alle parole, da cui si effonde una straripante forza della vita e dell'amore, tanti sorrisi, espressione della nostra parte migliore, come il poeta dice di Simone Martini e di ciascuno di noi.



# INTERVENTI

Marco Merlin

## Il peccato originale di Luzi

O Orpheus, o Dionisos, o altri –  
«chi dicono che io sia?»  
Luzi

Per diversi anni Mario Luzi è stato il candidato ufficiale dell'Italia al Premio Nobel per la letteratura. Ora che, dopo una lunga attesa, il più ambito riconoscimento torna al Belpaese, l'*intelligenza* dribblata dall'inatteso responso, che ancora una volta ha penalizzato il poeta fiorentino, si divide fra indignazione più o meno esplicita e rassegnazione (ma c'è pure chi se la ride).

Al di là dei meriti di Fo, il preferito, non siamo rimasti nemmeno troppo sorpresi dall'esito sfavorevole a Luzi. Indubbiamente, l'Accademia di Svezia si avvale di criteri geopolitici estranei alla considerazione del valore esclusivamente letterario; l'ultimo responso inoltre si è prestato ad amene interpretazioni sociologiche: si è parlato addirittura di un "segno dei tempi" ("la poesia è morta", "non c'è più religione", "è la dimostrazione del degrado culturale" e bla bla bla...); si sono formulate più complesse teorie storiche ("all'estero non siamo più considerati un popolo di santi, di poeti e naviganti, ma un popolo di saltimbanchi", "è un riflusso culturale di nostalgia per la rivoluzione mancata") oppure ci si è tuffati in sottili disquizioni accademiche ("è un equivoco nato dagli specchi deformanti della traduzione").

A questo punto, scivolare in un eccesso di indignazione significherebbe mancare di rispetto a Dario Fo, anche se resta troppo facile consolarsi citando i molti Nobel mancati o l'elenco dei premiati caduti in oblio.

Noi, dicevamo, non siamo sorpresi della "beffa" toccata a Luzi. Ci sembra, infatti, che il Nobel mancato non sia altro che il suggello, lo stigma reso esplicito di una sorta di diffidenza che ha sempre accompagnato la lettura delle sue opere.

Si tratta di un atteggiamento di fondo e subdolo: nessuno o quasi osteggia apertamente Luzi. Rispetto al passato il fuoco della controversia si è giorno dopo giorno attenuato e alcuni suoi libri hanno perentoriamente messo a tacere le critiche frontali. Il poeta, anzi, ha dato ampiamente prova di notevole apertura nei confronti delle riserve che gli venivano di volta in volta mosse contro, tanto da trovare nel proprio percorso creativo un movimento dialettico di assimilazione, approfondimento e superamento delle stesse critiche. "È un poeta iper-letterario", si disse per poi dover riconoscere il suo superamento dell'Ermetismo; "È chiuso nella sua torre d'avorio", si sentenziò prima di essere zittiti dal suo viaggio, per *onore del vero, al fondo delle campagne*; "Non si impegna nel sociale", qualcuno pensava tra sé, senza poter prevedere che ciò che ora resta degli anni Settanta in letteratura lo dobbiamo a lui; "È un poeta cattolico", si pensa e ancor meno si dice, convinti che chi non è nichilista sia per forza un ottuso...

Insomma, adesso che Luzi ha ampiamente dimostrato a tutti di essere uno dei tre-quattro "classici" del nostro Novecento, ci si associa al blando clima di consacrazione che lo circonda, stringendo fra i denti le proprie perplessità, in attesa di tempi più idonei all'esercizio della critica (pensiero stimolato dal con-

senso...). Al più, si lascia trapelare il disagio che si prova di fronte alla figura di Luzi da una smorfia leggera, da un aggettivo ben calibrato o da una reticenza ambigua.

Siamo vittime di un senso di persecuzione oppure di questo "vago sentire" si possono trovare riscontri oggettivi?

Si rilegga, per esempio, l'intervista di Camon inclusa nel *Mestiere di poeta*. Fin dalla descrizione iniziale dell'ambiente, si avverte un'indisposizione profonda, che rischia di pregiudicare l'incontro: «Il silenzio è tale che il luogo mi sembra adatto solo al pensiero e alla meditazione: qui la parola non riesco a immaginarla se non come eco e ricordo. Risento il disagio già avvertito in passati incontri con Luzi: non può essere un colloquio facile, e sotto certi aspetti neppure piacevole». Camon si accorge di tale diffidenza e non può che partire da essa, facendola presente all'interlocutore, così da aggirare subito l'ostacolo: «Non è cosa facile un colloquio con lei, per l'impressione, subito avvertita, di una sua naturale ritrosia, di un suo riserbo, di una gelosia della propria solitudine, e forse anche di una sfiducia nell'utilità di un contatto aperto. Romanò, a questo proposito, ha parlato di "orgoglio intellettuale"».

Sia chiaro che portare sulla pagina queste sensazioni è precisamente un *merito* di Camon: se ogni incontro fosse ingessato nella formalità delle buone maniere, ovvero della più spudorata piaggeria, verrebbe a mancare il sale della cultura.

Ci interroghiamo tuttavia su questo: qual è il fondamento (storico, letterario, biografico, caratteriale) della diffidenza che la figura di Luzi trascina con sé? Pesano come pietre le parole d'esordio di Camon e, infatti, Luzi appare piuttosto spiazzato nei primi passaggi dell'intervista. Qual è la ragione di quelle parole?

Interrogato da Patrizia Valduga sul valore dell'"ultimo Luzi", Mengaldo ha dichiarato: «Mi lascia un po' perplesso». Il giudizio è secco e non argomentato, come se si trattasse di una questione di "affinità di pelle", di gusto, di congenialità. Di natura, insomma. E infatti, se si riprendono le pagine della sua famosa antologia dedicate al poeta fiorentino, anche chi condivide sostanzialmente il suo giudizio avverte quanto il critico calchi sulle sfumature, lasciando trapelare da esse le personali predilezioni e riserve. La «raffinatezza» del primo Luzi diventa così «schifiltosità spirituale», la sua evasione nell'estetismo è «aristocratica», la sua psicologia è caratterizzata da una «immobilità fachiresca». La sua produzione viene colta sempre come "eco e ricordo" di altro: la linea orfica della poesia moderna nella stagione dell'Ermetismo, Montale ed Eliot nella stagione più "realistica", addirittura Sereni nell'ultima evoluzione, dove i dialoghi messi sulla scena nella raccolta *Nel magma* non sono privi di «spettrale banalità», «compiaciuti», nei quali «la storia, se entra, entra solo di sbieco» (storia = cronaca? Mengaldo cita il verso luziano: «Dicono a una radio di Eichmann»...): anche ora, la poesia di Luzi per il critico «continua ad affermare, con orgoglio travestito da umiltà, la sua integrale vocazione metastorica».

«Con orgoglio travestito da umiltà»: non si può certo dire che Mengaldo non osi nelle sue critiche esercitate in piena maestria di stile.

Si confrontino queste parole con quelle spese per Sereni, che per «schifiltosità», *pardon*, «ritegno», poteva anche avvicinarsi a Luzi:

*Frontiera* [...] è la struggente elegia della giovinezza al tramonto, e insieme della

scomparsa di un'epoca [...]. Pedale profondo e prima manifestazione di uno dei grandi temi sereniani, [è] l'assidua presenza dei morti [...]: la fedeltà ai luoghi è anzitutto fedeltà ai morti, a una sotterranea osmosi di vivi e morti in cui ciò che vive rivela, assieme alla sua immediata friabilità, anche la sua verità ultima.

Il *Diario d'Algeria* è insieme punto d'arrivo e superamento dell'ermetismo nel senso che la tematica basilare dell'«assenza» qui si inverte come assenza da una precisa realtà storica, con la quale tuttavia è indispensabile misurarsi. [...] Il libro è tanto più la viva testimonianza di una generazione e di un'epoca quanto più è esclusivamente ripiegato a registrare pulsazioni e scacchi dell'individuo alienato da una guerra insensata [...].

Nel «terzo tempo» di Sereni, che tende ormai alla grande angolatura del romanzo lirico, le vicende e la psicologia private sono sempre confrontate, con un continuo spostarsi del fuoco dal primo piano allo sfondo e viceversa (e una delle ragioni del sottile fascino narrativo degli *Strumenti umani* è proprio nella mobilità cinematografica di ambienti e fondali), alle grandi vicende della storia successiva alla fine della guerra. Ha scritto giustamente Crovi che Sereni «è il poeta che [...] ha meglio interpretato il passaggio, in Italia, da una civiltà di opzioni individuali a una civiltà di conflitti collettivi, da una cultura preindustriale a una cultura di massa, da un decoro provinciale piccolo borghese a una tensione problematica di crisi e rinnovamento antropologico». Ma il rapporto fra l'uomo Sereni e questa nuova storia è ancora una volta di estraneità [...]. All'origine dello smarrimento delle certezze, psicologiche e ideologiche [...] sta una radicale insicurezza di sé, il dubbio sistematico, nonché sul proprio ruolo, sulla propria stessa identità. Da ciò le due grandi costanti tematiche della raccolta [...]. Intendo dire il tema del rispecchiamento di sé in altri o in un proprio doppio, garanzia di essere al mondo ma anche occasione continua di rese di conti, di autoprocessi; e quello, altrettanto ambivalente, della ripetizione dell'esistere, insieme sollecitata come rassicurante permanenza, segno d'identità col proprio passato, e patita come manifestazione della vischiosità del vivere. [...] Sereni avventa contro la deludente realtà del presente niente di meno che la «gioia», in quanto azzardo vitale e anticipo della pienezza futura [...] e la testimonianza dei morti, giudici e insieme vendicatori della nostra vita, segreti latori di diverse «possibilità d'uso delle nostre esistenze» (Fortini) che un giorno, infallibilmente, «parleranno» (v. soprattutto la splendida lirica [...] *La spiaggia*). [...]

Punto d'arrivo o *summa* provvisoria di anni di lavoro, il poemetto *Un posto di vacanza* rappresenta a un tempo la coscienza e la crisi dei motivi più profondi elaborati da Sereni nel dopoguerra, bilicandosi fra il racconto autobiografico e la metapoesia: nel senso che qui i contenuti più tipici del poeta – il ritorno sugli stessi luoghi, il dialogo con interlocutori ironici o accusanti, i bilanci fallimentari dell'esistenza ecc. – generano un discorso sulla possibilità di scrivere ancora versi, si danno insieme come eventi biografici e motivi da assumere nel testo poetico in formazione [...]; e il no finale allo «specchio ora uniforme e immemore» è gesto di rifiuto della funzione narcisistica e consolatoria della poesia. Ma a parte il caso speciale del poemetto, non sembra facile per ora definire la fisionomia complessiva (non certo la qualità!) di *Stella variabile*.

La differenza di tono è inequivocabile: il critico si lancia anche in apodittici e appassionati esclamativi e non un solo aggettivo mette in discussione il giudizio ampiamente positivo sull'opera di Sereni, della quale per altro si tacciono i molti influssi da autori maggiori e in particolare da Montale.

Eppure, se applicassimo queste stesse parole alle opere di Luzi, sostituendo a *Frontiera* il suo primo libro, *La barca*, a *Diario d'Algeria* *Un brindisi*, agli *Strumenti umani* le due raccolte *Dal fondo delle campagne* e *Nel magma* (e alla «gioia» sereniana la «grazia» o il «debito» luziano, tanto per fare un esempio, mentre *La spiaggia* potrebbe trovare il corrispettivo nel *Duro filamento* o *La valle* o il dittico conclusivo dello stesso libro) a *Stella variabile* e il poema incluso *Un posto di vanza*, infine, *Su fondamenti invisibili* e uno dei suoi tre poemi, sentiremmo, con minimi aggiustamenti, che il discorso sostanzialmente filerebbe.

Attraverso questi esempi concreti la tesi di una sotterranea "antipatia" nei confronti della figura umana di Luzi comincia forse ad apparire meno cavillosa. Senza insistere troppo, aggiungiamo almeno un altro caso: i rapporti fra Luzi e «Officina».

Sulla storica rivista bolognese, a parte qualche citazione in un saggio di Leonetti su Leopardi e in una postilla bibliografica di Romanò, troviamo per la prima volta chiamato in causa Luzi nella nota redatta da Scalia sulla rivista «La chimera»:

E a proposito di «realismo» leggiamo i molti dubbi di Mario Luzi, che con Betocchi e Parronchi sembra costituire la «direzione» della rivista. Dubbi che ci conducono ancora a una ideologia di spontaneità interiore, di rivelazione e accessibilità sacerdotale della Verità. L'incapacità di previsione (o di rischio) che è inerente al lavoro critico e ad una letteratura che voglia essere attiva e presente, la volontà di una tautologia scoperta nell'affermazione di Luzi che «la realtà si spiega solo con sé stessa» in un senso di pericoloso «immanentismo» mistico, rifiutante una concezione realmente scientifica e razionale della realtà: sono gli aspetti significanti un lavoro ancora fondato su un'esigenza di assoluta «autonomia dell'arte».

In merito a queste considerazioni, Luzi invierà una lettera di rettifica alla rivista, che la pubblicherà sul numero 3, settembre 1955, facendola seguire da una giunta redazionale in cui si ribadiva il giudizio espresso da Scalia:

[...] l'interpretazione che Scalia offriva è da riferirsi a tutto il pensiero di Luzi: ad una idea della realtà che si presenta in suo particolare spiritualismo, insieme trascendente e immanente, mistico e insieme naturalistico.

È poi sul concetto di realtà che, evidentemente, non siamo d'accordo e non ci comprendiamo con Luzi. Va premesso allora che non si vuole di certo negare che sia possibile e interessante un lavoro poetico anche con questa sua ideologia fondata più o meno esplicitamente sulla equazione *Verità-realtà*, piuttosto che su una concezione razionale della realtà, «iuxta propria principia», che è la nostra ed è *tendenzialmente* cosciente della direzione del pensiero moderno. (Converrà ritornare, e ritorneremo, su questo punto). Ma è per noi che dichiareremo intanto *pericoloso* un immanentismo contraddittorio come quello di Luzi, che si postula ancora in forme di interiorità e individualità pura. E perviene infatti, nello scritto sopracitato, a una conclusione siffatta: «nella natura percepita con purezza, nella sua voce profonda e continua che informa i linguaggi degli uomini, risiede la possibilità di conciliare il dissenso tra il soggettivo e l'oggettivo, tra l'assoluto ideale e il concreto storico».

Che da un punto di vista di rigore logico è secondo noi, adoperando parole di Hegel, qualcosa come la vecchia schellingiana *notte in cui tutte le vacche sono nere*.

È passato indubbiamente molto tempo da allora, tanto che queste espressioni suonano piuttosto ideologiche e sommarie. Per quanto l'impresa si rivelerebbe esaltante, non è possibile entrare qui nel merito della disputa per dedurre i diversi concetti di realtà implicati, da misurare poi a cospetto dell'evoluzione del pensiero moderno. D'altronde, la disputa prenderebbe una piega troppo filosofica, mentre il valore letterario si confonde con la lettera del testo, presa «*iuxta propria principia*».

Così sembrerebbe fare Leonetti, che elegge un verso luziano, «Dell'immobilità del movimento», a titolo di un suo intervento sul primo numero della Nuova Serie (marzo-aprile 1959; Luzi nel frattempo aveva pubblicato sul n.4, dicembre 1955, tre fra le sue liriche più famose, *Richiesta d'asilo d'un pellegrino a Viterbo*, *Las animas* e *Nell'imminenza dei quarant'anni* sotto il titolo complessivo *Conversazione durante il viaggio*):



Campione (intellettuale insieme che stilistico) di una posizione cui contraria è la nostra, ma ripresa con intelligenza e fervore profondo, è il luogo di Luzi da cui è estratto questo verso [...]. Contrariamente alla storicità terrena portata da Dante nell'aldilà [...] abbiamo qui un sostenuto dantismo verbale, il cui motivo psicologico è una vivente ma rigida elezione di eternità; che viene sovrapposta, anzi internamente imposta, alla vita nelle sue forme effimere come in quelle vivaci o ricche di energia. Le poesie sono iscrizioni di un fremito tra sfinite, nobile e contratto.

La stessa religiosità par trattenuta, per questo progetto, in un fuoco sordo; anzi è civile la volontà di far luce stando nella pena, alcune volte espressa, o un po' messa innanzi... L'atto di relazione è sempre uno slancio pudicissimo ma desolato verso l'altro [...].

Non è che Luzi dica, con la sua voce squallida e pura, la presenza continua della morte; il suo cristianesimo non è agonico, perché non intende più reale l'angoscia; né mira a esprimere la vanità della parvenza, piuttosto offrendo un «onore del vero», con venatura di razionalità, insieme concessa e a se stesso rivendicata. In un vecchio numero di «Comunità» Fortini illustrava memorabilmente i sottili motivi della carriera anteriore di Luzi; ora appare che tutti questi accenti di armonia, precisi, conseguenti, che noi stimiamo i suoi più perfetti, sono ricavati da una presenza cosciente, da un abito mentale, per una singolare struttura, voluta con concretezza attraverso l'esame proprio e il rifiuto dei sentimenti proposti dal dopoguerra: nell'intrapresa di un equilibrio del significato e della voce che produce questo risultato altamente parziale, questo esito di magistrale onestà. Così divergente dalla irrelata fantasia del Luzi ermetico.

[...] Nel libro immagini di profonda pietà non mancano, anche brevi cataloghi, e affermazioni schiette di partecipazione alla sofferenza; però di singolo a singolo, con gesto sacerdotale, un po' in disparte.

Nonostante qualche passaggio non del tutto perspicuo, il giudizio sull'opera di Luzi è positivo, ma viene sempre accompagnato da un "però", da una postilla ideologica o filosofica.

La domanda che ci eravamo posti all'inizio, ci sembra che a questo punto abbia davvero preso corpo: qual è, in definitiva, il peccato originale che macchia in modo indelebile la poesia di Luzi? Credo non sia altro che la sua provenienza culturale: da un punto di vista ideologico, non gli si perdona l'appartenenza, più o meno pacifica, al cattolicesimo; da un punto di vista letterario, la derivazione poetica dal simbolismo; da un punto di vista sociale, la sua "solitudine aristocratica". Insomma, Luzi è stato presto imbalsamato nel ruolo di "sacerdote delle lettere e della Verità", stigmatizzando così la sua natura, il suo carattere. È sempre una questione di pelle: egli ha attraversato il secolo in modo appartato senza esporsi pubblicamente, fuori dai recinti della letteratura e della coscienza individuale. Appartato o più intimamente esposto? Varrebbe la pena, a questo punto, rileggere poesie come *Presso il Bisenzio* o molte altre in cui la controversia trova chiara espressione. Preferisco, invece, riportare una sua testimonianza:

Per significare la vita più intensa bisogna, in un certo senso, morire alla vita, quella specie di terribile dialettica, insomma, che è in fondo all'arte stessa, quello che volgarmente si dice o vivere o scrivere. Ma più che vivere, devi anche conoscere, non puoi senza prima assentarti, assentarti alla vita, non puoi significarla, non puoi renderla viva attraverso l'arte se non sei morto. Questo vale anche nell'amore: tu puoi misurare la disponibilità fra desiderio e felicità, solo rinunciando, fuggendo e vedendo fuggire, o lasciando fuggire l'oggetto. La felicità la do per impossibile perché il desiderio è troppo grande, è infinito e la soddisfazione è sempre finita; è un evento di tipo cosmico insomma, e anche con qualcosa di fatale, se vuoi.

Qui trova formulazione la natura poetica di Luzi, la sua ragione artistica. Si

tratta di una riflessione anche amara e drammatica, che non va assolutizzata: il poeta muore alla vita nel vertice del suo atto creativo, ma prima e dopo il margine della pagina la vita persiste ed è anzi essa a delimitare quel punto incandescente di annullamento. L'acquisto di coscienza, per l'essere umano, si ha nella perdita. Solo attraverso la caduta di qualsiasi schermo soggettivo e culturale si avvera la «conoscenza per ardore» e il contatto con l'essenza della vita brucia e marchia la dizione del poeta, sconvolto dalla pura presenza che gli si pone di fronte, nuda e tragica, oltre ogni attesa e proiezione.

Morire alla vita non significa evadere da essa, ma scendere più in profondità nel contenzioso, progredendo "in coscienza"; significa partecipare agli eventi vedendosi da un terzo punto di focalizzazione, un altrove che dà fondamento allo stesso "essere qui e adesso". Ecco perché l'eterno in Luzi si coniuga con l'effimero, le vicende quotidiane portano il marchio delle generazioni e della storia, il divenire è garantito dalla stessa eternità.

Le riserve che accompagnano l'opera luziana nascono da qui. Sono presenti *prima* della poesia, nell'implicazione di un'idea diversa dell'essere umano. Eppure la poesia non vorrebbe essere un contatto con la vita che attraversa i diaframmi ideologici, li distrugge e li ricrea? La poesia "sente" laddove la mente cerca conferme, si espone alle domande laddove si hanno certezze preconfezionate per misurare l'orgoglio e l'umiltà altrui.

Per questo non siamo rimasti sorpresi del mancato riconoscimento a Luzi. Anzi, siamo certi che gran parte degli attuali incensatori del poeta, al quale si volgono con l'appellativo di "Maestro", siano gli stessi che hanno già pronti, nei cassetti, i cocodrilli. E ci tornano alla memoria altre riflessioni compiute da Luzi, a proposito di Goethe:

[...] lui si è autocensurato continuamente, si è fabbricato su se stesso attraverso varie perfezioni, vari itinerari di perfettibilità fino a una possibile perfezione, quindi è un po' uno che si cancella mentre si offre [...]. È un uomo che progredendo si è, non disdetto, ma perfezionato tanto che non si sa mai dove prenderlo, e forse non sai mai chi è, un poeta puro, tanto puro da non avere una identità, da non identificarsi con la sua identità; questo esclude quell'adesione viscerale che nasce con altri [...]. Tutto questo è molto poesia, è un tipo di poesia nel senso vero, in senso orfico forse più di ogni altro; Orfeo era questo, probabilmente, senonché poi Orfeo viene mangiato, divorato, prende una verità tragica da questo; ma chi dice che anche Goethe non abbia avuto la stessa sorte? Vissuto negli ozi fino all'ultimo momento, doveva anche sentirsi molto posseduto, fagocitato da quelli che gli stavano accanto, che lo bevevano, che lo mangiavano e ne approfittavano.

In mezzo a tanti consensi "di convenienza, preferiamo le critiche di parte, certamente più oneste e costruttive.

La rubrica Saggi in questo numero si caratterizza per tre maniere diverse di affrontare il profilo di un autore. Luciano Benini Sforza per mezzo di una critica formalistica spiega l'opera poetica di Paolo Ruffilli, di cui pubblichiamo anche versi inediti, Marco Merlin compie un passo successivo cercando di "com-prendere" l'opera di Valerio Magrelli nel tentativo di tracciarne un primo provvisorio bilancio, Ciro Di Maria, infine, si propone di delineare le componenti socio-politiche in cui è nata la poesia di Paolo Volponi.

Luciano Benini Sforza

## Dallo "squarcio di natura" al "ritratto". Annotazioni sulla poesia dell'ultimo Ruffilli

La più recente stagione poetica di Paolo Ruffilli, un autore nato nel 1949, poeticamente attivo a partire dai primi anni Settanta, comprende due opere decisamente significative e per molti aspetti – tematici, tonali, formali – contigue: *Diario di Normandia* (Montebelluna, Amadeus, 1990: citeremo dall'edizione francese, con testo a fronte, curata dallo stesso editore sempre nel 1990, siglandola DN), e *Camera oscura* (Milano, Garzanti, 1992; sigla CO). Tale contiguità espressiva, si diceva, si configura e si fonda *in primis* per il partire della parola poetica da un dato figurativo: lo "squarcio di natura" per il *Diario* (DN p. 39: "squarci di natura"), la foto - "ritratto" in *Camera oscura* (CO p. 90); entrambi, tuttavia, questi elementi esterni e oggettivi sono inseriti, come vedremo, in un processo di svuotamento del reale, per forza di uno scorporamento analitico e, insieme, di trasvalutazione riflessiva: in chiave personale il primo, in un'ottica filosofico-universale la seconda.

In effetti, a prima vista la tipologia della scrittura e le modalità sembrano quelle canoniche dei diari per la raccolta del 1990: i nove testi sono tutti aperti da precise indicazioni cronotopiche e risultano spiegarsi progressivamente in un arco che va dal giorno 8 al 23 agosto. Sembrerebbe un resoconto di un viaggio in Normandia, anche se, in verità, insospettisce l'assenza di una marcatempo come l'anno. E l'opera è stata, infatti, composta nel corso di quattro anni, dal 1975-79, con una dilatazione cronologica esorbitante i limiti del contingente, dell'immediato, dell'attuale, e perciò impositiva di una temporalità diversa da quella diaristica, perché astratta dal fluire degli eventi, ricavata in una nicchia coscienziale. «È che non amo / gli squarci di natura / se non da fuori / del palcoscenico, / da un giusto osservatorio / almeno per il poco / che si possa / presidiato» (DN, p. 39); e ancora: «la cosa consolante, bada, / è il distacco / che uno sente, / quasi incosciente, / da ciò che accade» (DN, p. 45). Il "giusto osservatorio", se vogliamo, è la spazializzazione, il correlativo oggettivo di quell'atteggiamento tipico dell'ultimo Ruffilli di uno stoicismo moderno, ironico, perplesso, che porta a un "distacco" dal reale, dall'imprevedibilità caotica e puntuta del fenomenico. Niente di più eversore, quindi, per la presa diretta, il coinvolgimento emotivo del diario. Non solo: le stesse sintetiche notazioni paesaggistiche che aprono tutti i componimenti della raccolta tendono, in verità, ad una dissolvenza fonico-ritmica e impressionistica del quadro naturale, attraverso frequenti assonanze e allitterazioni, rime, parallelismi, uso di versi cantabili, come i senari ad esempio, e con l'atomizzazione della pittura-impressione. Emblematiche le annotazioni del giorno 11 agosto (DN p. 21), che riportiamo di seguito con la stessa giacitura grafica, ancipite nell'aspetto tra prosa e poesia, e significativamente scandita in due blocchi da una forte spaziatura

mediana fra terzo e quarto verso-riga: «strisce di case / sulla riva Sainte Catherine / verde-marcio marrone // cielo cupo nero / ferro grigio ardesia / madreperla latte».

Si tratta, a ben vedere, più che di una prosa poetica, di lacerto poetico: sono riconoscibili – oltre agli effetti ritmico-sonori appena detti – due strofe di tre versi brevi ciascuna, la prima formata da un quinario, un ottonario e un settenario, la seconda da tre senari. Addirittura, si può arrivare a due partiture musicatissime formate quasi per intero da senari, come avviene per la notazione del 18 agosto (DN, p. 43), caratterizzata dall'infrazione di un unico quinario; comunque, tutti questi micro-testi sono costituiti da unità versali e ritmiche, per lo più brevi (quinari, senari e settenari), con un'escursione che va, precisamente, dal ternario all'endecasillabo – estremi questi sporadici: il ternario compare a p. 31: «filanti», l'endecasillabo a p. 9: «azzurro lapislazzuli turchino» –. Nel testo sopra citato, inoltre, sono assenti le rime, che in altre notazioni non mancano, scelte in particolare – come accade sempre nell'ultimo Ruffilli – da un prontuario facile, medio, melodico («fondo: mondo» e «smozzicato: rosato», si legge nell'annotazione a p. 15). In definitiva il montaggio delle parti costitutive di tutti i componimenti (notazione iniziale; squarcio naturale; riflessione-confessione) risulta concepito come sistema, organismo poetico, che accosta la prosa, il frammento impressionistico, il diario, e subito li scavalca, li trasvaluta, pur conservandone la discorsività, un'apparente impalcatura cronotopica – debole e svuotata –, ma riducendo il reale a spunto per un viaggio nella coscienza mediante una diramata tessitura musicale. Del resto, un tale gioco sonoro di rime si riscontra pure nei quadri descrittivi e nelle pause analitico-meditative susseguenti ai “dati esterni”, già trattati e svuotati come abbiamo visto. La serie è lunga, ma potrebbero bastare ad esempio: «ordito: costruito», rima interna, p. 17; «eletto: ridotto», quasi rima, p. 17; «strano: mano», p. 25; «viltà: lucidità», p. 29; «siamo: accorgiamo», p. 33; «fare: andare», pp. 56-7. Non di rado, poi, s'avverte nel gioco musicale in fine di verso il compiacimento gozzaniano di mettere a contatto, in questa sede privilegiata e visibilissima, aulico e basso, variando tale tradizione perché al posto della rima compaiono spesso l'assonanza, la consonanza, la quasi-rima (qui sotto, «delicato: draco»), in un agile e diffuso ordito che rifrange gli effetti ritmico-sonori, dissimulando un poco mediante l'uso di una strategia compositiva piuttosto discreta (meno basata sulla rima, cioè), ma senz'altro amplificata e svagatamente protratta e ramificata nel testo. Si prenda questa serie, ad esempio: «lofobranchi: delicato: ali: rotonda: denti: pegasus draco: zampe: gatta: (qui addirittura si passa ad un'altra strofa) strano: gratta: tieni: mano»; che è, grosso modo, una catena pregiata e amabilissima di pertinenza crepuscolare per l'aspetto formale, nel senso che la rima prosastico-ironica dei Crepuscolari è ora sviluppata da Ruffilli in un motivo arioso, con un gusto operistico-musicale. Non solo, riporta alla tradizione crepuscolare anche la svalutazione e l'abbassamento della presunta sacralità della poesia, assimilata a un «piccolo pesce / dei lofobranchi» (la serie ritmica e la citazione sono tratti dalle pp. 23-5) oppure, sempre in questa felice area neo-crepuscolare, si veda la sequenza: «douce vipère: piacere: fermi: movimento: lontano», alle pp. 27-9; ma si può raccogliere anche la consonanza quasi post-gozzaniana di «Sainte-Catherine: marrone», nella notazione già citata, quale nuova conferma della uniformità di trattamento poetico-

musicale conseguito in questo “diario”.

Altrove, invece, la voluta giacitura in rima, oltre al cortocircuito espressivo, mette in atto un alleggerimento, una rimotivazione tonale (per via dell’ironica esibizione) di un lemma scurrile: ad esempio, «troviamo: scopiamo» (p. 41), in linea col «buon gusto» e la «discrezione» (p. 57) che sono i tratti caratterizzanti dell’urbano colloquiare e conversare – per citare un’espressione di Gozzano – in cui il verso si distende con grazia, misura e controllo.

Lo svuotamento del reale, imposto sin dalle annotazioni naturali per via impressionistica e musicale, si compie pienamente in quello che rappresenta il terzo momento: lo scavo psicologico-esistenziale, vistosamente segnalato dalle parentesi con cui sono introdotte le micro-partiture seguenti alle parti descrittive, così da rimarcare (con un senso vivo della chiarezza e dell’ordine compositivo, diremmo classico, che sul piano della struttura rimotiva la colloquialità del parlare quotidiano) il carattere autonomo e diverso assunto ora dalla scrittura “diaristica”. Il minimalismo, con forti radici neo-crepuscolari, di questa raccolta, affidata fino ad un certo punto, diremmo apparentemente, ai moti del «piccolo pesce» della poesia, s’allarga per cerchi concentrici quasi impercettibili, gradualmente, dal micro al macro, dal quotidiano al cosmico: senza scossoni tonali o tematici, anzi con armonia e con la stessa svagata, amabile discorsività, proprio grazie a quel tono costante medio-ironico, ben capace di smussare le punte meditative e le sue nichilistiche, leopardiane risultanze. Significativi i versi ragionativi del testo intitolato *Bernières Calvados: 18 agosto*, susseguenti a un quadro figurativo decisamente simbolico (il relitto di un’imbarcazione sulla costa, «altare / su cui i gabbiani / si lanciano stridendo», p. 43): «Passa la forma, / muore si dissolve / per sempre ci scompare. / È la materia, dicono, / che scorrendo resta: / si trasforma cambia / si deforma, / senza cessare d’essere» (p. 45). Anche qui – come nelle notazioni d’apertura – riscontriamo lo stesso *melos* facile e andante, modulato sulla leggerezza e l’agilità di versi brevi, musicali per consolidata eccellenza: un quaternario, un quinario, tre senari, tre settenari, intessuti tutti su un ordito ricco di assonanze, consonanze, allitterazioni, rime (qui derivate, e anche interne: «forma: trasforma: deforma»), parallelismi (l’uso di trimembri: «passa... muore... si dissolve», «si trasforma cambia... si deforma»), che quasi risolvono in svagata “aria” la riflessione, addolcendone la serietà di fondo. Inoltre, in questa strategia espressiva tesa verso la misura di un urbano *sermo cotidianus*, bene si intende come Ruffilli ponga a livello di “sentito dire”, di conversazione («dicono») i contenuti filosofici affrontati, a equilibrarne ed esorcizzarne la durezza. E ad assestare ulteriormente il tono contribuisce anche la strofa successiva, improntata ad un’arguzia che trova ancora nel cortocircuito della rima un felicissimo suggello: importa, si legge, essere comunque «colui che rimane», sintagma messo a rimare-reagire con «campane» (p. 45).

I quadri naturali non suggeriscono solo pensieri di carattere universale, svolti nella sciolta e discreta conversazione che contraddistingue la poesia dell’ultimo Ruffilli. In effetti, altrettanto frequente è l’analisi in chiave personale del dato paesaggistico, smontato e sondato nelle sue ripercussioni intime, in un costante spostamento dal dato reale verso i suoi echi esistenziali, privati o assoluti che siano. «Non mi vedo né / giovane né vecchio, / non so se bello / o brutto. Mi



avverto / come ingombro / oppure mi scompaio / quasi del tutto, / ogni volta che / mi incontro / sullo specchio» (p. 51): così parte l'anatomia delle immagini che compongono il testo *Cabourg, Calvados: 20 agosto*, dominate dalla figura del «vecchio bastimento», che pare stia «prendendo le distanze / dai copertoni / ridotti a fossili» (p. 49): poco meno o più di un correlativo oggettivo, sciolto nella descrittività sviante del resto, rispetto al “distacco” con cui l'autore “osserva” la vita materiale e peritura. Il rapporto, il filo che qui lega “idillio” costiero e introspezione è più sottile, più indiretto, perché oggettivato (nell'emblema del bastimento) e insieme nascosto da quanto va accadendo intorno: non detta, eppure attiva e ricostruibile – anche per la forza del contesto, a segnalare la compattezza tutt'altro che sgranata dalla forma diaristica – ci appare, in questi versi, l'identificazione fra soggettività e oggettualità, avvertita come rispecchiamento profondo dall'io, che “si incontra” nella natura come su uno “specchio”. Da qui la confessione, per certi versi crudele, ma suggerita con la discreta, misurata ironia di sempre, ancora una volta sancita con splendide risultanze in rima: l'«ingombro» è posto a contatto diretto con la quasi rima «incontro». E, per avvalorare la sordina e l'arguzia, allo scorcio della rivelazione segue una quartina, anzi un'"arietta" (di tre settenari e un senario) tesa ad una divertita agile musicalità e ad un *non-sense* alleggerente, i quali sono basati sulle modalità espressive e sonore già esaminate («sibilo soffio tonfo / lento tenue spento / pendolo lama pinna / che zigzagando fila», p. 51). Pure, nonostante tutti i depistamenti e gli esiti di controcanto, il tema toccato in questi versi è uno dei più importanti e seri di tutto il Novecento letterario sia poetico che narrativo: l'incapacità di vivere quel rapporto doloroso che sembra instaurarsi fra scrittura ed esistenza, irresistibile eppure inversamente proporzionale, almeno da Gozzano, ma anche da Pirandello e Svevo, in avanti. Così meglio inquadrriamo ancora, nei suoi riferimenti perimetrabili, tale scavo, che snoda l'autoanalisi su una discorsività intima e aggraziata, trattenuta dall'autore ben al di qua del magma e dell'informale di certi monologhi moderni, anche nel solco della trasparenza e dell'intelligibilità proprie della tradizione crepuscolare, ben attiva, come s'è visto, in questi versi insieme alla dicibilità melico-operistica pre-novecentesca. L'ultimo componimento, centrato sulla dissociazione fra vita e “sogni” (p. 57), accenna ancora a pieghe amare dell'esistenza, a quello «scompenso tra l'orientamento che l'individuo dà alla propria vita, e la curva che poi la vita descrive» (G. Debenedetti, *Saggi 1922-1966*, a cura di F. Contorbia, Milano, Mondadori, 1982, p. 242), tratto primario, anche questo, nella configurazione degli antieroi novecenteschi.

Nel 1992 esce *Camera oscura*, con una nota di Giovanni Raboni: ora appunto dai “ritratti”, costituiti da foto parte la tessitura analitico-riflessiva di Ruffilli, volto a comporre, come scrive lo stesso Raboni, «la paziente, minuziosa ricostruzione di un romanzo familiare» (*Nota* a cm, p.11), dal critico poi messa in relazione per la «povertà raffinata» e la «musica contratta» con il Caproni del *Seme del piangere*, fatta salva l'«impassibilità scientifica» della scrittura di Ruffilli, «che non è di Caproni» (p. 13). In seguito vedremo come si possa accogliere e insieme superare questo giudizio pertinente, in maniera da cogliere il nesso organico di dialettica tematico-psicologica – in cui il momento “scientifico” del distacco convive e si rapporta con un altro, vitale e sentimentale – e forma, qui configurata da stratificazioni semantiche che si sovrappongono all'album di fami-

glia – non a caso costituito da frammenti posti fra parentesi – e lo inverano, scomponendo e approfondendo i pochi e scarni dati esterni su due piani intrecciati, uno analitico-personale, l'altro trascendentale, proprio come accadeva in DN: quasi che le foto fossero il punto di partenza, l'occasione-spinta, poco più che canovaccio fattuale rispetto al libro nella sua complessa e spaziata totalità.

I fili che legano questa all'opera precedente sono numerosi e vari, a partire anche dalla ripresa di interi blocchi versali. Ad esempio l'ultima strofa di p. 83 rappresenta un rifacimento della strofa di p. 51 di DN, già esaminata sopra; spicca, fra l'altro, oltre ai versi aggiunti o eliminati, la compensazione attuata da Ruffilli: la quasi rima, infatti, «ingombro: incontro» viene soppressa, ma sostituita e, diremmo, bilanciata da un'altra simile, ironica ed elettricamente espressiva, per il cozzo fra la serietà della materia (il vuoto della propria vita) ed il lemma comico-realistico posto in rima: «oppure mi scompaio / quasi del tutto» fa il paio con un trito, quasi banale «brutto».

In genere, in effetti, rispetto alla raccolta precedente, ci sembra non mutato l'uso gozzaniano-crepuscolare (e musical-operistico) della rima, che appare di solito facile, arguta (per quello scoppio di scintille fra alto e basso), cantabile, rima che, lo abbiamo già visto, può, più modernamente, essere sostituita da assonanze, quasi rime, consonanze, o nel libro più recente anche da rime con minuscoli ampliamenti sillabico-vocalici, del tipo: «piede: chiede» (p. 2, rima interna), «frantumato: ritrovato» (p. 47), «finire: perire» (p. 97). Uno splendido recupero melodico e arioso dei noti procedimenti gozzaniani si trova nel testo *Il charleston di raso*, dedicato alla divetta d'avanspettacolo *Wanda Dell'amore*: «paillette: décolleté: reggere: strette: 7 (rima interna): 38 (p. 18). Uno squisito, divertente flusso di musicalità, quest'ultimo, snodato – appunto su assonanze, consonanze, quasi rime, rime, che abbassano il lusso un po' finto e smaccato della diva Wanda Dell'amore e addirittura si incrociano con un'altra catena ritmico-ironica, ossia «collo: cuore: bordo: more: 38 (p. 18), che culmina nella rima melodrammatica per eccellenza di «cuore: Amore», rivisitata con una punta di sottile umorismo («Amore», anzi «Wanda Dell'Amore» è il nome della soubrette). Del resto, anche gli altri usi che Ruffilli fa della rima ribadiscono il legame fra DN e CO; ritroviamo in quest'ultima opera accostamenti facili (le rime ad esempio ricavate dai participi passati o talvolta anche presenti: «distaccato: mancato», p. 17; «stato: amato», p. 21; «pronunciato: riafferrato», rima interna, p. 43; «tagliante: accondiscendente», p. 61; «riuscito: finito», rima interna, p. 95). Gli esiti più riusciti, più incisivi, comunque, ci appaiono ancora quelli che innescano una varia, saporosa e brillante deflagrazione semantica: oltre ai casi sopra considerati, si pensi ad accostamenti post-gozzaniani, quali «dito: infinito» (p. 25: qui «il sogno di infinito» è alle prese con un lemma minimale e basso, che relativizza e decurta l'ansia romantica); oppure come lo splendido «colpa: polpa» (p. 59; e la «polpa» è addirittura quella «tra le gambe»), o «svantaggioso: coso» (p. 65).

L'album familiare costituisce solo il primo cerchio semantico del volume nel senso che, come già visto in DN, il dato figurativo-oggettivo è solo il punto di partenza, il primo strato espressivo svolto e svuotato nello scavo, negli echi che le immagini gradatamente allargano. L'attacco di CO, in effetti, quel foscoliano «Forse, perché / nel pacco delle foto» (p. 9), introduce ad un tono e in un clima di meditazione e raccoglimento, snodati e protratti per tutto il percorso della raccol-

ta in quella moderna durata della coscienza, per la quale i referti vivono in una temporalità mista, endogena, autonoma. Questo ulteriore processo di interiorizzazione, rispetto a DN, portano le frequenti pause ragionative che allacciano in un mobile flusso le riflessioni e i ritratti, nonché il fatto che questi siano tra parentesi, e comunque sempre essenziali, se non scheletrici. Le stesse ampie cesure di spazio bianco fra i blocchi di versi, fra un momento e l'altro, suggeriscono a livello iconico silenzi interiori, da cui emergono le parole e in cui si dilatano i cerchi interiori sprigionati dalle immagini e dai frammenti delle foto. D'altra parte, proprio il *topos* della cartolina-ritratto, d'uso anche gozzaniano, misura la distanza di Ruffilli dalla semplice e pura ricostruzione di stampe del tempo passato: non che essa manchi, ma subito si dilata a esame amaro e rattenuto dell'esistere, franato da un profondo senso del vuoto e della nullificazione. Si pensi al racconto dedicato a Wanda Dell'Amore: la pittura e la storia della «soubrette di avanspettacolo / di piccoli teatri / di quart'ordine» (p. 18) negli Anni Trenta trascendono gradualmente (il testo scandisce tre momenti, pausati dallo spazio bianco) in presa di coscienza, che cioè «ogni cosa, incontro, / tolga un grammo / limando ogni giorno / scavando, come l'acqua, / il vuoto intorno» (p. 19), che è, a livello di prassi poetica, il processo cui l'autore sottopone, poco per volta («ogni giorno»), grammo dopo grammo, il concreto del reale, sia in questa come nell'altra raccolta, appunto, «scavando [...] il vuoto intorno». «Mi balenò, a sei anni, / la prima volta / l'idea dell'inarrestabile / declino, il correre di tutto a un punto morto» (p. 61): così il senso del «vuoto» riecheggia ancora nel testo – ugualmente tripartito – che inizia con l'immagine del poeta bambino accompagnato ad un adulto, forse il padre. Anzi, la struttura della raccolta instaura una circolarità temporale i cui estremi coincidono nella morte: nell'apertura, «i vivi sono morti», sono «morti vivi» (p. 9), mentre analogamente la riflessione finale si conclude sul tema del «perduto» e del «perire» (p. 97), suggerito dalle foto che fissano il tempo, ma non lo arrestano. Né ci pare fortuito che per la genericità dei tratti e dei personaggi («il piccolo fagotto» di un bambino morto appena nato, p. 94), per l'assenza di dati cronologici e per la nota gnomica («Nulla della vita conobbe», p. 94), l'ultimo ritratto assurga ad allegoria dell'uomo nella sua erosa labilità: «qualcuno / principiato e / mai finito» (p. 95). Ancora una volta, in sostanza, Ruffilli – con l'esito circolare, meta-storico e intimo, del tempo di cui parlavamo sopra – fa il vuoto intorno al reale.

Prima di arrivare a tali considerazioni universali, metafisiche – l'esito estremo del ritratto –, Ruffilli, comunque, anche in CO saggia con grande spietata franchezza gli strati della propria psiche, scavando nel guazzabuglio di sentimenti complessi, ambigui, nel nodo di «colpa» ed esigenza del «succulento» (p. 27) e dell'«eccitante» (p. 42). «Eppure, nonostante / le paure, coinvolto / e attratto / dalla logica per cui / le cose belle / devono far male» (p. 91): qui scorgiamo quella “logica”, quell'interna dialettica di assaporamento e accensione vitale (anche mediante il ricordo-letteratura) che spesso si confronta col perdurante senso della morte e della vanità sopra esaminato. Se ne arricchiscono le risultanze, al punto che probabilmente le più felici non di rado scaturiscono da un tale cortocircuito dolceamaro, ammiccante e striato, quasi il correlativo testuale, la tematizzazione di tanti innesti di aulico e prosastico in rima. Per esempio, sono spiccati gli esiti in cui l'autore rievoca i frammenti e i tremori della scoperta della sessualità nei giochi e nelle schermaglie dell'infanzia («Con il grem-

biule», «Una maglietta», «Il piccolo vestito», «Tutto raccolto», per intenderci). Risultanze di netto pregio ci sembrano anche i testi in cui il poeta racconta con un notevole equilibrio di grazia e malizia gli episodi domestici dominati dal rapporto complice con le figure del padre e della madre: si possono vedere, ad esempio, *I capelli tirati*, *Un grembiolino*, *Ride mia madre*, *Mio padre*, o *Mia madre*. Ma davvero impositivi sono pure i componimenti in cui l'io si pone senza figure o schermi esterni di fronte alla sua «perplessa» (p. 78) coscienza, al suo sentimento d'inettitudine, indistinguibile da una lucida chiaroveggenza «ancora / mi sarei guardato», p. 79) di incompiutezza, di incongruenza fra desiderio e realtà, interiorità e reale («E, oggi, ancora / cogliendomi diviso / da quello che mi penso / non mi vedo», p. 83), essere (del profondo) e apparire (del «ruolo», della «parte», p. 81). E, soprattutto, c'è la consapevolezza della perdita, di un'erosione progressiva: «La cosa strana è che / non mi sentivo / essere, affatto, ma / proprio già passato. / Come colto e fermato / di volta in volta / in quella posa / contro il muro. / Allontanato da me / e, in parte, escluso / da ogni possibile futuro» (p. 79). Questo è ciò che «vede» dentro di sé il poeta, individuando nella propria immagine proiettata sul «muro» - secondo un atteggiamento autoanalitico novecentesco e non senza una qualche memoria della montaliana «ombra [...] che] la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro» - quello che, pur in dialettica col momento più vitale ed «eccitante», costituisce il *Leitmotiv* più forte della raccolta, il tema cioè dell'ineludibile finitezza dell'essere.

**Paolo Ruffilli:** *Leopardiana*

*“Certo l'ultima causa  
dell'essere non è la felicità”*

\*

Le falsità dell'intelletto,  
gli oscuri mostri del  
pensiero, l'effetto delle  
vane immagini sul  
cuore, l'eterno  
ricorso alle risorse  
dell'amore, l'ombra  
del vero eluso senza  
reale soluzione. Con solo  
un dato certo in fondo,  
neppure più la previsione,  
del tempo buttato via  
per servire il mondo.

\*

Lo so che è inutile  
sapere che il sole si è  
levato o tramontato, che  
fa caldo o freddo,  
che qua e là é

piovuto o nevicato. Mi  
lascio imbrogliare  
dai segnali partiti  
dall'oggetto morto,  
per l'amore che forse  
porto ai sette vizi capitali.

\*

“Non offendendo, non  
essere offeso e, non  
godendo, nemmeno patire”  
...un sofisma sottile,  
non c'è che dire, però  
velato dall'alone  
debordante dalla litote...  
Quel che è distrutto  
patisce e quel che distrugge  
non gode, nonostante.

\*

È un'astrazione e  
non un fatto:  
l'oggetto di un  
pensiero, un concetto  
più che un sentimento,  
uno stato desiderato  
inseguito dalla mente  
ma insoddisfatto,  
perduto prima di  
averlo conquistato  
e, dunque, mai goduto  
(sempre sul punto  
di essere...) creduto  
e delirato: il  
senso del piacere.

*Marco Merlin*

### **Oroscopo di Magrelli**

La riedizione, presso Einaudi, dei tre libri pubblicati da Magrelli in un unico, complessivo volume di *Poesie*, con l'aggiunta di un esiguo numero di inediti, assume per l'autore il valore di una calcolata consacrazione<sup>1</sup>. Da tempo Magrelli è infatti considerato l'*enfant prodige* della poesia italiana degli ultimi decenni, per il precoce ed eccezionale esordio già dalla fine degli Anni Settanta sulle principali riviste e antologie, sancito ufficialmente con l'uscita in volume nel 1980 presso Feltrinelli, a soli ventitré anni, di *Ora serrata retinae*<sup>2</sup>, opera prima che troverà un vasto e inusuale consenso critico ed editoriale.

Nonostante siano trascorsi da allora più di quindici anni, e l'autore abbia



effettivamente maturato un progressivo distacco dalla prima raccolta, la riedizione integrale delle sue opere si presenta come un'iniziativa atipica per un duplice motivo: da una parte, la produzione di Magrelli è ancora limitata a tre soli volumi, per quanto cospicui, che non possono essere considerati capitoli di una stessa ricerca; d'altra parte, la proposta completa dell'attuale *corpus poeticum* resta piuttosto intempestiva anche in riferimento alla giovane età dell'autore. Mentre i poeti suoi "coetanei" o comunque quelli che hanno esordito nei medesimi anni, propongono recentemente antologie parziali o, come nel caso di Cucchi e De Angelis<sup>3</sup>, una nuova edizione della loro opera prima, Magrelli si spinge ben oltre.

Al di là di simili considerazioni, il lettore ha comunque la sensazione di trovarsi di fronte a una proposta editoriale eccessiva, poiché la vera forza trainante del volume risiede ancora in *Ora serrata retinae* (la silloge più lontana nel tempo e, anche per questo, più "nuova" in sede di rilettura). Si corre inoltre il rischio di schiacciare, piuttosto che rilanciare, l'autonoma lettura di *Esercizi di tiptologia*, cronologicamente ultimo pannello della serie.

Nondimeno, Magrelli è cosciente di tale rischio e tenta di presentare il libro come un'opera aperta volta a nuovi sviluppi, giustificando l'antologia nella valenza di confronto e contrasto fra singole raccolte<sup>4</sup>. In tal senso, si leggeranno le *altre poesie* poste in appendice (delle quali due soltanto inedite) quasi come una preoccupata dimostrazione dell'esistenza di una vena creativa non ancora esausta e pronta a un ennesimo rilancio, piuttosto che come necessario accoglimento in quel *corpus* di estravaganti ad esso attinenti. Significativa è pure la scelta della poesia riprodotta sulla copertina bianca:

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

L'estrema cura dell'autore per i dettagli, ha suggerito che questo testo (collocato strategicamente, tra l'altro, fra *Nature e venature*, del quale rappresenta la conclusione, ed *Esercizi di tiptologia*, come a spostare intenzionalmente il baricentro dell'attenzione critica sui più recenti sviluppi) fosse riprodotto senza il punto finale, per esprimere contemporaneamente l'idea di continuità e di evoluzione: «lo scrittore quasi con una capriola torna a capo per ripetere il gesto»<sup>5</sup>.

Rottura e ripetizione: ecco espressa la natura dello stacco che dovrebbe, intenzionalmente, marcare il passaggio da libro a libro. Si ritorni, in merito, alle parole con cui Magrelli licenzia la «raccolta di raccolte»: qui egli afferma che un'opera, «laddove non si tratti di un'opera prima», costituisca una sorta di «smarrimento»; essa deve mostrarsi «orfana» della precedente. Ma in simili affermazioni non si avverte, *ex contrario*, la tacita consapevolezza della necessità di leggere le più recenti raccolte alla luce della prima? Il disorientamento non implica la presenza ideale del punto di partenza?<sup>6</sup> Questo è esattamente quanto l'autore vorrebbe non si intuisse: egli tenta nella premessa di compiere un depistaggio, ma il lettore pronto a sottrarsi all'agguato intuirà, nell'ossessiva sottolineatura della necessità di sviluppi sempre originali, un tentativo di esorcizzare ancora una volta l'ombra pesante della prima raccolta, anzi, del «sé scaduto»<sup>7</sup>. Lo stesso tema della pater-

nità, intesa in senso traslato (metafora della creatività del poeta), che emerge nelle considerazioni conclusive della pagina introduttiva e ricongiunge l'inizio con la fine del volume (l'ultima poesia è un «poemetto-filastrocca sulla paternità», come ricorda il retrocopertina), è probabilmente lo sviluppo, entro un registro espressivo molto mutato, dei due fuochi tematici sottesi ad *Ora serrata retinae*: quell'autoreferenzialità e quello dell'impossibile contatto con la donna. Fuochi costruttivi ideali s'intenda, se la bipartizione della raccolta nelle sezioni *Rima palpebralis* e *Aequator lentis* non corrisponde a una separazione tematica dei motivi poetici.

Fin dagli esordi, si era posta l'attenzione sull'autoreferenzialità dei testi di Magrelli. I titoli appena ricordati d'altronde, facendo riferimento all'occhio e alla visione, sancivano il carattere metaletterario della silloge, in ciò felicemente emblematica<sup>8</sup>. Sennonché, un altro tema emerge, cucito a refe doppio con la riflessione sul gesto poetico, ed è quello del rapporto amoroso e della sua impossibilità: la figura femminile incanta e incute terrore. Se questo tema risulta piuttosto offuscato dalla preponderante contemplazione di sé (corpo e scrittura), esso può comunque essere colto come l'autentica spinta sommersa, il motivo originario della poesia.

Altrimenti detto, la castità razionale e stilistica in Magrelli nascerebbe da un atto di rimozione, talvolta di sublimazione letteraria, dell'impulso erotico («Scivola la penna / verso l'inguine della pagina, / e in silenzio si raccoglie la scrittura»). La volontà di porre ordine, analizzare, suddividere esattamente i moti interiori, allegoricamente concretizzati nelle immagini e nelle situazioni tipiche, diventa una difesa contro la fascinazione subita dall'universo femminile, avvertita come irrazionale e disgregante. L'amore senza sbocchi diventa così narcisismo: al poeta, chiuso in una stanza, non resta che il sentimento del proprio corpo e della scrittura, coinnestati anche in virtù di ascendenze d'oltralpe (il tema dell'osservazione del corpo, come metafora della poesia che riflette su sé stessa, è un topos della poesia francese contemporanea).

Il luogo della rimozione, in *Ora serrata retinae*, è il sonno; il poeta deve vegliare sul quaderno in cui annota i suoi versi e che, proprio in quanto corrispettivo dell'inconscio, potrà carezzare «come un piede / dopo il cammino del giorno». Fin dalla poesia che apre la raccolta si viene sospinti su questo margine d'indagine, dove il mistero del campo affettivo entra in conflitto con la sfera intellettuale: «Molto sottrae il sonno alla vita». Questa è la prima di una lunga serie di affermazioni perentorie, perfettamente coincidenti con la misura del verso, con cui iniziano le poesie, calibrate in una dizione esatta, senza scotimenti lirici, tale da rendere sotto forma di apparente imperturbabilità e grazia stilistica anche le accensioni sentimentali più eclatanti, come si vede in altri memorabili incipit del tipo: «Il bosco dei miei pensieri è in fiamme», «Ho il cervello popolato di donne»<sup>9</sup>. Si tratta di una lezione di distacco che giustifica l'aura di «classicità» di cui l'autore si è precocemente investito, ed a ragione, a giudicare dall'effettivo valore che ha assunto per i poeti della stessa generazione e delle successive. Si pensi per esempio al recente *Profitto domestico* di Riccardi, autore che ricorre ad analoghe movenze sintattiche e versali, specie negli attacchi, spostando tuttavia la sentenziosità in un ambito maggiormente proverbiale, implicato nella mimesi di un sentire comunitario, familiare, popo-

lare, al sentimento di una genìa, mentre in Magrelli tutto si risolveva in un moto intellettuale alquanto solipsistico.

In quest'ultimo, la metafora attivata a inizio di poesia apre uno spazio simbolico sempre geometricamente esatto che, con effetto di straniamento, reifica i moti interiori e, quasi cinicamente, congela i sentimenti in forme minerali, in emblemi cristallini e in situazioni fortemente allegoriche. Così, rifacendosi a un altro attacco, un'affermazione come «Questa pagina è una stanza disabitata» esplicita le coordinate (pagina : stanza = corpo : matita) lungo le quali il motivo metaletterario si congiunge, come si diceva, con il tema della rimozione della sfera affettiva e della fascinazione del mistero per eccellenza, la donna. Il sonno che “molto sottrae alla vita”, come sappiamo dalla prima poesia del libro, «si allarga nel sonno / come un secondo corpo intollerabile» ed è perciò il corrispettivo del corpo rimosso, il luogo, da cui prendere distacco, delle pulsazioni più profonde e ingovernabili<sup>10</sup>; «corpo intollerabile», proprio come quello della donna che cresce dentro il poeta «dolorosa / come un uccello vivo nel torace» di uno fra i testi in cui il “motivo profondo” sbocca in superficie, dissimulato con memorabile leggerezza e grazia:

Questa ragazza si sottrae ad ogni gesto  
ed è cieca ai miei inganni, né può  
scorgere il filo del mio parlare,  
né inciamparvi. Attraversa ogni trama  
senza nemmeno sapere a cosa si sottrae,  
o forse proprio questo incurante sostare  
le dona prodigiosa incolumità. Così,  
mi sento quasi una terra abbandonata,  
su cui di sera quietamente passeggiano  
uomini ed animali; e questa donna  
cresce dentro di me, dolorosa  
come un uccello vivo nel torace.  
Paziente dovrò aspettare  
la lenta espunzione di questo corpo estraneo,  
che varcando l'orizzonte dei sensi  
lascerà di sé solo  
la sottile firma d'una cicatrice.

Il tono lieve e sereno delle affermazioni è tuttavia minimalistico solo in apparenza: l'allucinata attenzione alla “vita ammirevole delle cose” insinua, come in una pittura metafisica di De Chirico<sup>11</sup>, un'ombra di inquietudine e mistero (parola, quest'ultima, di significativa occorrenza per Magrelli, già dalla seconda poesia: gli oggetti sono «sacerdoti assorti / che occupano questa sala / per un misterioso capitolo»). Del resto, tipico per il poeta è il momento di abbandono serale che precede il sonno, durante il quale gli eventi reali o inadempiti della giornata e i propositi per il domani si incrinano, le riflessioni e gli oggetti in cui esse si obiettivano palesano un particolare incongruente, un punto di fuga che origina una prospettiva lievemente distorta, cioè un moto di difesa o di allontanamento dall'emozione, per dirla con Eliot. La mente del poeta presiede, per mezzo della scrittura, al rito della rimozione, invocando il sonno come occultamento e oblio: soltanto in quest'altra dimensione il poeta si ricongiungerà, senza traumi, con le pulsioni affettive più intime («Nelle regioni della notte si snoda / la complessa meccanica dell'abbandono»). La porta, la

palpebra, la pagina sono i simboli di questa obliterazione. La poesia diventa così un vero e proprio atto di censura: «Prima dell'ultima curva del giorno / colgo delle parole con cui dormire»; esse «come mattoni allineati s'incastonano / nella bianca calce della pagina. / È un muro che scende dall'alto / il lento trascorrere del segno. / Non c'è finestra o spiraglio ma preziosa e gremita / cura del fitto unire». L'ultimo sussulto di desiderio rimane imprigionato in questa stessa trama: «Vorrei fosse un'unica figura / la gemma che ancora dura e chiusa / il giardiniere stacca e si regala». Qui, per l'isotopia semantica attivata dalla precedente aggettivazione («preziosa e gremita») e dalle altre espressioni (i mattoni «s'incastonano»), la «gemma», «dura e chiusa», tenderà a diventare più un referente minerale che vegetale: preciso corrispettivo di una emotività congelata in una dolorosa e fragile bellezza. La parola del poeta è una gemma preziosa, cesellata «con cura, perché arrivi alla sua sponda / scivolando sommessa come una barca», «La scrittura è una morte serena». Il poeta è tale perché vive le cose alla luce della loro assenza o, meglio, della loro eterna attesa: «con l'ansia del commensale / tra portate che non arrivano». E più doloroso, sembra ammettere, sarebbe vivere senza la scrittura, unica possibilità di fuga entro uno spazio mentale e asettico:

Essere matita è segreta ambizione.  
Bruciare sulla carta lentamente  
e nella carta restare  
in altra nuova forma suscitato.  
Diventare così da carne segno,  
da strumento ossatura  
esile del pensiero.  
Ma questa dolce  
eclissi della materia  
non sempre è concessa.  
C'è chi tramonta col suo corpo:  
allora più doloroso ne è il distacco.

Il processo di smaterializzazione o, se si vuole, di transcodificazione cerebrale della realtà, che si attua nella scrittura e nel sonno (e più oltre si arricchirà di nuovi emblemi e simbologie, come per esempio quella del fumo), è la forza stessa di coesione dell'organismo: «è il sonno stesso / in cui la carne diventa idea. / Ora la solitudine del braccio / si fa parola».

Per ciò, la classicità formale di Magrelli va interpretata come corrispettivo stilistico dell'ansia psicologica che conduce l'autocontrollo esasperato a sfiorare scientemente l'autoannullamento, il candore assoluto della pagina. Lo stesso spazio vitale in cui il poeta si trova ad agire è circoscritto: tutto si gioca entro le pareti della stanza «in cui non succederà nulla e nessuno / busserà»: egli «finirà incagliato nei pensieri / lungo il delta solitario dello spirito / intricato come il sesso d'una donna». In questo finale (tratto dall'ottava poesia), la rimozione sembra momentaneamente superata, per via letteraria, e dal fitto ordito della parete innalzata dalle parole si intravede una «crepa»: da quella similitudine finitamente innocente, preparata da un lenta e dettagliata simmetria lessicale, in cui ogni singolo vocabolo si dilata fino ad acquisire una rilevanza straordinaria, prorompe l'ossessione primaria.

La poesia di Magrelli respira proprio attraverso le curvature, le minime

discrepanze, le stortura nelle cose che interviene, montalianamente, a svelare «l'anello che non tiene». Un ricco catalogo si potrebbe trarre dalla lettura delle *Poesie a proposito*, dalla miopia stessa che genera l'inclinazione poetica, i tic, le malattie e i difetti del corpo, le "venature" della "natura", le lievi asincronie dei movimenti, e così via. Si presti attenzione anche al lessema «curva», ai suoi derivati e ai lessemi contigui, per delimitare il campo semantico da cui diparte quella prospettiva straniante, di cui si diceva, che organizza l'orizzonte stilistico e concettuale.

Alla scissione dell'io con la parte emotiva di sé (separazione di "spirito" imperturbabile e "corpo", groviglio di emozioni da districare, reprimere e controllare), quasi alle soglie della schizofrenia (il gioco di specchi e rovesciamenti di prospettiva diverrà presto scoperto, per esempio nel testo che si apre con l'assunto: «Io abito il mio cervello» e si chiude capovolgendo la prospettiva: «Il mio cervello abita in me», oppure nella scomposizione, un po' di maniera, dell'identità: «dietro di me ci sono io»), si cerca di rimediare con ripetuti e istintivi gesti di narcisismo.

La donna, presenza priva di una effettiva determinazione individuale, per questo dotata di «prodigiosa incolumità». Il poeta riesce a passeggiare «nel silenzioso orto degli sguardi» dove uomo e donna intrecciano i loro rapporti, solo quando questi stessi rapporti paiono governati da un rigore universale, che non sottrae nulla al loro fascino ma indubbiamente congela l'irrazionale in una forma intelligibile: «Ho finalmente imparato / a leggere la viva / costellazione delle donne / e degli uomini»<sup>12</sup>.

Il passaggio da questo astratto rigore ontologico delle cose al *rigor mortis* è breve, ma non staremo qui ad elencare le volte in cui le labbra femminili simboleggeranno i lenzuoli funebri o il letto e il quaderno assurgeranno col loro candore a figura dell'urna che custodisce le spoglie dell'io: il lettore provveda da sé, sulla scorta di un'unica citazione esemplare: «È il cimitero del pensiero / che si raccoglie tra le mie mani». Le sfumature funeree sono la conseguenza del senso di colpa dovuto alla percezione dell'amputazione della passionalità: «Non visto vedo, vergognosa scienza della spia». Eppure, solo in questa condizione si esorcizza il timore che incutono la malattia, l'invecchiamento, tutti i segni con cui il corpo si sottrae all'inerzia della materia.

Non sorprenderà dunque, considerato l'atteggiamento del poeta il fatto che in *Ora serrata retinae* non vi sia spazio per l'onirico. In effetti, nonostante la centralità della figura del sonno fin dal primo verso, il sogno (termine che ricorre solo un'un'occasione) non viene mai tematizzato, indizio ulteriore della censura ampiamente documentata.

L'immaginario posto in essere è tanto coerente da acquistare autonomia letteraria; così, in momenti meno direttamente implicati in questa fondamentale dinamica, il poeta può dare spazio ad un certo repertorio sul quale hanno gran peso anche le reminiscenze del Magrelli francesista, come si diceva, ma anche il retroterra filosofico da cui muove primariamente l'autore. Ecco allora che, in uno stile più algido, si sviluppano i temi legati all'analisi empirica della realtà e della scrittura. Hanno tuttavia una discreta rilevanza, magari per implicita affinità o comuni ascendenze, in particolare nella spontanea predilezione della similitudine (figura che indica la base analogica della poesia di entrambi) echi e



suggerzioni della poesia di Ungaretti: «Dopo, disteso nell'urna del lenzuolo, / raccolto come un penitente / scenderò nell'inferno del silenzio»; «Un'idea / appoggiata come un ombrello / e dimenticata»; «Come terreno calpestato, / risuona / profondo, cavo e abbandonato / come terra scossa, / questo corpo chiaro di donna, / [...] come pietra levigata / dal corso d'altre pietre» ecc. (versi, questi, di una poesia assai atipica, stilisticamente inquieta e sintatticamente più aggrovigliata rispetto alle altre, dove sembra trovare sfogo, seppure sempre pudicamente, l'ossessione della donna degradata, usata, arida)<sup>13</sup>; mentre influenze montaliane sono per ora più occasionali (per esempio, l'immagine del piombo che immerso nell'acqua assume figure mostruose, della poesia *Se si scioglie del piombo*, richiama il «piombo raggelato» di *Carnevale di Gerti*).

Le nuove figurazioni della metafora di base continuano a concrescere, fino a eclissare la fenomenologia del femminile. Più luminosa anche per questo ne risulta l'improvvisa ricomparsa sulla scena:

Quella donna ha un potere magico:  
sa fare a meno di me.  
Anch'io vorrei saperne fare a meno.  
Per chi mi trascura, per cosa?  
Affascinato la seguo, per scoprire  
nel suo nascosto affetto un affetto  
che superi il mio.  
Così un desiderio di giudice  
spinge l'uomo al crimine.

Ma ancora la donna appare senza volto, prova di un'identità concreta, avulsa dalla propria storia, così come è allo stesso modo priva di tratti stilnovistici: la donna non è infatti neppure l'angelo della salvezza: è l'idea scatenante l'innamoramento, noumeno irriducibile alla rete delle categorie percettive del soggetto.

In un universo poetico sempre più rarefatto e impalpabile, la silloge compie alla fine anche una decisa impennata simbolica («Lo stile è la grazia / perché non ci appartiene. / [...] / Lo spirito pentecostale / fiammeggia nella lingua»), soprattutto con l'adozione di referenti astronomici: «Il dubbio del solipsismo / in fondo è cosmologico [...] / è turbata per sempre / la quiete tolemaica»; «questo letto è una tavola astronomica», «Il mio corpo è un sistema solare». Siamo ben lontani, in questo, da un atteggiamento minimalista, seppure il registro espressivo non si discosta dalle consuete tonalità lievi e precise. Un velo di ironia sarà inoltre il costante contrappeso a questi spunti di evasione dal «carcere» di uno sguardo empirico e cinico sui fenomeni della vita. Si accentua, inoltre, il *ludus* linguistico, che privilegia soprattutto la figura della *regressio* e della *commutatio*, che diventa anzi perno costruttivo di alcuni testi: «Una poesia che ricomponga / le immagini che la precedono / è figura per eccellenza. [...] Fare bella figura / vuol dire fare / una figura bella»; «Io non conosco / quello di cui scrivo, / ne scrivo anzi / proprio perché lo ignoro. [...] Per me la ragione / della scrittura / è sempre scrittura / della ragione». Queste ultime citazioni, tratte peraltro da due poesie contigue, ci mostrano come l'autonomia dell'immaginario poetico trapassi in automatismo. L'autore va progressivamente staccandosi dal centro ispiratore e in questa evasione i motivi si fanno più occasionali, il registro espressivo inclina verso accenti spiccatamente ironici e indugia parec-

chioso sulle suggestioni del significante (come già appare in nuce nel titolo della successiva raccolta, *Nature e venature*, intenzionalmente ossimorico con allusione al contrasto fra l'apparente staticità formale e il magma in esso celato), la scrittura si fa sempre più meccanica. Siamo alle soglie di altre esperienze, attraverso le quali si tenta di superare quelli che restano i principali limiti di un libro, *Ora serrata retinae*, pur sempre legato alla giovinezza, ad un primo contatto cosciente del poeta con il suo destino.

A posteriori, risulta logica la direzione imboccata da Magrelli con il secondo libro in direzione di un ampliamento dei referenti del discorso e del superamento del solipsismo della prima opera con il complicarsi della struttura sia macrotestuale (il libro si suddivide in dieci capitoli, dove i titoli denotano la partizione in microsequenze dotate di una certa autonomia, stilistica e tematica) sia testuale (basti osservare superficialmente come acquistino rilevanza le divisioni strofiche, in precedenza assolutamente assenti, e pur sempre ponderate minuziosamente, anche ai fini di una lettura visiva dei versi che verrà ancor più affinata).

La lettura si fa più frammentata e non si giova di un fulcro di immagini evidente, che in modo così efficace amplificava la risonanza dei testi di *Ora serrata retinae*, innervati in una fitta trama di riferimenti interni e di variazioni sul tema originario. L'autore pone maggiori diaframmi fra l'opera e il lettore e il peso di una certa intenzionalità grava nel tono decisamente più intellettualistico della raccolta.

Il passaggio tuttavia non è così brusco come potrebbe apparire di primo acchito da queste sommarie considerazioni, anche perché tornano, soprattutto all'inizio della raccolta, diversi motivi ancora pienamente aderenti al carattere dell'opera precedente. Sembra persino che l'autore riprenda scientemente il discorso là dove lo aveva lasciato, accompagnando il lettore anzitutto fuori della camera, luogo finora prediletto e quasi esclusivo, per fargli esplorare *La forma della casa* (titolo della sezione iniziale). Il gioco delle analogie, tuttavia, rischia di essere prevedibile in virtù di una certa applicabilità ad oltranza (manierismo), anche se le nuove figure mantengono vivezza ed emblematicità. Così il bagno diventa «lacustre / sede settentrionale» di un mondo sommerso, in cui la dispensa si trasforma in un «Tabernacolo luogo / alimentare e segreto» e la cucina «può sembrare un bosco» con la «flora / metallica delle posate», seguendo un gusto divertito e barocco della definizione analogica, che potrebbe proseguire *ad libitum*. I testi sono algidi, epigrammatici e antilirici. E breve è pure la seconda sezione (*La febbre*), incentrata sull'analogia febbre : estate. Esorcizzare la malattia con l'ultimo verso (quasi una formula rituale: «Lascio, lasciato, lasciami») significa ripristinare l'equilibrio della mente, perseverare nella repressione dell'emotività: come se ad abbandonare il poeta, che a sua volta compie un atto di rinuncia, fosse ancora una volta la donna.

La terza sequenza si intitola non a caso (anche se non sembrerebbe inerire esplicitamente a tale intreccio di significati) *Amori* e ci porta in un mondo di fotografie, «gessi», «calchi, prototipi o statue», un vasto armamentario di referenti oggettuali, di effigi, di nature morte, presi in una rete di citazioni, di rimandi, di titoli (praticamente assenti nella raccolta precedente) e riferimenti poco espliciti<sup>14</sup>. Per esempio, una suggestione numerica quasi magica fornisce una chiave di lettura di questa sezione: il poeta è attratto e allo stesso tempo turbato dall'ipotesi

della duplicità, intesa come segreta cifra delle cose e memoria involontaria della solitudine dell'io; perciò ha «orrore del capello / la cui punta si duplica» e subisce invece l'incanto dell'amore coniugale:

Uno vicino all'altro dopo il pasto  
stanno i bicchieri degli sposi, congiunti  
in una adiacenza nuziale.  
Ovunque, contagiando  
vestiti e suppellettili  
la coppia tradisce il suo passaggio  
e lascia dietro di sé  
cose abbinare, pari, toccantisi  
tra loro, testimoni,  
paia del mondo.

L'amore affascina in quanto ipotesi di ordine e di pace, nella sua valenza dunque più razionale e sociale: il demone dell'innamoramento e della passione non deve avere dominio, anche se il "costo" di un simile destino può essere la solitudine, espressa nell'emblema della moneta della poesia conclusiva, «sopra cui distingui / il volto lavorato a sbalzo, / la lega morbida dell'incarnato. / Il profilo sta fermo, non supera / la linea che gli viene assegnata, / miracolosamente trattenuto / trattiene a sé l'immagine, / la chiude nel cerchio del suo prezzo, / nella suprema decapitazione».

La catalogazione della realtà prosegue nelle successive sezioni, dove nuovi oggetti, anche di mesta quotidianità come una tovaglia o i tasti dell'apparecchio telefonico («Se per chiamarti devo fare un numero, / tu ti trasformi in numero [...] Quando ti ricerco / devo disegnare la tua figura, / devo fare nascere le sette cifre / analoghe al tuo nome»), prestano le loro sembianze a una lettura analogica del mondo. Ogni forma empirica diventa, agli occhi del poeta, una scrittura da decifrare, in cui ogni deviazione dalla norma, ogni imperfezione o «sbaglio di natura» (ogni «venatura»), è uno spiraglio di "poeticità oggettiva" da cui filtrano molteplici significati, come da un tropo della lingua. «Scende lungo il declivio / candido della tazza / lungo l'interno concavo / e luccicante, simile alla folgore, / la crepa, / nera, fissa, / segno di un temporale / che continua a tuonare / sopra il paesaggio sonoro, / di smalto». Lo stesso corpo testuale si reifica e vengono resi semanticamente pertinenti i dati puramente visivi, iconografici, suggeriti dai versi: l'ultima citazione tratteggia sulla pagina un profilo irregolare, come una crepa, suggerimento implicito del fatto che la tazza, eletta a simbolo dell'amata in quanto suo dono, si era, come temuto, rotta, condannando il poeta a terminare con il proprio amore «l'opera dura e lenta del mosaico». E in una poesia come *Il piatto dell'h* (dalla sezione *Fenomeni*, successiva a *Noterelle archeologiche*) vediamo proprio la lettera scavarsi più volte illecitamente un posto davanti a diverse parole (*hacqua, hellisse, haria*, regolarmente ogni tre versi) e scendere come una goccia lungo il margine destro della poesia: il fenomeno fisico della calefazione si materializza davanti agli occhi del poeta.

È evidente, da queste ultime citazioni, l'allontanamento sempre maggiore dal nucleo tematico dell'ispirazione, così come si era costituito in precedenza. Ciò non significa che il livello complessivo dell'opera non sia comunque notevole, in virtù soprattutto di poesie dalla dizione sempre impeccabile, dalla niti-

dezza araldica e dalla consapevole forza iconografica. Tuttavia, sembra che progressivamente la naturale grazia dello stile di Magrelli lasci il posto a una più intenzionale raffinatezza, come in un moderno parnassiano. I temi che ora emergono sono cristallizzazioni di maniera, generati dall'atteggiamento psicologico estremamente razionalizzante, lucidamente filosofico nello scandaglio dei propri motivi interiori: come se il poeta fosse, in un tempo di decadenza, solo il collezionatore di impassibili anagrammi e calligrammi («Nel profilo dei versi / io riproduco la sagoma / dentellata delle chiavi») e indolenti *divertissements* (o, per dirla con Magrelli, un «anatomopatologo») e il libro si riducesse a una raccolta di frammenti inerti d'esistenza, di sedimentazioni culturali e di fulminee illuminazioni sensoriali. Sostanziali contiguità si potrebbero forse inventare con la poetica di Luciano Erba, altro noto francesista.

Un senso di desolazione finisce pertanto per assediare il poeta, anche quando si inoltra finalmente nello spazio aperto (sezione *In giro*, prima manifestazione dell'interesse crescente per una poetica del viaggio, della visione *in itinere*): «Versi come vessilli sulla pagina, / ma quali devono esserne i colori, / quali terre indicare? / Semplicemente sventolano, / sono linee e contorni, / sono il panno e la forma», recita una poesia seguita da un attacco che ricalca famose espressioni montaliane: «Non pretendo di dire la parola / che scoccata dal cuore traversi / le dodici scuri forate / fino a forare il cuore del pretendente. / Io traccio il mio bersaglio / intorno all'oggetto colpito, / io non colgo nel segno ma segno / ciò che colgo, baro, / scelgo il mio centro dopo il tiro / e come con un'arma difettosa / di cui conosco ormai / lo scarto, adesso / miro alla mira». Si tratta di una difesa della natura antilirica e intellettualistica della propria poesia, ma come non riconoscere in questi versi lo stesso gusto montaliano per la *boutade* e la dissimulazione, la stessa degradazione della poetica dell'oggetto fino al puro nominalismo delle ultime opere? Questa è sicuramente la tendenza che domina nelle successive sezioni: *Nel buio*, *I mestieri*, *Disamori*, in una sequenza di versi sempre meno "scolpiti", sciolti in una serie oziosa di accumuli, con un registro vicino al parlato, dove emerge qualche prima indicazione concreta («via delle Fornaci») come una annotazione diaristica, significativa alla luce di un gusto autobiografico crescente.

Tutti germi che matureranno in seguito, in *Esercizi di tiptologia*, libro che fin dal titolo sembra definitivamente riconoscere l'orizzonte nichilistico su cui si esercita l'arte della scrittura. Le accezioni di tiptologia (in Magrelli il termine è associato ai segnali che il fumo disegna nell'aria, ma più propriamente va inteso come 'forma di comunicazione che si basa su piccoli colpi battuti sulle pareti', spesso in riferimento all'uso fatto dai carcerati, oppure 'messaggio medianico trasmesso durante la seduta spiritica con colpi battuti sul tavolino') potrebbero alludere a un "oltre" ontologico di senso che infine anche la più desolata opera d'arte tenterebbe (come i messaggi all'aldilà di Montale<sup>15</sup>); l'ammicco tuttavia è destinato a scemare precocemente innanzi a quella che si palesa subito come l'opera più eterogonea dell'autore, spostando così l'accento del titolo soprattutto sul primo termine (sono qui infatti raccolte prose e versioni, in una struttura ancora una volta rigidamente controllata, che prevede l'alternanza fra una prosa e un gruppo di poesie, in questa sequenza: 1 + 7, 1 + 7; 1 + 9, 1 + 9).

Se *Nature e venature* si chiude con una sorta di ‘uomo di fumo’ palazzeschiiano, *Esercizi di tiptologia* si apre con una prosa (*Alle lagrime, rovi*) sulle sigarette e i cadaveri, rovine depositate nel portacenere. Fumare è un «commercio di spiriti», «un transito d’anime»: «è un miraggio, una nuvola, un sosia di fumo». La percezione visiva resiste negli scarti sinestetici miranti a una sensorialità più diffusamente uditiva e tattile. Ciò che resta saldamente ancorato all’occhio e allo sguardo è la forma della poesia. Ma l’elemento acustico si fa più vivo e trapassa anche nella scansione della prosa o nella ritmica infranta della traduzione. La presenza di sezioni come *Diteggiature* e *Dall’egolico* è indizio alquanto chiaro di una parola che trova i propri fantasmi nei suoni cifrati di un’andatura lirica incrinata nei suoi stessi sembianti, chimicamente alterata nell’abbassamento antifrastico di una più radicale espulsione del soggetto, o di una sua degradazione sporcata tra le maglie della storia. [...]

I corpi sono come gelati, cristallizzati e immersi negli strati più interni della materia: l’immagine, anche acustica, prende il posto dello sguardo, fuoriesce dai margini dell’occhio, dai fogli disegnati della retina. L’osservatore non ha più un luogo, una posizione da cui guardare, viene catturato dal ronzio sonoro del mondo: dalla «Roma claustrofobica», labirintica come «budelle, andouille e trippa»; dall’acqua virata e acida di una piscina, nuova ostrica fredda buia e opaca; nella coscienza obnubilata di un’analisi in anestesia che fa riemergere l’io, come nel capovolgimento genetico della clessidra, dall’altra parte di sé<sup>16</sup>.

Ora anche la dizione, dopo il passaggio intermedio di *Nature e venature* è sensibilmente mutata: agli esordi, la metrica seguiva un andamento spontaneo che giostrava principalmente intorno all’alternanza di endecasillabi e settenari (che rappresentava tuttavia un esito naturale e non preordinato: le numerose sprezzature dello schema servono anzi ad evitare una musicalità scandita che irrigidirebbe i testi, privi come sono di *enjambements*, e dunque già molto “posati”), ora, sotto l’influenza anche dell’esercizio della traduzione, compaiono strofe, misure volontarie, ritmi scanditi e versi “di prima maniera”, in una varietà strutturale che si moltiplica nella contaminazione dei registri, in poesie che accolgono inserti prosastici, frammenti di dialoghi, parole straniere, sigle, nomi, riferimenti realistici, con un gusto quasi fumettistico e materico della lingua contemporanea, materico anche nel senso già implicato nella lettura visiva dei testi: si legga in merito la reinvenzione nata dalla versione di «Le vase brisé» di Sully Prudhomme: Magrelli, fingendosi un imballatore distratto (*L’imballatore* è giusto il titolo della sezione che raccoglie le versioni d’autore), interrompe arbitrariamente i versi della poesia-vaso (cercando tuttavia di rendere ancora possibile una lettura per suggestione), come se essa fosse stata inavvertitamente spezzata durante il trasloco da un codice all’altro.

Assai accentuati, in *Esercizi di tiptologia*, risultano il diarismo e l’interesse per il recupero archeologico del passato e per il resoconto di viaggio. La società contemporanea entra inoltre con vigore sullo sfondo delle vicende e delle immagini, acuendo il sentimento di recrudescenza nei confronti della vita e del destino personale:

Non c’è motivo di fumare la sera, quando ormai l’organismo è pronto e corazzato. Meglio all’alba, prendendolo di petto, tagliandomi il respiro mentre sta ancora inerme, pio, trepidante, imbevuto di sonno. È un gusto losco e vertiginoso, che mi ricorda le reliquie pornografiche sfogliate nelle edicole delle stazioni con un senso di raccapriccio identico all’ardore, all’ardere, all’improvviso cataclisma cardiaco. Il fumo custodisce uno struggimento illimitatamente puberale, una totale estinzione della donna, un’assoluta tristezza di sé.

Questo il provvisorio, desolante approdo cui la triplice «istanza di rilevamento



satellitale» di queste *Poesie* sembra condurci, come se il tema dell'autoreferenzialità poetica si fosse scisso, sviluppandosi, dall'altro fuoco che dava origine alla prima e più importante opera del poeta e degenerasse per ciò stesso irreversibilmente.

Per questo, non possiamo esimerci dall'augurare all'autore sviluppi davvero nuovi, non più viziati dagli attuali e forse falsificanti spasimi di originalità.

#### NOTE

<sup>1</sup> *Poesie* (1980-1992) e altre poesie, Torino, Einaudi, 1996.

<sup>2</sup> «Mi ha sempre affascinato l'idea di una lingua morta che finisce nei manuali di medicina. *Ora serrata retinae*, nella terminologia oculistica, indica il margine frastagliato della retina, cioè la linea al di qua della quale l'occhio risulta percettivo. Si potrebbe tradurre bene come 'linea di confine della percettività'» (VALERIO MAGRELLI, *L'enigmista e l'invasato*, Seminario sulla poesia, a c. di F. NASI e L. VETRI, Ravenna, Essegì, 1991, p. 143).

<sup>3</sup> MILO DE ANGELIS, *Somiglianze*, Parma, Guanda, 1990<sup>2</sup>; MAURIZIO CUCCHI, *Il disperso*, ivi, 1994<sup>2</sup>.

<sup>4</sup> Con queste considerazioni introduttive Magrelli licenzia le sue Poesie: «Ho sempre considerato il volume di versi come un momento di *redde rationem*, un luogo in cui arrestare l'oscillazione, tagliare il nodo di Gordio della variante, insomma, far cessare quella *mouvance* che Paul Zumthor (certo in un orizzonte critico ben diverso) ha definito come 'fondamentale instabilità del corpo testuale, sua vibrazione incessante'. [...] Sono convinto che una raccolta, laddove non si tratti di un'opera prima, costituisca innanzitutto un mezzo di segnalazione. Come il bengala lanciato da chi si è perso, credo che esso corrisponda all'esito di uno smarrimento. Il suo senso profondo risiede infatti nella distanza dalla precedente, anzi, nell'averla definitivamente persa di vista: il nuovo testo è la testimonianza di un avvenuto disorientamento. Deve chiedere aiuto quasi fosse un disperso. Il suo valore sta nel non essere assimilabile a quello antecedente. Alieno, estraneo, è un orfano dell'opera che lo ha preceduto, orfano dell'autore così come si è fino a quel momento configurato.

Un libro nuovo deve inventarsi il proprio autore, deve far sì che questi diventi capace di averlo scritto – dopo averlo scritto. Un libro nuovo chiede all'autore del precedente di riuscire ad accoglierlo, di riconoscerlo come figlio legittimo. Il libro, se nuovo, si presenta al proprio autore come un bastardo che solleciti l'adozione: chiede il diritto di portarne il nome. Un libro nuovo aspira al patronimico dell'autore. Non rappresenta la prosecuzione di una pratica, bensì la sua sospensione, o l'apertura di un'altra. È un atto di sradicamento, una ammissione di incompatibilità, la richiesta inoltrata dal navigante circa la possibilità di conoscere la propria posizione. Inoltrata a chi? All'autore passato, vale a dire al sé scaduto. Questo è il motivo per cui, nel leggere per la prima volta questa 'raccolta di raccolte', ho avuto l'impressione di rivivere i momenti in cui sentii il bisogno di fare il punto radio: tre istanze di rilevamento satellitale, o altrimenti detto, tre oroscopi».

<sup>5</sup> Cfr. SANDRA PIRACCINI, *In viaggio con Valerio Magrelli*, «Atelier», a. I, n.4, dic. 1996, pp. 16-22 (e, in particolare per le affermazioni riportate, p. 18).

<sup>6</sup> Un oroscopo – potremmo dire riprendendo la metafora del poeta – non si effettua proprio a partire dall'osservazione delle stelle all'ora della nascita di un individuo?

<sup>7</sup> D'altronde, MAGRELLI è recidivo, se le considerazioni con cui presenta le sue Poesie fanno il paio, per esempio, con la *Nota* dello stesso per la terza edizione di *Ora serrata retinae*: «Vorrei soltanto aggiungere queste righe, sollecitate da un'ingegnosa osservazione di Philippe Lejeune. Nel suo studio sul *Patto autobiografico*, si legge: "Forse non si è veramente autori che dal secondo libro, quando il nome proprio stampato in copertina diventa il 'fattore comune' di almeno due testi diversi e dà un'idea di una persona che non è riducibile a nessuno dei suoi testi in particolare, e che può produrre altri, superandoli tutti." Secondo tale logica, un'opera prima corrisponderebbe ad uno dei due fuochi di un'ellisse incompleta» (*Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli, 1989, p.109).

<sup>8</sup> Si accostino i titoli magrelliani con un altro titolo, di una raccolta di Porta (del '60): *La palpebra rovesciata*, almeno per alludere ai rapporti, ancora da mettere in piena luce, che potrebbero accostare Magrelli alla produzione del poeta milanese, che includerà, lo ricordiamo, il più giovane scrittore nella sua antologia *Poesia degli anni settanta* (Milano, Feltrinelli, 1979), introdotta da Siciliano, altro mentore della poesia di Magrelli.

<sup>9</sup> Ecco la serie completa delle aperture in cui il periodo coincide con il verso: «Molto sottrae il sonno alla vita.», «Ammirevole è la vita delle cose», «Essere matita è segreta ambizione», «Il paese del sonno d'estate si allarga», «Il bosco dei miei pensieri è in fiamme», «Questa pagina è una stanza

disabitata.», «D'estate, come i cinema, io chiudo.», «Spesso c'è bonaccia sulla pagina.», «Ho il cervello popolato di donne», «C'è silenzio tra una pagina e l'altra». L'elenco potrebbe arricchirsi se si estendesse la coincidenza sintattica e metrica ai primi due-tre versi.

<sup>10</sup> Si è osservato invece in altra sede a proposito di RICCARDI che una funzione analoga svolge nella sua poesia la metafora del bosco e dell'ambiente esterno, da preservare ed esplorare.

<sup>11</sup> L'accostamento ideale era ipotizzato già da ANTONIO PORTA: cfr *Poesia degli anni settanta*, *Op. cit.*, p. 88.

<sup>12</sup> L'intero periodo è: «Ho finalmente imparato / a leggere la viva / costellazione delle donne / e degli uomini le linee / che uniscono tra loro le figure», che potrebbe dunque anche essere scissa in una duplice informazione: (1.) Ho finalmente imparato a leggere la viva costellazione delle donne; e (2.) [Ho finalmente imparato a leggere] le linee degli uomini che uniscono le figure tra loro. Questa seconda interpretazione è indubbiamente più forzata, seppur lecita, e avrebbe lo scopo di separare, pur nei rapporti di coppia, l'universo femminile (al quale si attribuisce esplicita vivezza) e quello maschile, che rimarrebbero così in qualche modo ancora incomunicabili e diversi: il rapporto finirebbe per essere una invenzione dell'uomo, mentre la donna preserverebbe la propria "aseità", la prodigiosa incolumità di cui parla un'altra poesia. Sopprimendo la virgola (cfr. la lezione accolta nell'antologia *La parola innamorata*) che spezzava il quarto verso in due emistichi («e degli uomini, le linee») e che avrebbe reso univoco il testo, l'autore sembra avallare anche questa ulteriore sfumatura di senso.

<sup>13</sup> A questi versi si potrebbe aggiungere una breve poesia di *Nature e venature*: «Si sta sopra il pontile / come su una rovina, / un ponte / che porta alle acque».

<sup>14</sup> Per esempio, una poesia si intitola *Fibonacci*, con rinvio al matematico-mercante pisano che introdusse in Europa la numerazione indo-araba e che presta il nome alla sequenza numerica regolata dal principio secondo cui ciascun termine risulta uguale alla somma dei due precedenti. Per quanto ameno e assai particolare, il riferimento si accorda bene con il gusto e l'ossessione numerica nelle calcolatissime strutture magrelliane. Si noti che le due prime raccolte sono entrambe composte di novanta testi.

<sup>15</sup> «La tua parola così stenta e imprudente / resta la sola di cui mi appago. / Ma è mutato l'accento, altro il colore. / Mi abituerò a sentirti o a decifrarti / nel ticchettio della telescrivente, / nel volatile fumo dei miei sigari / di Brissago» (*Xenia I*, 8). Anche Montale in questi versi associa il 'ticchettio' e il 'fumo' in qualità di messaggi medianici da decifrare.

<sup>16</sup> VITANIELLO BONITO, *Il gelo e lo sguardo. La poesia di Cosimo Ortosta e Valerio Magrelli*, Bologna, Clueb, 1996, pp. 104-105.

*Ciro Di Maria*

## **La poesia di Paolo Volponi: ridare un senso all'umano**

Il linguaggio come progetto per migliorare l'uomo, proponendo nuove idee è questa la sfida che, ancora oggi, ci lancia la poesia di Paolo Volponi. È stato ben sottolineato (G. Santato), difformemente da De Santi, come il germe dei temi e delle tensioni esistenziali ed utopistiche delle pagine del Volponi narratore si sviluppi dall'humus esperienziale del Volponi poeta. Anche se i risultati estetici di questa poesia non sono sempre eccelsi e sono indubbiamente minori rispetto alle alte vette espressive raggiunte con i romanzi, la cui notorietà contribuisce ulteriormente a offuscarne il valore, l'analisi della sua esperienza lirica completa a tutto tondo la comprensione dell'opera dello scrittore urbinato.

Il suo è un linguaggio che, partendo dall'esperienza neorealista, venata da aperture onirico-visionarie, evolve in tensioni neosperimentaliste, utilizzando il verso libero e nuove modulazioni ritmiche, innescate dal casuale inserimento parossistico di elementi metrici come la rima e l'assonanza e che, comunque, non alterano l'iniziale libertà compositiva, in un rifiuto aprioristico di canoni e schemi petrarcheschi. La sua poesia è intrisa di severità didascalica, da un'ansia declamativa che nelle serie monorima o a rima alterna costante ottiene effetti di

modulazioni ritmico-iterative, paragonabili all'ossessivo, estenuante supplizio di un tamburo. I più lunghi componimenti sono dei discorsi in cui una prevalente oggettività neobarocca e neoespressionista sfocia nella sfuggente oscurità semica. La colloquiale descrittività neorealista viene deformata oltre la banale superficie dell'ovvio, per far trasparire le più profonde conflittualità esistenziali.

È uno stile che, conscio delle esperienze figurative di impressionismo lirico del pittore e scrittore marchigiano Luigi Bartolini (l'autore di *Ladri di biciclette*) (E. Siciliano), fin dalle prime prove del *Ramarro* (1948), e dell'*Antica moneta* (1955), prende forza dai paesaggi, dalle tensioni e rappresentante della classe impiegatizia statale), è osservatore esterno, borghese, di questa trasformazione epocale della società italiana (diversamente da Scotellaro che, invece, ne è diretto protagonista e che risolve con la "morte" la sua crisi esistenziale, provocata dall'esito del suo tradimento borghese). Lo stesso Pasolini, Icaro che si appropinqua troppo al fuoco dell'ingiustizia e che cercò sempre una relazione con il sottoproletariato, trovò una drammatica fine in questo avvicinamento, smoderatamente ardito e insidioso per un borghese, alla vita dei poveri.

Contrariamente da Pasolini, Volponi teme il ritorno al mondo ancestrale, anche se è consapevole che solo quel regredire gli darebbe la vera felicità: «I contadini cantano lavorando / e il canto li rallegra, / ma su chi li ascolta / fa l'effetto contrario». Da questo conflitto, da questa «smaniosa irrequietezza» (G. Pampaloni), deriva la sua spinta idealista e nichilista che lo porta a cambiare il vecchio mondo per crearne uno nuovo. Ma questa sua tensione ideale è sempre frenata da una razionalità volterriana che descrive ironicamente le vane ribellioni prometeiche dei suoi personaggi: «Prometeo grida lontano. Prometeo urla invano». L'aspetto grottesco e parodico frustra l'ideale utopico, rendendolo curiosamente, oltremodo più realistico e desiderabile.

L'osservatorio privilegiato di Volponi è l'industria e, in particolare, quell'originale tipo di esperienza industriale che è l'Olivetti d'Ivrea. Egli è tra i responsabili della trasformazione dei paesani-bifolchi in cittadini-operai. Ma questa trasformazione non sarà indolore, ci sarà un prezzo, forse troppo alto, da pagare in umanità e da questa constatazione nasce in Volponi un rimorso, una nostalgia, una tensione morale che lo spinge ad aiutare quella gente e che, spontaneamente, lo avvicina al Comunismo. In Fortini il Comunismo è una fede che non vacilla, sempre sostenuta da una petrosa coerenza ideologica, in Volponi, invece, è solo uno strumento da usare con grande flessibilità. Egli è troppo acuto per non capire che l'utopia, anche se bisogna lottare per il suo raggiungimento, è solo un sogno, un asintoto irraggiungibile che non deve, in nessun modo, schiacciare la persona. Per lui, l'uomo è sempre più importante dell'ideologia ed è giusto che, prima di tutto, appaghi i suoi bisogni spirituali.

La sua nostalgia si muove verso una primitiva purezza, verso un mondo arcaico e primordiale (F. Leonetti) che poneva l'uomo in una dimensione armonica con la natura, con i misteri e le forze fecondanti di Maia, terra-madre vista come grembo accogliente che favorisce il desiderio di regressione prenatale dell'uomo, alienato da un progresso non sempre utile e imposto con l'arroganza del potere. Lo stesso variegato bestiario volponiano, che esprime una totemizzazione inconscia di personalità e caratteri umani, è indicativo di questo anelito a ritrovare l'armonia con una natura mitica. In tal senso, in Volponi c'è un'aspirazione ideale

al postmodernismo, inteso come idea del limite, anche se lui combatteva, considerandolo conservatore, lo sviluppo di questo concetto in letteratura, credendo nel mito dello sviluppo delle sorti progressive dell'umanità. Più precisamente, Volponi crede fermamente nel *Fortschritt* (il progresso economico quantitativo che deriva dal confronto tra produzione e società) ma anela al *Fortgang* (il progresso spirituale e morale dell'uomo e della sua qualità della vita).

In Volponi, come in Pasolini, c'è una visione medioevale della donna, sentita come elemento malefico, limitante e vincolante che impedisce allo spirito di realizzarsi completamente nell'espressione artistica. La donna è come la terra che con la sua forza di gravità attrae e tiene vincolato l'uomo alla polvere del suolo (come Calipso vincolava Ulisse), impedendogli di elevarsi con la cultura: «Ahimé ferire ancora e sempre, / offerire esempio e pena / lo stesso manto spartire / lo stesso letto, la stessa notte dormire». Ma la figura femminile è anche luce, certezza di armonia esistenziale, in un'oscillante tensione tra estremi antinomici.

Negli Anni Cinquanta, la civiltà agreste del mondo appenninico muore e si trasforma, con una irreversibile metamorfosi ovidiana, nella nuova fabbrica-orto: «Dove l'officina ha la livrea delle vigne». Il cogliere in tempo questo concetto è la geniale intuizione che fu alla base del successo industriale di Adriano Olivetti. Volponi capisce come l'evoluzione del mondo rurale in mondo industriale sia soprattutto un problema antropologico-culturale e che si debba, in primo luogo, tener conto della globalità della persona e dei suoi bisogni «K non sempre è sufficiente / a riportare d nella media / o a livello di resa / almeno decente». (*La deviazione operaia*).

Da questo contrasto, dall'aporia tra progresso e umanità, nasce il vano ribellismo prometeico verso il macrocosmo sociale dei personaggi volponiani e la sua nuova mitologia neoindustriale. Da qui, anche la ricerca di una nuova lingua poetica, più consona al nascente neo-italiano, che rigettava il toscano e le ricchezze dialettali della provincia, per diventare sempre più ricco di locuzioni romanesche e accentuazioni meneghine. È un problema, quello della lingua poetica, ancora aperto, dopo i fallimenti neorealisti e neoavanguardini. Volponi subisce l'ideale pasoliniano dell'ideale "libertà stilistica", il risultato è una poesia rude e materica, che si sviluppa in una concatenazione sintagmatica di miche semantiche che nulla lascia all'assenza della sospensione e dello straniamento in un'ansia meditativa che lega i pensieri in un fluire ossessivo, in una relazionale teoria enigmistica di rime, assonanze, allitterazioni e giochi semantici densi di metafore e significanti non sempre immediatamente discriminabili. La struttura di tipo elencativo è esperienza antica nella poesia italiana che può essere fatta risalire addirittura a San Francesco D'Assisi. Del resto è lo stesso Volponi che paragona il suo *Le porte dell'Appennino* (1959) al medioevale *Cantico delle Creature*. Sono frequenti, nelle liriche della raccolta *Con testo a fronte* (1986), le sperimentazioni linguistiche iperconcentrate sulla rima, portate spesso a una eccessiva estremizzazione parossistica. Ma è, soprattutto, una poesia del dolore inesprimibile, di una conflittuale e mai doma condizione spirituale, densa di echi ritmico-sonori perfettamente inserita nel solco dell'espressionismo dantesco teorizzato da Bloch e dai nostri Longhi e Contini.

Si tratta di un espressionismo neovociano, realista ed anticlassico, venato da

influssi *beat* e che prende forza dalle esperienze sperimentaliste e dalle posizioni teoriche della rivista bolognese «Officina» di Pasolini, Leonetti e Roversi, fondate su «un'idea dialettica e critica del fare poetico, svincolata da qualsiasi estetismo novecentesco» (E. Siciliano). Letteratura, quindi, come conflitto da cui possono sgorgare nuove idee e nuovi valori, un concetto molto diverso da quello delle successive avanguardie benjaminiane e saussuriane che, invece, trarranno forza dall'idea di crisi, esibendola e spesso amplificandola in spiralizzazioni inconcludenti. Una posizione, la sua, fortemente critica verso le svalutate poetiche neobembiste del solito Zanzotto o multiversalisti alla Lukács. Anche Volponi, naturalmente, ricerca il sacro Graal del grande canone, della nuova coordinata stilistica, per cercare di superare la tradizione ermetica e neorealista, ma lo fa senza correre il rischio di cadere nella tentazione delle forme chiuse neometriche e post-moderne dell'amico Raboni. Egli è piuttosto attratto dall'antirappresentalismo di un approccio enattivo alla cognizione, ispirato alle metafore degli homunculi neurali e alle idee della seconda cibernetica di Varela e di Dennett. In ciò indirizzato dalla sua esperienza industriale e dall'ascendente di Norbert Wiener e di personalità meno note come l'eporediese Pietro Mario Vallasciani, a cui Volponi dedica la *Macchina mondiale* e che, senza dubbio, ispirarono il personaggio di Anteo Crocioni (il manoscritto con le idee del Vallasciani è custodito da Adriano Accattino), contribuendo anche a creare quel particolare clima utopico-visionario aleggiante attorno al prato nel *Dado d'Ivrea*. L'antirappresentalismo ribalta l'approccio classico di Liepmann sulle modalità di rappresentazione superiore del coordinamento del pensiero sensoriale: la rappresentazione non si sviluppa da un'iniziale idea prospettica a cui si aggregano le subordinate di altre rappresentazioni, bensì, rifiutando il paradigma computazionalista, secondo cui la percezione è una mera registrazione d'informazioni ambientali esistenti, afferma che la realtà dipende dal percipiente che rileva solo ciò che è intimamente connesso alla sua struttura. Quindi gli oggetti non sono visti con un'astrazione visiva di caratteristiche elementari, bensì per mezzo della regolazione visiva e sensoriale dell'azione del percipiente. Questo concetto può essere utilizzato, oltre che in cibernetica, anche in campo linguistico. Per semplificare: il poeta (il percipiente) descrive la realtà referenziale, e/o il *noûs*, a mano a mano che la *poïesis* (l'azione) si autoregola adeguandosi alla struttura (la tecnica, la cultura, l'emozione, il carattere, l'ispirazione) del percipiente, seguendo le urgenze immediate del momento espressivo. Gradualmente, il poeta, per un processo progressivo di apprendistato, assume una competenza espressiva naturale, un'azione non-duale in cui l'immediatezza predomina sulla deliberazione. A questo punto, il poeta è così esperto da immedesimarsi con la *poïesis*, non essendo più presente nessun residuo di autoco-scienza che lo spinga ad osservare la sua azione dall'esterno. E, in fondo, questa mi sembra che sia una definizione molto più completa di espressionismo che però fa sue, inglobandole, le tematiche d'oggettivazione care al simbolismo e le tensioni inconscie della spontanea visionarietà dell'orfismo: una poesia in libertà che si forma senza consapevolezza di un'idea stilistica preconcepita e che assume spesso-re e dignità non da una esasperata elaborazione testuale, prona a canoni precostituiti, ma dalla vita e dall'esperienza del poeta, poesia che si sviluppa, quindi, dalle contingenze esistenziali, dall'immediata improvvisazione espressiva che attinge da un repertorio di alternative potenziali possedute dal poeta. Come



nell'improvvisazione jazz, l'ambiente suggerisce il pretesto per attingere dal surplus di significazione che l'autore ha accumulato nelle sue precedenti esperienze: «Nel punto in cui il verso / adesso cessa, cade l'ultimo metro / di sé; sempre ogni volta nella scia / di un vuoto più bianco di un vetro / sul quale nessuna faccia / può giungere labbro né traccia. / Affiora il verso seguente, / come l'unico vero, il solo che allaccia / la lingua e la mente». La poesia di Volponi, con unità versali che hanno una propria autonomia semantica, descrive in senso neorealista, ma la sua realtà include anche un certo grado di visionarietà, sviluppando una stretta relazione tra immaginario narrativo e immaginario poetico. È una poesia con una scrittura mossa, perennemente in tensione, in un certo senso «imprevedibile» (A. Moravia) come la sua prosa; poesia, spesso autoreferenziale come quella pasoliniana, in urto con il crocianesimo e il purismo lirico, che a volte si compiace di un certo pascolismo (E. Siciliano), almeno per le immagini e i suoni prosodici, che contiene un suo messaggio formalmente inteso e che possiede un suo carattere etico-dichiarante non limitato alla sola ricerca espressiva. Lo stesso uso squilibrato e mostruoso della rima, contiene il germe dell'ironia e della critica verso le nuove tendenze neometriche. Volponi considera l'io narrativo, che si costituisce attraverso il linguaggio, come strettamente connesso alla vita, per il fatto che il linguaggio non può svilupparsi indipendentemente dal corpo sociale, anzi è esso stesso un fenomeno sociale.

Analogamente, l'io individuale acquista significato solo se rapportato in un contesto di confronto con la vita collettiva di altri io. Ma il vero messaggio che la poesia di Volponi ci lascia e che lo stesso scrittore ribadiva con forza, negli ultimi anni della sua vita, è che la scrittura dev'essere, comunque, un'esperienza eversiva, letteratura d'azione, filosofia della prassi, nell'impossibile ma giusto tentativo di affermazione della verità che il potere nasconde.

# VOCI

## Riccardo Sappa – Venti d'acque

*Voci di uomini, voci di esistenze, voci di maniere, di desideri nascosti e rivelati... parole in rima, in versi, in prosa, unite e separate, assolute e collegate, limpide, oscure, forti o evanescenti..., ma sempre incontri di persone, momenti da fermare, sentimenti da non scordare. Poesia è questa armonia in cui le singole voci formano l'accordo di quella straordinaria, ma nello stesso tempo tragica realtà che è la nostra esistenza.*

*Riccardo Sappa scava nell'esperienza della paternità alla ricerca del significato del proprio esistere secondo una volontà di "togliere le bucce delle cose" mediante un andamento folgorante che si affida alla forza fantastica dell'immagine.*

Al mio dolcissimo uragano

*Non t'importi di tante piccole cicatrici luminose:  
guarda il cielo e il suo verde tatuaggio di stelle.*  
Octavio Paz

Cesserà un giorno  
questa sfida del Tempo  
a ricondurmi nella stagione esatta.

Allora, finalmente travolto,  
nel solco avido della ruota  
trascinerò i miei rami secchi  
fino al confine delle nevi.

Lì conterò gli innesti  
dell'inverno e i miei semi,  
riconoscendo di ciascuno  
l'impronta nel vento.

Nessuno avrà svelato fiori  
oltre il mio esser stato seme  
di un momento.

\* \* \*

Ricorda il volto che s'umilia  
in sguardo  
e per un tratto avvolto  
dalle pupille – mostravi nella sfida  
quell'universo interno – e sciolto  
nelle sue stelle antiche  
riversato in me e sul vero.  
Non può esistere altro.  
Né questa o altra mappa  
di fessure nella pausa  
del passaggio.  
Né tu  
che subito hai serrato la visione  
lasciandomi nel vuoto  
di un tuo raggio.

\* \* \*

Tu verrai, finalmente, e io  
non sarò mai del tutto pronto.  
Quest'inerzia guizzante non è forse  
nient'altro che il mio segnare il ritmo  
o l'esserne segnato dal tuo battito,  
nunzio dei secondi che mi assalgono  
a folate.

Tu verrai e strapperai il vuoto  
che mi gronda dalle mani, i cento doni  
di cui hai derubato il posto.  
È questa nudità il mio abito migliore:  
saremo in due a vestirlo, l'uno nell'altro,  
fieri di noi e del silenzio che ci ha disciolti altrove  
e ritrovati insieme, levandoci il respiro  
già sottile.  
Saremo lì a toccarci, all'improvviso  
e nuovamente ciechi, dopo esserci riconosciuti  
fin da adesso.

\* \* \*

Mentre ha inizio, padre,  
il mio trovarmi padre, riascolto,  
e per la prima volta, il tuo sorriso  
fendere la mia tristezza.  
Ora che sono morto  
e pur barcollo ancora  
e pur sorrido nel rinascere,  
col tuo dolore posato  
sul fondale dell'occhio offeso  
nell'amarmi, lontano  
dall'angoscia delle mie pozzanghere,  
ora mi pulsa dentro identico  
quel tuo cuore esploso  
nel vedermi per la prima volta al mondo.  
E al momento intatto  
noi apparteniamo, figli di figli  
in cui oltrepassa avvolgendolo  
la luce un altro ago.

## Francesco Ugo Oliveti – Sangue vocale

*Ci sono poesie brevi come rigagnoli che mordono l'aridità dei giorni e ci sono poesie-foreste, visioni lussureggianti che hanno l'incedere magniloquente del verso pieno, del ritmo che straripa: poesie in cui ogni parola anticipa la successiva or riprende la precedente, come rami intricati di alberi diversi, poesie dove il bianco, lo spazio vuoto del cielo, viene soffocato dalla volta densa e piena delle foglie. Così sono le poesie di Oliveti, dove ogni verso si amalgama con il seguente e la forza espressionistica dei richiami fonici fanno venire in mente certi naturali e pure barocche agglomerazioni di minerali, di stalagmiti, di limo rappreso e di lava.*

Arbusto sarmentoso che deve spicciare  
il fiore, in una corolla di tenebre,  
e certo da sotto il carpo scopro che  
apro il sangue vocale del mio corpo,  
cristallizzato nel suo stato tornando  
sterpo ancor che corto senza raccolto  
vermena divelta gran di spelta tolta.  
Stringere il ramo sentire nella mano  
passare il sangue rotto sotto i polsi  
a singhiozzi, da quali pozzi, battono  
le vene a questi pazzi, contro a sé,  
nella crisi per i quali casi e paesi  
l'angoscia loro si rovescia in stasi.  
Mi sveglio in piena notte con senso  
di terrore in cui soffio le parole  
per raffreddare rimuovere la cenere  
portare alla luce l'inceppo di prima  
che la fiamma s'ossigeni alle ferite  
trovate da una parte all'altra aperte  
che pretenda di legittimare la morte  
imputandola alla iniquità del mondo  
a cui rendersi evidente e ripugnante  
distruggendo se stessi nelle proprie  
sostanze dalle quali il vivere dipende.  
Quando il tempo la stasi e l'estasi  
sono quasi affogate nel pomeriggio  
che riempie gli invasi, sul tralcio  
di prima vite cacchio in cui si sono  
separate le ali unite della pecchia  
fiorita, elitre nascoste cose pensate,  
dal fondo del mare frantumate, ossi-  
diana della vita terrena, vana arena.

\* \* \*

Ma sulla vite non c'è vita privata  
delle persone amate comparse forse  
a grappoli d'uva matura i dispersi,  
i non nati sulla vigna dimenticata,  
dolci, per essere stati sui tralci

fra le foglie nascosti più a lungo  
ed esposti alle radiazioni violette  
ultraviolette delle stagioni spente.  
Che sarà dell'uva della luna nuova  
che s'infutura nella stagione mite,  
della pasqua e le uova, della volpe  
e l'uva, della vite vuota, dell'ape  
in questa solitaria silenziosa àgape  
che si apre nelle crepe, della lepre  
giù al filare che sta per scappare,  
il sole tramontare, tramutare tutta  
la natura in natalità, spietata età!  
Il genuflesso venco quasi bianco  
pare del filare essere della vite  
fiamma eletta sul legno concepta  
in ogni estate sulle gemme apicali  
in ogni atomo ad ogni acino diafano  
dei non nati, sulla vigna matrigna,  
insegna di una realtà che alligna  
tagliata da una retorica d'acciaio  
d'intralcio che si rifà sul tralcio  
memoria orale, sacrificio nuziale.

\* \* \*

Guardare la natura cieca che si divora,  
il lombrico, uscire dal buio, stretto  
a contatto con tutto emergere al freddo  
oscuro di una macchia d'umidità sul muro,  
lubrico nella carne viva della metafora  
con la testa nella punta che esce, fora,  
carnicino, viscera nella terra, che tira  
le cuoia e rimuove dove non par che luca  
esso buca, come impressa dentro e lavora  
si stende scende si riproduce senza occhi,  
ha le ghiande calcifere, si spezza  
la sua radice rinasce cresce alle forme  
più basse degli esseri viventi, ventriglio,  
rivelazione nella coscienza spoglia di sé,  
tenuto nel ventre materno, ritorna inferno  
e fossile circolare della terra si rimuove,  
ribosoma, entòmata, che punta a riprodurre  
il messaggio quando esce il verme, missile  
sotterraneo, dell'anellide, del linguaggio.



**Antonio Camaioni - Pulsar**

*Antonio Camaioni possiede la capacità di rendere leggera la parola, che in lui sembra scordare l'incrostazione della quotidianità e dell'uso secolare; per questo la tragedia che si intravede sotto i suoi versi si innalza ad una tenue, ma sicura atmosfera di speranza che rende sopportabile la vita.*

\*

Quanti, quanti ne abbandonò  
dei se stessi persi in foreste infantili,  
da fanfare di sogni stornati?  
Quanti, quanti ne abbatté  
in vichi di frontiera, nella polvere  
dei vicoli ciechi?

e per tutto questo!  
questo speco d'ombra che inghiotte  
l'urna cava del suo essere...

\*

Da croste di colli  
e valli viluppi di melme e sterpaglie,  
da suture di brume a uno squarcio,  
lassù: vertigine blu –  
da vaghi cirri corsa, bianchi tremiti:  
eh, quasi a illustrarlo, inverno..

\*

Se geme attesa,  
siccome feto in un corrotto grembo;  
se aggruma speme  
nella segreta del suo tempo:  
tremuli sbocchi accoglie  
e vocali foglie al vento  
e stille di lucori a oscure gole,  
ai pozzi di tenebra ove, essenza,  
l'assenza d'un dio attinge:  
assenzio necessario alla sua  
ebbrezza...

\*

S'invola, egli –  
di fanciullezze alato –  
maceta nemi vòlto a luce...  
e brucia...

\*

Soffoca,  
nel silenzio di dio:  
l'io sillaba sprofonda,  
sprofonda nel suo blu  
sintesi d'ombre...

\*

Quando già luce un velo  
gli fascia mente e posa –  
bimbo e straniero  
al loro intendimento presso una siepe,  
un greto, da frusci d'ali cullato  
in nidi d'eco – la coltre  
dei sensi al cuore assorto, inteso  
a un petto lirico, lassù, sfuggente  
dentro il blu: ella l'accoglie –  
sovraneamente spoglio –  
ella s'elegge  
suo purpureo asilo...

## Rinaldo Caddeo - Il costato del fiume

*La poesia di Rinaldo Caddeo porta alla coscienza squarci di divenire in cui affonda uno sguardo inquietamente interrogativo. Contrariamente ai maestri ermetici che tentavano di delibare l'attimo atemporale, egli riproduce Nella limpidezza della stile il movimento, la complessità della trasformazione universale.*

### VORTICE

se la nuvola tocca la cima  
della montagna, nasce un vortice  
che sale in alto, s'arrampica  
a un dorso contorto del vuoto,  
piega di lato s'infilà  
in un canalone solleva  
un imbuto di bianco furioso  
in cui non si distingue  
che cosa sia di nube  
che cosa sia di neve,  
s'avvicina all'improvviso  
cede, vanisce nell'azzurro

### CORRENTE

il fiume  
dal parapetto di un ponte  
è come il pavimento di una stanza  
completamente levigato  
poi scopri le bolle  
vedi schiume  
un ramo che galleggia  
la testa di una bambola  
trascinati dove tutto si confonde  
in una scia abbagliante

### CONTROCORRENTE

ma in mezzo alla corrente  
c'è un'altra corrente  
che va controcorrente  
apre il costato del fiume  
s'incaglia nel pilone dove s'incrociano  
le vie traverse  
sbanda  
genera un gorgo

## Gabriella Galzio – Una forma d'amore inalterata

*Gabriella Galzio attraverso un dettato immaginifico e sontuoso si propone di cogliere l'«oltre», il senso delle cose, i silenzi, le attese, i vuoti e i pieni della vita. Per questo motivo le sue liriche ad ondate successive si accostano all'esperienza umana in Una forma d'amore inalterata e lentamente spostano le pareti dell'opacità e dell'insignificanza*

Mi sembra a volte  
la verità stia tornare ai morti  
come morta ai richiami  
in un'altra  
esistenza sensitiva  
come fossero state altre  
le mie sembianze  
la memoria, vengo da un'oltrevia  
e quella chiamata voce a rientrare  
nel mondo separato delle anime  
vorrei come un'ombra sfilare  
azzurrina per le strade le palpebre  
ho ancora i tuoi occhi azzurri  
infilati nei miei ardere  
sono tornata a casa barcollando  
il vento sollevava me a me  
in ogni passo tenue nella gonna  
ho posseduto un'altra vita  
in un altro tempo, non qui  
la mia destinazione, perduta  
nei marciapiedi, nelle pietre  
qui fra vento e pietre  
le poche parole che rimangono  
in una forma d'amore inalterata.

\* \* \*

Quell'amore che ancora porto in mano  
a ogni avventore e con quale grazia  
getto la mia maschera leggera  
come mai avuta, torna la mia vera identità  
perché, quando pronuncio in fede  
avviene che si spezzi un'interna saldezza?  
restiamo sospesi a una tensione  
uccelli magri e secchi, guarda  
la piena, finché acqua e voce volge  
e gli occhi della strada si ritraggono  
in una donna silenziosa

quasi remissiva, tenevo tutto in una mano  
un pungo di luce  
i bambini sanno la forza del candore  
e anch'io, ho creduto agli immacolati  
in preda ad una forza santa

## Mauro Germani – Il soldato

*Mauro Germani in un capitolo di prosa lirica risolve il senso del tempo: passato, presente e futuro nella coscienza trovano unità dinamiche che talvolta per inspiegabili illuminazioni giungono al senso. Il compito dell'artista consiste precisamente nel liberare attraverso la totalità del suo essere e non solo della ragione la coscienza in percorsi simbolici che portano alla luce nodi di sorpresa speranza.*

Ritornava nella notte alta di giugno, tra le lampade e il vento. La sua figura ricordava un tempo remoto, una promessa che aveva invaso il cielo stellato ed ora calava nell'ombra delle strade deserte. Quella era la sua città, la memoria di una perdita irreparabile, di una grazia smarrita nel buio, che chiedeva – per l'ultima volta – una dedizione estrema, quasi un infantile abbandono.

E dall'oscurità delle macerie, dei portici devastati, dei vicoli nascosti tra le case superstiti pareva giungere una pazienza infinita, qualcosa che somigliava ad un'attesa già decisa e conclusa, eppure persistente in una quiete senza scampo, in una contemplazione miracolosa e perduta. Camminava come sospinto da una forza misteriosa. Rivedeva le care vie di un tempo, ma tutto pareva proprio diverso. Qualche finestra era ancora illuminata. I sopravvissuti si cercavano fra loro, si stringevano nelle stanze per guardarsi negli occhi, per ricominciare. Lui si fermò a guardare dove una volta c'era la sua casa. Aveva le spalle un poco curve, segnate da una stanchezza docile e malinconica. Nei suoi occhi c'era come una ferita luminosa, una piaga che incideva tutto lo sguardo e il volto.

« E adesso? », si chiedeva. Qualcosa gli rammentava un ordine antico, parole precipitate per sempre, un'obbedienza che aveva palpitato nel suo sangue. Improvvisamente sentì di non essere solo, si voltò e vide un bambino nell'ombra. Era lì, immobile, vicino alle rovine. « Che fai qui, di notte? », gli chiese.

« Aspettavo te », rispose il bambino. Il volto era nascosto dall'oscurità e la voce era piuttosto debole. « Mi aspettavi? Mi conosci? », chiese lui stupito.

« Sì, conosco bene la tua storia, il tuo segreto... ».

« Il mio segreto? Ma io... »

« Oh, sì! Forse te ne sei dimenticato... È passato molto tempo, ormai... »

La figura del bambino si perdeva nel buio della notte. « Anche tu sei stato chiamato », riprese con un lungo sospiro. « Anche tu sei dovuto partire... Eravate in tanti, eravate giovani... I treni si riempivano a tutte le ore... E poi ogni giorno la paura e la disperazione, gli occhi sbarrati dei morti, i lamenti dei feriti, le notti senza luci, la fame, la fame di tutto, della vita, dell'amore... È bastato un attimo, ricordi? Un attimo solo, un lampo... E alla fine il bianco di un ospedale... »

« Allora tu sai... »

« Chi meglio di me potrebbe? Al centro del petto sei stato colpito, vero? Nemmeno i medici, nemmeno loro speravano, ma io... » La voce s'interruppe. Lui scrutava nel buio.

« Dove sei? Chi sei? Ti voglio vedere », disse, ma il bambino sembrava ormai scomparso, inghiottito dalle tenebre.

« Dove sei? », ripeté nel silenzio. Accanto a lui sembrava esserci soltanto il vuoto. Poi, improvvisamente, si udì di nuovo la vocina. « Sì, per te ora ricomincia la vita, però... però ricordati di me, che ti ho salvato... ». Lui, sempre più confuso e smarrito, si guardò ancora intorno e rabbrivì. Poco lontano, tra le macerie, giaceva il corpo di un bambino, illuminato dalla luna. Con raccapriccio riuscì a distinguere il volto. Era identico al suo di tanti anni prima. Sul torace c'era una larga macchia di sangue.



# LABOR LIMAE

a cura di Marco Merlin

## Sumite materiam

*Ci scusiamo con Massimo Barozzi, autore del volume Maria Bulimia che abbiamo menzionato nel numero scorso in questa rubrica, scrivendo erratamente che in quell'opera l'autore «metaforizza la vita contemporanea con un grottesco e ossessivo rifiuto del cibo». Chi scrive, pur riconoscendo la propria incompetenza in campo medico, è al corrente della differenza che intercorre fra anoressia («mancanza persistente di appetito, talvolta con disgusto per i cibi», come puntualizza lo stesso Barozzi) e bulimia, che è l'opposta patologia. L'equivoco che si è creato si deve all'estremo sforzo di sintesi di quell'intervento, originariamente di due pagine, dove si esprimeva l'idea che l'autore suscitava un senso di nausea e quindi di rifiuto del cibo (del mondo contemporaneo) nel lettore attraverso la metafora della bulimia (della patologia ingordigia dell'uomo moderno).*

Ci si può sentire poeti, senza sentirsi poeti di qualche cosa? Diciamo meglio: che cosa uno riconosce come poetico? La domanda, ovviamente, è una provocazione, e vuole far riflettere sul fatto che se per un poeta un argomento vale l'altro, siamo certi di avere a che fare con il più tipico dei "poeti della domenica". Si tratta sicuramente di un'ottima persona, piena di buoni propositi e forse simpatica, ma innocua.

A legare un autore a una materia piuttosto che a un'altra, sono esperienze di vita, letture, interessi culturali. E la scelta di una materia è già, *in nuce*, la scelta di uno stile. Queste sembrerebbero considerazioni scontate, eppure capita spesso di testi, pur buoni, privi di una urgenza interna. Di fronte a un ottimo testo, un ottimo lettore pensa: "ecco, queste cose era *necessario* si dicessero. E si dicessero proprio così". Per "urgenza interna", bisogna capirsi, non intendiamo affatto il sentimento di necessità che prova l'autore, il quale sentirà come necessario tutto ciò che lo riguarda. Noi ci riferiamo alla necessità interna *dell'oggetto*, alla sua importanza entro un preciso sistema (letterario). Ci troviamo di fronte, così, ad un paradosso: l'autonomia di un testo, la sua profonda ragione letteraria, è il fondamento della sua *necessità*. L'arte è gratuita, non inutile; la sua utilità non rientra nelle intenzioni (= urgenza d'essere *dell'autore*).

Al di là delle risoluzioni pratiche, alle quali abbiamo accennato a proposito del macrotesto, sottolineiamo ora l'importanza di prendere coscienza dei propri argomenti. Essi, infatti, pongono all'autore alcune domande fondamentali, per esempio: quali altri poeti hanno già trattato questi temi? È doveroso trovare sfaccettature che altri non hanno colto o devo semplicemente ripensare la questione nel mio contesto attuale? Sono in grado di reggere (seguendo il suggerimento di Orazio) l'impresa?

Questa è l'origine del sentirsi parte di una tradizione.

Il poeta è dunque necessitato a volgersi verso determinati aspetti del reale piuttosto che ad altri, perché non è un soggetto amorfo, vuoto, puro. Prendendo coscienza della tradizione che si attiva automaticamente, le limitazioni (le necessità interne dell'oggetto) aumentano, legandosi a precise scelte formali. Queste nuove costrizioni, altro paradosso, rappresentano la *libertà* del poeta, ovvero il suo essere libero dall'opera. Chi non ha scelta per sé, è limitato; chi non ha scelta per l'oggetto, è veramente libero di fronte ad esso, perché lo riconosce non in funzione di sé, ma nella sua essenza. Si dice infatti che il poeta rivela l'essenza delle cose, ma per fare ciò è costretto a combattere contro sé stesso, per cercare di "togliersi di mezzo" e cercare di vedere "le cose come stanno". La libertà comincia nel momento in cui si è liberi da sé stessi, dalle proprie contingenze: dentro questa utopia si muove il poeta. Ma lo spazio che ogni azione, anche la più semplice, tenta di colmare, è sempre un'utopia. L'utopia è la possibilità stessa del mutamento: chi si mette a scrivere è già nell'utopia di inventare l'opera più bella, come chi gioca a calcio, su qualsiasi campo sconosciuto, è nell'utopia di essere, almeno in quel momento, un campione.

Il destino del mondo si gioca sempre in tanti, non riconosciuti angoli del pianeta. Finché qualcuno...

# LETTURE

**Marco Guzzi**, *Figure dell'ira e dell'indulgenza*, Milano, Jaca Book, 1997, £ 22.000

Il terzo libro poetico di Marco Guzzi si propone con tono decisamente perentorio, come si può notare, oltre che dal titolo, dai numerosi imperativi e dalla strutturale insistenza sul verbo essere. Lo stile di quest'autore si è ormai distillato e risulta perciò inconfondibile, la forza d'urto linguistica della sua ultima opera è davvero notevole. In pienezza di canto, l'autore supera qualsiasi impaccio letterario, offrendo al lettore un libro ricchissimo, lussureggiante, persino sfrontato e disinibito («mi sono emancipato») nella virulenza creativa, che a ogni pagina sprigiona una nuova immagine, costruendo con generosità una vastissima galleria di figure, dimostrando una fertilità quantomeno insolita nell'asfittico panorama di questi anni. Persino l'apparato concettuale che questi testi presuppongono (o determinano?) e si concretizza nelle pubblicazioni teoriche dell'autore (che andrebbe, dunque, letto sinotticamente), sembra essersi sciolto pienamente nella sua poesia. Non a caso, il volume raccoglie oltre un centinaio di liriche, tutte con titolo, senza divisioni di sorta, in un'unica, densa colata verbale, fissata in una pronuncia decisa e scandita dall'*incipit* maiuscolo di ogni verso.

Presentandone alcune anticipazioni su «Atelier» (dicembre 1996), notavamo il passaggio che l'autore compiva da una certa astrattezza filosofica alla ricerca di figure, correlativi oggettivi, situazioni emblematiche che legavano in modo più evidente questi versi alla storia, personale e universale. «L'immagine è finita, prende corpo», conferma lo stesso autore: il segno nella carne si fa «più preciso», le parole «più reali». Del resto, il titolo chiama esplicitamente in causa questo passaggio e suggerisce un discorso pronto a divenire tanto attacco frontale (*ira*) quanto atto d'*indulgenza*. La connotazione fortemente materica del linguaggio, che non disdegna di inglobare, baudelaireamente, anche vocaboli di bassa estrazione (baldracca, mignotta) o corporalmente precisi (vagina, giugolare), senza tuttavia cedere alla volgarità e al compiacimento, si dipana in uno stile sciolto, dove gli

impasti fonici (qualche rima, assonanze e allitterazioni, ma soprattutto le già tipiche paronomasie che si agglutinano in sequenze particolarmente fitte), insieme ai periodi ridotti al minimo (talvolta a una sola parola) con movenze a tratti caproniane, all'uso discreto ma distintivo dell'*enjambement* fra aggettivo e sostantivo (cui si può apparentare qualche caso di tmesi) e al frequente ricorso a riferimenti biblici e liturgici e a un vasto repertorio creaturale (animali, indicazioni astrali o corporee), si fondono con le immagini che ineriscono il personale bagaglio filosofico, in particolare alle riflessioni portate sulla scena dalla Voce che irrompe fuoricampo, capovolgendo il punto di vista lirico con un effetto di provocante paradossalità, di mistica *clownerie*. L'autore raggiunge insieme esiti nuovi e tanto rimarcati da non potere, forse, essere ulteriormente ripresi. La strada già imboccata e sulla quale converrà invece proseguire è quella di una chiarezza crescente, che diventa anche capacità di accerchiare, stilisticamente e figurativamente, i punti abbaglianti connaturati a questa poesia. Ma si veda in merito la valenza simbolica dell'alba (*Il Giorno*, lo rammentiamo, era il titolo del suo primo libro) e il chiudersi della raccolta sull'immagine di una *calligrafia* ormai nitida.

Il gesto letterario di Guzzi appare, dunque, naturalmente esuberante: la prima poesia, chiede addirittura ascolto parlando apertamente di *invasatura* e nella metafora del processo di guarigione che affronta il corpo nel decorso della malattia, che è *figura* dominante nell'opera, si annuncia e compie, poeticamente, la trasformazione antropologica dell'uomo contemporaneo teorizzata in sede filosofica. Avvicinarsi a questo gesto estremo con prudenza, in tempi di troppo facili fascinazioni spiritualistiche o variamente *new age*, diventa così necessario; ma non vietarsi a priori di attingere alla naturale esuberanza di questa poesia giungendo a valutare, da quel punto empatico di prossimità, ogni acquisizione letteraria, ci sembra l'unico modo di mettere in atto correttamente il vasto immaginario racchiuso in questo libro.

*Marco Merlin*

**Claudio Magris**, *Microcosmi*, Milano, Garzanti, 1997, £ 29.000

*Microcosmi* si intitola l'ultimo libro di Claudio Magris, poiché contiene in piccolo realtà tanto più grandi ed estese, come il giardino pubblico di Trieste di cui si descrive la variegata fenomenologia. Il bambino che lo ha esplorato, nel corso degli anni, da cima a fondo, cresce e vive; e poi «si attraversano foreste, lagune, città, montagne, nevi, mari e ci si accorge che era già tutto là, fin dall'inizio, e che se più tardi, in qualche altro posto, ci si è fermati in una radura o ci si è accorti di una luce o di una riva, è perché le si ha riconosciute e le si aveva già incontrate nel Giardino» (p. 263).

*Microcosmi* celebra Trieste e soprattutto l'Istria (un «labirinto di destini») con il suo mare verde, le sue bianche pietre, la sua natura selvaggia, le sue piante dai profumi forti, la sua gente fiera e aspra. Ma l'indiscusso protagonista del libro è senz'altro il mare, crocevia di incontri e simbolo per eccellenza del movimento incessante e fine a se stesso: il mare, l'Adriatico «perché l'Adriatico è il mare per eccellenza, il mare di ogni persuasione e di ogni abbandono, della vita vera e dell'armonia con essa» (p. 77). Il mare non ha fine né confini e infatti travalica la durata delle esistenze individuali: «dal mare viene incontro il ricordo di un'infanzia più antica di quella vissuta da ognuno o ancora di là da venire» (p. 153).

Questo libro, così fittamente pieno di notizie storiche, di paesi, di fatti, di incontri, di cibi, insomma di realtà, trova i suoi punti di forza proprio nel travalicamento della realtà, in tanti episodi in cui si staglia l'Eterno presente, la realtà immobile del Mito, in modo che fatti e personaggi si mescolano e si confondono fino a acquistare quasi una dimensione di inebriante irrealtà. Il mito è fatto di ebbrezza contemplativa e di vitalità panica, inesauribile. E che cosa meglio del mare può rappresentare la vitalità allo stato puro e quel desiderio di vita, che non è un innocuo desiderio, ma può diventare devastante e foriero di pericoli? «Nella luce del mare le cose visibili acquistano un'intensità assoluta, troppo intensa per i sensi che la percepiscono, epifania insostenibile, Apollo che scortica Marsia. Più che l'abisso o il leviatano del

profondo, a far balenare l'annientamento è la superficie del mare, la sua trasparenza del nulla, il suo riverbero accecante per i sensi che hanno bisogno di penombra, mezzi toni, mediocrità. Il puro visibile è una fiamma che brucia, dice un altro sermone del Buddha, e il mare e il regno del puro visibile» (p. 179).

*Microcosmi* è diviso in stazioni che sono luoghi dell'anima, ma prima ancora luoghi fisici della vita dell'autore in una geografia sentimentale tra Trieste e l'Istria, tranne il brano su Antholz nel Sud-Tirolo e il magnifico capitolo dedicato alla "collina" che circonda Torino, dove Magris ha fatto compiendo i suoi studi universitari e dove ha cominciato la sua carriera di professore: Trieste e Torino, forse «quanto di meglio abbiamo avuto».

La scrittura è come un mare tranquillo in superficie, che nasconde una mossa e inquieta massa sottostante. Questa prosa compatta e pastosa, di grande leggibilità ed eleganza, divagante e ondivaga, potrebbe assomigliare alla prosa d'arte di un tempo. E Magris è un maestro del "pezzo" giornalistico che una volta si chiamava elzeviro, ma certo i suoi maestri non sono stati i Cecchi e i Cardarelli, egli si è nutrito della miglior prosa critica di cui è ricco tutto il nostro Novecento. Indulge sì alla divagazione, all'aneddoto, alla *causerie*, ma quando è il momento arrivano la stoccata, il lampo, l'affondo sotto forma di perentorie e pregnanti affermazioni cariche di espressività.

Magris crede, nonostante tutto, nella storia e nella ragione e si confronta con esse, a volte drammaticamente, ma è scettico quanto basta e pronto a rinunciare ai grandi disegni, non per aridità, ma perché conosce la complessità del reale e sa quanto è vano perseguire scopi destinati al fallimento o a tramutarsi in qualcosa che annulla ogni certezza. La prospettiva del progresso civile e della modernità - ci dice - è un degno retaggio che la miglior cultura laica - di cui Torino è il simbolo - ha sviluppato nel Novecento, ma essa «oggi appare, almeno momentaneamente, sconfitta dal gelatinoso "postmoderno", in cui tutto è intercambiabile col suo contrario e il ciarpame delle Messe Nere viene messo sullo stesso piano

del pensiero di Sant'Agostino» (p. 27).

La «semplice realtà del vivere», con tutte le insidie disseminate sulla strada che ogni uomo percorre, viene prima della storia e della cultura. Ma il «disincanto» non deve impedire l'amore per la vita, anzi esso lo favorisce e fa di quest'amore qualcosa di puro e di prezioso per chi è consapevole della «propria radicale debolezza» e «della propria inadeguatezza alla vita e alla Storia». «La malinconica consapevolezza dell'ambiguità del cuore permette di conservare il timore e il tremore dinanzi alla vita, di amarne gli struggenti errori e di conoscerne i prosaici pesi, prendendosi sulle spalle perché non pesino troppo su quelle del fratello» (p. 129).

Il grande germanista, da anni passato alla narrativa o comunque ad una letteratura d'invenzione, si dimostra anche in queste pagine debitore di quella straordinaria letteratura mitteleuropea a cui ha dedicato studi memorabili. Spinto da una curiosità insaziabile e da un intuito sicuro per tutto quel che è vivo e sa suscitare meraviglia, egli sa raccontare le ambiguità della vita e dei sentimenti con un'affabilità, una simpatia e un'ironia straordinarie.

Le contraddizioni della storia e del mondo moderno diventano esplosive in luoghi come Trieste e l'Istria, come dimostra questo ritratto, uno dei tanti, di un uomo che è cresciuto nel giardino di Trieste: «Da bambino ha detto le sue prime parole in sloveno, con la madre, a San Giovanni, ma quando ha saputo che nel '45 gli slavi hanno ucciso suo padre, italiano, è divenuto ed è stato parecchi anni neofascista, uno di quelli che, se avessero potuto, avrebbero impedito di parlare la propria lingua materna a sua madre, che egli ama teneramente e che è felice dei nipoti ignari di queste storie che del resto non potrebbero capire e che anche per lui ormai sono perse nel passato e quasi incomprensibili» (p. 240).

Nessun altro posto così tormentato come l'Istria dimostra come non esista purezza etnica e come sia impossibile la ricerca dell'identità nazionale; anche Trieste, la Trieste di oggi, è il risultato dell'affastellarsi dei «detriti della storia, in cui tutto e il contrario di tutto coesistono a contatto di

gomito, irredentismo e fedeltà asburgica, patriottismo italiano e cognomi tedeschi e slavi, Apollo e Mercurio. In quel cul di sacco dell'Adriatico la Storia è un gomito a cui fili si aggrovigliano» (p. 245).

Nell'andamento sinfonico di questi "larghi", c'è un parallelismo tra la storia e la vita personale, tra la tragedia delle martiriate terre di "frontiera" e il dolore anonimo dei singoli, la cui vicenda terrena riceve troppo scarso e sporadico lenimento al proprio oscuro soffrire. Quale altro conforto possiamo dare ai dubbi, alle privazioni e alle precarietà del vivere se non li abbandoniamo sorridente al ritmo biologico della natura, al suo respiro inesauribile? «D'estate, la sera è piacevole stendersi sull'erba, accanto alle canne la notte è alta, s'incurva come l'abside di una chiesa, un cielo nero che sembra blu; anche certi capelli neri sembrano blu, ogni tanto lo sguardo fisso in alto non trova più una stella, forse è sprofondata nel buio, inghiottita dalle tenebre come un fuoco d'artificio. La Via Lattea splende, acque nere e luminose; non bisognerebbe aver paura di cadervi dentro insieme, come al mare, precipitare lassù, laggiù - anche sparire potrebbe essere una festa, come perdersi tra le colline che di sera sembrano un mare, grandi e calme onde dal respiro lungo, possente» (p. 130). Magris è nemico di tutti i catastrofismi, gli isterismi, gli estremismi e non esita a fare abbondante ricorso al buon senso, alla saggezza popolare ad una sorta di *pathos* e di *pietas* cristiani. In un'isola del Quarnero vive ancora Paolo, "l'eroe di Camidole", che ai suoi verdi giorni dette filo da torcere alla polizia titina per una storia di renitenza al servizio militare; ora, malato e prossimo alla morte, è degno d'ammirazione, ma più di lui lo è la povera moglie che dalla vita ha avuto solo umiliazioni e nulla di eroico l'ha mai sfiorata: «Sul viso intimidito della moglie [...] si leggeva invece soltanto un'antica sottomissione al basto e alle percosse [...], la spenta rassegnazione di chi non ha avuto il suo giorno, di chi non ha avuto niente» (p. 166).

In queste pagine circola un bisogno di pace, di riposo, e come un appello, vorrei dire, di tipo pratico a liberarsi da quell'assillo di essere efficienti e produttivi

che ci impone la convivenza sociale. Quanto era salutare, quando si era ragazzi, potersi rotolare nel fango: «Quel fango sembra sudicio e invece è salutare [...]. Le piaghe, che quel brodo mitiga come saliva su un graffio, sono anche gli assilli che ogni giorno, ogni ora piantano nel corpo come frecce, gli aculei che i comandi, i divieti, le ingiunzioni, gli inviti, gli appelli, le pressioni, le iniziative lasciano nella carne e nell'animo, col loro veleno che guasta il sapore di vivere e accresce l'ansia della morte» (p. 60).

La filosofia di Magris solo in apparenza è "debole" e rassegnata, può sembrarlo per quella misura di ritegno e di signorile understatement che gli è così congeniale, ma in realtà esprime un assenso senza riserve alla vita e al destino degli uomini, per non dire di quanto è intelligente e radicale l'uso che Magris fa della cultura e dell'erudizione. Le pagine sull'Istria lacerata tra Italia e mondo slavo e quelle sul Sud-Tirolo sono modelli d'analisi geo-storico-politica.

Oggi è così ma domani? La vita non finisce per fortuna, è un porto di mare, come il Caffè San Marco di Trieste, e non nega a nessuno gioie e dolori, delusioni e risarcimenti. Anche l'interprete, davanti alla limpidezza di queste pagine, si illude di aver capito una volta per tutte. Ma sarà vero? Un nuovo capitolo, una meditazione ancora più sottile, potrebbe rimettere tutto in discussione.

Questi pensieri ondivaghi ma tutt'altro che peregrini sembrano nascere da una spinta intensamente lirica e mitopoietica e fanno venire in mente quello che un altro grande germanista, Furio Jesi e prima di lui il grande studioso Károly Kerényi chiamava i "pensieri segreti" di uno scrittore, quella zona di sensibilità posta tra coscienza e pulsioni inconscie, quella sorta di "terra di nessuno" che potrebbe anche chiamarsi, più semplicemente, poesia e ispirazione, di cui *Microcosmi* è densamente contestato. Tra quei preziosi e frammentati materiali poetici forse gli esiti più inquietanti si trovano nell'ultimo capitolo del libro, *La volta*, dove le paure, le angosce e le accensioni liriche raggiungono un alto livello di emotività. Viene naturale

pensare che l'esempio di un Kafka o di Rilke o di altri maestri della letteratura mitteleuropea - fucina delle nevrosi e del nichilismo moderni - siano l'immediato antecedente di queste pagine incandescenti. Ma appunto, quei modelli tanto amati ne sono solo l'antecedente, lasciati ormai alle spalle dell'esperienza dell'autore, nel senso di una ricorrente tentazione dell'abisso a cui ci si oppone come si può, con mille astuzie e accorgimenti, soprattutto restando tenacemente attaccati ai fatti e alle necessità del vivere, salutare antidoto «in questo secolo di pirandellismi».

«Vivo e non so per quanto, morirò e non so in quale luogo e quando, vado e non so dove e stupisco di essere così lieto» (p. 226).

**Leandro Piantini**

**Giorgio Luzzi**, *Predario*, Venezia, Marsilio, 1997, £. 26.000

"Predario" è termine inventato dalla fantasia lessicale di Giorgio Luzzi, che si diverte in funambolismi di paronomasie spesso alternati al recupero di locuzioni auliche e alla terminologia del quotidiano. Predario deriva dal lessema "preda" e la preda che l'autore persegue è l'attuale società, o meglio il condizionamento umano che ne consegue. Ma si ha anche l'impressione che Luzzi voglia dare la caccia ai suoi lettori, predati e predatori a un tempo come lui stesso, che si compiaccia di imprigionarli nei suoi lacci e nelle sue tagliole, di renderli vittime consenzienti dei suoi labirinti verbali e delle sue indagini psicoanalitiche. Ma, se di gioco si tratta, è un gioco serio, che coinvolge cominciando dagli aspetti sensoriali, con particolare attenzione agli "occhi" in tutta la loro area semantica. L'immagine si ripete più volte (e del resto la perfezione della vista è dote prima del cacciatore), ma come "fessure" e "ferite" in questo «poema di piaghe e di coltelli» non possono non richiamare le sequenze dell'occhio tagliato da una lama di rasoio nel film un *chien andalou* di Buñuel-Dalí.

La ricerca, l'interrogazione etica è costante e sofferta, forse sotto l'influenza della "linea lombarda", oggetto di attenti studi, e con qualche traccia di Turolfo a



lungo perseguito: «Ma se una mano torce e spoglia / altra mano pietosa, tu rivendica / il lecito di Dio, se nulla è per sempre e l'altro / solo se appare salva, e ciò che suona» (*Epilogheto*). Ma lo sbocco positivo è solo una alternativa utopica nella contraddittorietà dell'essere, rimarcato dal "duale" posto in posizione dominante nella conclusione dell'*Antefatto*. La pietà per sé e per gli altri che ne consegue è una forma di "scarsa carità", che si collega alla *strenua inertia* della citazione oraziana in epigrafe.

Perfino nella prima sezione, nella quale una tenue traccia amorosa potrebbe offrire occasione di distensione, l'eros si manifesta come conflitto: «Questa sarebbe la sublimazione? Questa furia / di piacere e possesso, il bacio dentro l'umida / calce grassa, il petto aperto contro / il pannello carminio, il cartiglio / che sfiora lingua e labbra, solo ride?» (*Bosco della Minerva*). L'accordo è reso più difficile dallo sfondo *noir*, che non disdegna la violenza e sparge «olio e assenzio nelle cicatrici». L'immaginazione gotica, che alterna zone cupe a spazi solari, nella seconda sezione *Cere*, rievocazione degli antenati: «E qui per letti di neve, cere, per stufe / entro cui piove a sghimbesci / a tratti la vostra cena, arida carne e scena, / una madre palmata si avvia / nella cianotica notte per camere troppo piene, / si spiuma il ventre, spinge a perditato, apre il vuoto / a una progenie sconfitta / si assesta, gonfia e sorda, dentro il marmo» (*Cere*).

Compiacimenti sadici frangiati di grottesco sono presenti anche nella sezione di brani in prosa, *Cortometraggi*, in accordo con l'ottica dello sguardo. Ma in esse risulta più evidente la rielaborazione della tradizione nella ricerca stilistica e metrica di una nuova formula espressiva. Facili sono i richiami a Gadda e Zanzotto, ma più interessante è l'intertestualità sottesa con citazioni di supporto da Dante, Virgilio, Leopardi, Montale. Il viaggio in luoghi e tempi personali, come quello dantesco, è onnicomprensivo e largo spazio vi trovano le manifestazioni artistiche collaterali alla poesia quali la pittura e la musica secondo la foscoliana «arcana armoniosa melodia pittrice». E foscoliano è anche l'impegno

civile, espresso più che con denunce, per altro sempre moderate, con dolorosa meditazione nella quarta e nella quinta sezione in particolare. A una confessione-autoritratto sui moduli di una mimetizzata sincerità e di un ribelle abbandono, nella misura di frante musicalità, si devono i versi più incisivi, quelli che si ricordano: «Se vuoi / che tu sappia la pasta / dei miei nervi, il tritume delle ossa, se vuoi / le proporzioni del mio teschio, di un gracile / teschio di capelli chiari, se vuoi / cominciare da qui, calpestare / questa pasta di vetro dei miei nervi, questa / cioccolata porosa delle ossa, se / vuoi amarmi, tu, a partire da qui e poi scendere / dove c'è il vuoto, entrare dove è il niente» (*Torna, arida Zemlja*).

**Liana De Luca**

**Anton van Wilderode, *Il messaggero senza parole*, Novi Ligure, Joker, 1996, £ 15.000**

Dobbiamo all'iniziativa della Casa Editrice Joker e alla traduttrice Luisa van Vassenaer-Crocini la pubblicazione di alcune liriche del poeta fiammingo Anton van Wilderode, pressoché sconosciuto in Italia. La selezione è stata preparata da Eugène van Itterbeek, che ha stilato anche la prefazione. Si tratta di un libretto agile, ben tradotto, che nel testo in lingua olandese lascia intravedere anche per chi mai l'ha studiata una musicalità difficilmente riproducibile.

Il poeta, nato nel 1918 ha attraversato tutto il secolo vivendo in prima persona gli orrori del Seconda Guerra Mondiale e presenta una caratteristica estranea alle linee maestre della nostra poesia. Mentre il Novecento italiano si è qualificato nel segno della teologia negativa montaliana alla ricerca inappagata della «maglia rotta» della rete, egli dimostra un attaccamento vigoroso ed indefesso alla realtà-terra. Dai suoi versi traspare un amore penetrante per la vita in tutte le sue più belle manifestazioni: dalla celebrazione del sarcofago degli sposi a Cerveteri, ai due bimbi, alla mano destra, ai suoi paesaggi, alla madre.

Il mondo è la terra dell'Amen e dell'Alleluia percepita non con superficiale ottimismo, ma con la forza sconvolgente di chi sa accettare i limiti umani, superando il



moderno mito di Prometeo con cui l'uomo contemporaneo si crede onnipotente. «La terra d'Amen, che dobbiamo accettare / quando la gioventù è passata ed i leggeri / mutamenti delle notti d'aprile / mentre arriva il sonno, è una terra d'argilla. / A volte come nelle siepi ci son radure / che dietro hanno giardini grigioperla / vanitosi pavoni principi e cavalli. // Tutto cresce folto a rilento, cose modeste / e dispiaceri innumerevoli. Immobile il paesaggio / appassisce come appassisce il fieno sotto i miei occhi». L'accettazione dello scorrere del tempo, il sopraggiungere della vecchiaia e la previsione della morte animano questi versi in cui non palpita tragedia né sono solcati da rimpianti.

Le immagini si susseguono melodiosamente passando dall'esperienza immediata ad una serie di metafore trasparenti, connotature che ne dilatano il significato. La terra d'Amen è anche terra d'argilla, terra inconsistente su cui è difficile reggersi; essa, però, sa celare stupori e bellezze anche in tarda età. Non mancano i dolori e l'immobilità del paesaggio prelude all'eternità di cui ogni esistenza non è che un inconsistente punto. Per questo egli, poeta e sacerdote, domanda a Dio di lasciarlo «ancora tranquillamente respirare», nutrirsi e dormire dimenticando il domani.

Pare definitivamente scomparso il dualismo anima-corpo di ascendenza platonica che ha informato per due millenni la teologia cristiana per un ritorno ad una visione più biblica, più terrena, ma anche più francescana che non solo rivaluta il Creato perché opera di Dio, ma anche perché già momento d'eternità, seppure diverso, di essere e di conoscere. È la sua gioia è il cammino dantesco verso la conoscenza, verso il banchetto del sapere, lo «scoprire il rovescio delle nuvole / e il punto dove nasce il vento, udir narrare / dove svernano i gigli e le libellule».

*Giuliano Ladolfi*

**Fabio Ciofi**, *Non a caso*, Faenza, Mo- bydick, 1997, £ 18.000

Fabio Ciofi è tra i giovani autori inclusi

da Franco Buffoni in uno dei suoi *Quaderni di poesia contemporanea*, ora approdati da Guerini all'editrice Marcos y Marcos (è imminente la prima uscita di questa "nuova serie"), dopo la breve parentesi di Crocetti che pubblicò il Quinto volume nel 1996. Ciofi apparve nel *Quarto quaderno italiano*, l'ultimo edito dall'editore originario, con una serie di testi intitolata *Prendi ad esempio me*, introdotta da Attilio Lolini, il quale ricostruiva il percorso di formazione del poeta, ricordando l'importante contatto epistolare fra Ciofi e Caproni e la presenza del giovane nei salotti letterari di Romano Bilenchi. Ciofi deve infatti a Caproni, che per lettera lo esortò a evitare «ambiziosi intellettualismi» e a coltivare la musica del testo (che da sola rappresenterebbe i tre quarti della poesia), l'impronta predominante dei suoi versi. Lo si apprende in modo inequivocabile leggendo *Non a caso*, la raccolta che ora egli ci propone ampliando la silloge apparsa nel *Quaderno italiano* del 1993. L'egida del magistero caproniano non si limita esteriormente a farsi dettame di soluzioni metriche o stilistiche; diventa affinità di tono, somiglianza di carattere nel rendersi presenti alle cose. «Così Fabio Ciofi –annotava Lolini–, seguendo i “consigli” di quel grande disamorato che fu Caproni, torna ai toni crepuscolari dei migliori suoi coetanei».

In funzione di spie stilistiche da ricondurre invece alla frequentazione, di cui si diceva, con Bilenchi, Lolini notava i «Preziosi toscanismi [che] talora appaiono qua e là come spie di una lingua dimenticata che inconsciamente richiama certi “sguardi” tozziani attraverso gli “occhi chiusi” dei grandi personaggi di Bilenchi: i “ragazzi” della *Siccità*, della *Miseria* e del *Gelo*. Non a caso una di queste poesie porta il titolo del capolavoro bilenchiano».

Eppure lo stesso Franco Buffoni, che ora introduce la nuova raccolta pur riconoscendo ancora l'esattezza di quelle indicazioni, vi scorge un paesaggio poetico e umano molto mutato e aggiunge altri possibili referenti culturali, ad esempio Giampero Neri (il quale, peraltro, lavorò

per anni in banca come Ciofi), cui ascrivere «il gusto per la sentenza breve a lungo ponderata, la massima di vita desunta da oggettiva considerazione dei comportamenti umani, l'umiltà nel bisogno di annullarsi nell'osservazione scrupolosa e quasi entomologica della cosiddetta realtà. Il tutto comunque mai separato –prosegue Buffonida una sottile, a volte impercettibile, altre volte più robusta (“Marcia di Radetzki per cassiere di banca idealista”) venatura ironica [...], che permette la ricomposizione dei conflitti, non certo la loro soluzione, ma la loro stasi. [...] L'autoanalisi è ancora spietata, fino al minimo dettaglio [...]. Ma vi sono aperture in questo libro che lasciano immaginare le future manifestazioni della vena creativa di Ciofi. Per esempio verso il paesaggio, stupendo e terso della val d'Elsa [...]. Per esempio verso il passato dei luoghi che egli conosce e ama». Tuttavia ci sembra che la scrittura di Ciofi resti, nonostante i giusti fermenti che si sono rilevati, nell'alveo del magistero caproniano. Non si può parlare di imitazione o di ripresa di temi: la tensione allegorica e poematica di Caproni, la sua icasticità simbolica che non temedei chiamare in causa apertamente le questioni più alte della modernità, si attenuano in Ciofi in vago minimalismo. Già il titolo della raccolta lascia intendere il gusto per le occasioni da cui scaturisce la scrittura. Nondimeno, non si parlerà di raccolta organica solo in virtù di un'uniformità stilistica abbastanza netta, giacché si possono rinvenire lungo l'intero libro le diramazioni di un discorso, portato avanti per frammenti (a tal punto che il *caso* del titolo si tramuta nella *cosa* con cui l'autore si congeda; ma sul macrotesto prevale in definitiva l'individuo componimento, che in sé esplicita e compie il proprio motivo, quasi sempre sviluppato con spiccata musicalità in versi brevi, tra il settenario e il decasillabo (non senza isolare di tanto in tanto qualche parola-verso, generalmente un verbo), entro la misura epigrammatica di una o due strofe di quattro-cinque versi, che racchiudono un motto arguto, una *boutade* o un paradosso, magari ricalcando locuzioni idiomatiche o inflessioni della lingua parlata. Certo, rispetto a Caproni la musicalità pare meno insistita,

ma si rivela appieno nel culto della rima (frequenti, oltre le rime bacciate, sono pure le rime interne o orizzontali nel verso: «Sento il tormento e lo stento del corpo / che cede di schianto al rimpianto») e della quasi rima (assonanza e consonanza): «Occorre cultURA per dirti ti amo / senza che nessuno si giri. / E la nostra iattURA è che siamo / un po' mezzi di tutto / fra vuoti ed interi». Una minore rilevanza sembra avere l'anagramma, seppure in posizione di rima: «Nella sera / s'udiva un silenzio non provenire / dal fondo di una stanza: / la sua resa».

La codificazione della personale poetica ritorna in diverse pagine dell'autore e soprattutto in due poesie, assai emblematiche: «Un giorno m'hanno detto che razza / di poesie scrivi, senza titolo, / senza soggetto. // Un appunto sostanziale, se solo / non fossimo sulla via del cimitero, / dove sempre passa un funerale»; «Mi surrealizzato nel messaggio di me / che non c'ero. Se basta l'alone / per recitare un atto compiuto / su solide basi d'argilla, quale / consiglio al venduto ritegno / di chi s'appartiene un sospiro e poi / si rimanda punto e da capo. // Puoi cambiare il ritmo se vuoi, / non contraffarlo». Il poeta sa che la sua parola necessita del filtro della finzione; su uno sfondo desolato e forse nichilistico (al primo testo, *La storia*, segue significativamente *Il vuoto*), la recitazione del poeta è «un appunto sostanziale», «senza soggetto»: ma la trasparenza dell'io, la falsificazione che compie mettendo in scena anche le occasioni di vita reali, non rimuovono il dramma. Non si pongono, cioè, come uno svago, ma come appunti che ostinatamente si prendono «sulla via del cimitero». «La poesia / non muta nulla», asseriva Fortini, «Nulla è sicuro, ma scrivi».

Il rischio di tale poetica è quello di lasciarsi, montalianamente, sopraffare dalla distonia esistenziale, dall'acredine, dall'ironia fine a sé stessa in un gioco di specchi che rimanda sempre le conclusioni. Per uscire da questo grigiore invulnerabile servirebbe un gesto letterario forte, non eroico, ma scevro da ogni compromesso. È forse il desiderio che emerge in alcune poesie, subito frustrato. Virilmente rifiutando qualsiasi

altra prospettiva, il poeta si compiace in una situazione di privilegiato disincanto, come di chi conoscesse il senso delle cose che agli altri sfugge (pur non riuscendo, imbrigliato nell'arguzia e nell'ironia, a testimoniarlo): «Amici di pochi minuti, / eroi di come si cambia / tu prediligi. Prego / per quando ti stupirai / che i monti hanno pendici» (qui rimano addirittura la prima e l'ultima parola, tenute insieme da un'assonanza a metà poesia). Tale prospettiva è portata avanti con coerenza, relativizzando, insieme all'io e alla scrittura, tutta l'esistenza. Il libro si chiude infatti con un'ammiccante *excusatio*: «So di avere già scritto / più di quanto dovrei. / Ma la Cosa si espande / e diventa arrebbante. / Perciò non riesco nel meglio / del mio repertorio: / uscirmene in punta di piedi / per non essere visto, / come chi talvolta nasconde / un suo secondo lavoro».

I testi più felici dell'autore ci paiono perciò quelli che rifuggono dagli eccessi dell'ironia, perseverando piuttosto nella tensione epigrammatica caproniana, asciutta e feroce. Ma il nuovo registro che Buffoni avvertiva emergere in questo libro dimostra proprio la ricerca di una musica più profonda, lirica, che restituisca i personaggi al rapporto con sé stessi, con la storia e con la natura, senza stilizzarli: sono le basi, probabilmente, della ricerca di un più saldo approdo, fuori da ogni scia epigonistica.

**Marco Merlin**

**Giacinto Spagnoletti**, *I nostri contemporanei. Ricordi e incontri*, Milano, Spirali, 1997, £ 30.000

La vera critica per Giacinto Spagnoletti deve mirare a servire a se stessa, alimentare cioè se stessa, «per imparare a conoscersi meglio» e trovare attraverso la scrittura propria e altrui un «rapporto più essenziale con gli altri» dentro e fuori il tracciato della cultura. Così il critico-scrittore confessa e sostiene a chiusura di un suo raffinato libro di saggi e «incontri» con autori contemporanei, nella scia ma con autonoma visione di vita e di arte debenedettiana di una critica concepita

come osmosi tra autore - la persona o il libro - e l'interprete: una sorta di lotta con l'angelo, in cui non c'è vinto né vincitore.

Ci troviamo di fronte ad una critica creativa nel rispetto del testo e dell'opera, che individua forme e contenuti, nella prospettiva del tempo e delle istanze culturali e stilistiche, ma in una metodologia chiara, senza orpelli. Da vero maestro della Letteratura del Novecento, come dimostrano i suoi studi critici: in particolare la voluminosa *Storia della letteratura italiana del Novecento* (1994), che, come tutti i libri di critica letteraria dell'autore, implica un rapporto tra autore e interprete, libro e persona: «Saper leggere gli uomini come i libri, ecco la mia ambizione. Lo trovo, perciò, indispensabile far collezione di uomini oltreché di libri». Così confessa l'autore nell'ultimo suo libro di critica letteraria sul Novecento, *I nostri contemporanei. Ricordi e incontri*.

Questa poetica dell'incontro si attua con testi e autori, incontro con persone e libri, come bisogno di penetrarne la mente e l'anima interiore, le ragioni della scrittura e dei singoli personaggi della nostra letteratura contemporanea, evidenziandone i segreti e le motivazioni profonde dell'arte e del linguaggio nell'ambito di una visione "aperta" della letteratura stessa, in cui riscoprire le ragioni di uno stile, di una scuola, dell'anima segreta di ogni autore, come dello stesso scrivere, anche da interprete, come in queste pagine "letterarie", di alta sottile critica e, nello stesso tempo, di squisita fattura "narrativa", nella scia del grande maestro Debenedetti. In questi particolari "ritratti" gli "incontri" di Spagnoletti rivelano acquisizioni risalenti agli stessi "intervistati", gli autori incontrati personalmente o attraverso le loro opere.

E, come in uno specchio di se stesso e delle singole figure incontrate, il critico-scrittore ritrova il vero volto delle opere e dei loro autori, e, insieme, riscontrando o ricomponendo la linea della propria metodologia critico-letteraria.

L'incontro con Cardarelli, ad esempio, avviene tramite una sua lettera ad Emilio

Cecchi, in cui lo scrittore dichiara la sua ferma intenzione di affidare all'arte e alla critica il bisogno di istanze morali. Il ricordo di Montale, quando cominciarono a circolare in Italia *Le occasioni*, riporta ad una stagione irripetibile, che rispondeva meglio alla domanda di giovani studiosi e scrittori del tempo. In questa prospettiva, la rilettura delle *Poesie* di Betocchi e la sua ricerca del divino è riportata al di là di ogni definizione dogmatica, come l'ardua scelta di Rebora, di cui il critico traccia un ritratto interiore, come spesso in queste pagine: «Più che un uomo, più che un grande poeta, avevo di fronte un'anima serena, palpitante, gioiosa. Sembrava annullata da quel che doveva dire».

Gli "incontri" si riferiscono a personaggi ed opere, con i quali i "conti" sono sempre da fare, confessa Spagnoletti, proprio affidandosi al suo lungo "mestiere" di interprete e di critico di vasta esperienza, come nelle pagine dedicate a Quasimodo, in particolare al suo libro di poesie *Dare e avere*, il primo testo uscito dopo l'attribuzione del Nobel: una conferma, riscontrata in occasione della pubblicazione dell'Oscar mondadoriano di *Tutte le poesie*, ritrovando in esse il segreto della sua poesia, «la generosa consapevolezza del suo grande cuore di poeta». I cenni, qui indicati, sono tratti da saggi brevi, di fine struttura interpretativa, all'ombra luminosa dell'incontro e del ricordo, una particolare dimensione propria dell'interprete-scrittore, quale a sua volta Spagnoletti si rivela, anche e forse soprattutto in questa scelta di interventi: così veri e profondi, e così godibili, anche per ragione e chiarezza di stile.

Oltre a quelli di Firenze, Parma, Milano, non possiamo dimenticare gli incontri romani a cominciare dal salotto di Cecchi, nei pomeriggi domenicali, con Ungaretti e Longhi, Pancrazi, Baldini e lo stesso Cecchi o nel ricordo di Pasolini, attraverso una sua lettera inviata all'amico critico, che ne rileva l'inquieta giovinezza, notando che il libro che meglio lo rappresenta in quel periodo non è *Ragazzi di vita*, certamente più famoso, ma *La meglio gioventù*, in versi friulani, sottolineando il modo pasoliniano di riconoscersi poeta, proprio «nelle radici della sua lingua origi-

na».

Così, il critico si distanzia dal solito raffronto Ungaretti-Montale, il primo poggiato sui postulati formali, il secondo su quelli dell'ideologia, mentre per Spagnoletti Ungaretti rivela «una stupefacente novità di idee» nelle sue riflessioni, come nella sua poesia. Così vengono tracciati i percorsi lirici o narrativi di altri autori del nostro Novecento, come la Morante, Gadda, Pizzuto, Parise, o di scrittori atipici come Calvino, Parise, Manganelli, Citati.

In questo testo troviamo, dunque, un quadro d'insieme ricco di motivazioni stilistiche in un concetto di letteratura aperto, letteratura come valore, espressione cioè di vita e di arte.

*Carmine Di Biase*

**Francesco Giuntini**, *Lancette*, Firenze, Polistampa, 1995, £ 20.000

Di fronte ai versi di Francesco Giuntini, la mia memoria è corsa immediatamente ad una remota lettura: quella dell'*Ode alla casa abbandonata* di Pablo Neruda (una delle *Odi elementari*, se non ricordo male), in cui la visione dello sfacelo di un vecchio edificio, con i muri decrepiti e le travi marce, si chiudeva sull'immagine di un vecchio orologio, «alto sopra la porta», «con le sue frecce inutili / conficcate nel tempo»; frecce inutili perché l'orologio è ormai fermo, ma, forse, anche perché il tempo, nella sua fuga vorace e inesorabile, si sottrae a qualsiasi tentativo umano di misurarlo e controllarlo.

Non so se Giuntini abbia avuto presente il testo di Neruda, ma ugualmente inutili sono anche le sue «lancette». L'inarrestabile ed incontrollabile fluire del tempo e la sua ossessiva e ricorsiva ciclicità – spesso visualizzati, rispettivamente, attraverso l'immagine dell'acqua che scorre e che gocchia, emula del "fiume" eracliteo o, più da vicino, del montaliano «tempo fatto acqua», e attraverso quella dell'acqua marina, che va e viene, incessantemente, sulla riva –, nel testo che suggella la raccolta, dandole il titolo e andando a costituire, da solo, l'ultima sezione, sono mirabilmente fusi nell'immagine di un «turbine cieco di lancette», vorticoso ed illeggibili.

Anche il riferimento al mondo mitologico non assume, per il nostro autore, la fun-

zione – tanto spesso assegnatagli– di trasferire il livello soggettivo della percezione e del pensiero su di un piano assoluto e metastorico, rendendolo per ciò stesso intelligibile e controllabile in qualsiasi momento e in qualsiasi epoca; le due figure che si giustappongono nella raccolta, accennandone quasi una bipartizione a dittico – sebbene lo stesso autore, nella noticina introduttiva, escluda in partenza, in linea con la sua concezione del flusso temporale, qualsiasi forma di coerenza ed organicità strutturale che trascenda l’ambito del singolo componimento –, sono Didone e Penelope, l’una simbolo dell’abbandono, della perdita, della lontananza irrevocabile, sancita e progressivamente accentuata dal passare degli anni, l’altra emblema dell’attesa, spasmodica e – almeno nel libro di Giuntini– irrisolta, di un improbabile *nostos*.

La scelta metrica dell’endecasillabo – distintamente cesurato e scandito, assiduamente ed invariabilmente impiegato, fin quasi al limite della monotonia, per tutto il libro, tanto che un altro fine cesellatore di metri e ritmi come Alessandro Parronchi ha potuto parlare di «levigatezza parnassiana»–, suggerendo all’orecchio, come ogni schema versificatorio di impianto monometrico, una rassicurante scansione progressivo-regressiva, un regolare ripetersi di eventi accentuativi, un costante e fedele ritorno dell’uguale, un immancabile ed immediato soddisfacimento dell’aspettativa che ogni verso, con il suo ritmo, crea nella mente del lettore, sembrerebbe andare a costituire una rete o una gabbia capace di bloccare la corsa del tempo, o almeno di rallentarla o dominarla in qualche modo. Senonché da un lato la scansione metrica è costantemente elusa e sconfessata dall’impiego ossessivo dell’*enjambement*, dall’altro la stessa breve prosa lirica che funge da prologo alla raccolta è costituita, di fatto, da perfetti endecasillabi, che vengono però stampati tutti di seguito, senza alcuna divisione, venendo perciò vanificati e, se così si può dire, demistificati. «Ricadendo / nel vecchio vizio, sulla rena incido / i pochi endecasillabi che l’ultimo / salire della luna mi concede». Sarà l’acqua

dell’Acheronte – «Esule ancora, attendo che riaffiori / la sagoma del remo di Caronte» –, icona del perenne divenire, a cancellare questi versi tracciati sulla sabbia, sancendo la sconfitta della poesia al cospetto del tempo.

L’unica via di salvezza sembra risiedere, in definitiva, in una miracolosa «ora vuota», quasi montaliano «punto morto del mondo», in cui le cose «s’abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto»; «la terra [...] / immobile si tende / attorno al tuo silenzio, che nel seno / mi risorprende di quest’ora vuota»; «è l’ora vuota / in cui qualcuno prova a radunare / frammenti di se stesso, in cui ritrova, / ma raramente, il lembo che mancava / alla luce del giorno»; «in questa notte / aperta sul silenzio, può fermarsi / il battito del tempo, può morire». E l’accolato imperativo in cui culmina il già citato e fondamentale testo conclusivo («ma tu, d’estro più mobile e sottile, / hai mani che una linea non trattiene: / esci fuori da te, sorprendi il tempo, / ritorna trasparenza indecifrata») può essere accostato – delineando anche un suggestivo capovolgimento strutturale, che, forse, non è casuale – a quello montaliano di *In limine*, la poesia con cui si aprono gli *Ossi di seppia*: «cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi! / Va, per te l’ho pregato, – ora la sete / mi sarà lieve, meno acre la ruggine...».

Ma tutto, infine, pare inutile. «Cadere era previsto, il volo atteso / sarà lucido, muto, irrimediabile, / cadrai per le lente spire, cadrai solo».

Matteo Veronesi

**Marco Tornar**, *La scelta*, Milano, Jaca Book, 1996, £ 18.000

Con un significativo scarto di circa un decennio, la poesia di Tornar (nato nel '60) si colloca al crocevia di diverse tendenze maturate nella generazione immediatamente antecedente la sua. Può essere questo un tratto caratteristico dei poeti nati intorno ai primi anni Sessanta, spinti dall’emergere della generazione precedente o a comprimersi sulla loro o a guardare più indietro nella tradizione – cercando, per così dire, “i padri” nascosti piuttosto



sto che “i fratelli maggiori” – o a forzare un movimento innaturale di rottura. (Raboni ipotizzava una dinamica simile nella “generazione del ‘45”: Erba, Pasolini, Zanzotto). L’orientamento di Tornar risulterebbe il primo e la stessa laboriosa formazione della sua opera può dipendere da questa tendenza.

In quest’ottica, d’altronde, la recente antologia di poesia contemporanea, dalla fisionomia partigiana dichiarata fin dal tenore del titolo, che egli ha curato per Archinto (*La furia di Pegaso*), appare una esplicita scelta di campo. Naturalmente, in quella sede gli autori selezionati non possono venir compresi sotto un’unica idea coerente di poesia: ci pare difficile, infatti, trovare legami intrinseci alla ricerca stilistica di Ruffilli e Conte, per esempio, o di Mussapi e Valduga e così via. Ma, letto alla luce dell’introduzione, il testo suggeriva velatamente un nucleo fondante di voci. Ora sono le poesie a confermare quell’impressione, mostrando la predilezione di Tornar per poeti come Mussapi (‘52), De Angelis (‘51), Conte (‘45), Carifi (‘48), per altro già accostati in parecchie sedi critiche sotto un’etichetta (in virtù di esperienze comuni, spesso utilizzate per catalogare sbrigativamente i diversi cammini di ognuno) che chiamava in causa di volta in volta eredità orfiche o ermetiche o romantiche della poesia italiana.

La prossimità al tragico suggerita dal tono di queste poesie, quasi sempre sfumate su uno sfondo di tempo mitico (in particolare quando ricorrono alla prima persona plurale: «Ma noi, / figli del vuoto, figli di un ventre sacro / e umano, abbiamo ucciso tutte le magie») è il primo indizio che sorregge la nostra impressione, ma si potrebbe evidenziare la frequentazione di Tornar con le opere, per esempio, di De Angelis da un punto di vista stilistico più stringente (e si noti che una poesia reca per titolo proprio il nome di De Angelis, *Milo*). Seguendo una scansione metrica libera, prosastica, anche i testi di Tornar si aprono su vicende non esplicite, dall’afflato drammatico, soprattutto quando il confronto chiama in causa la figura femminile e il senso della perdita. Brevi frammenti di dialogo o frasi, per lo

più franti o sospesi in una tipica reticenza, rimarcano anzi l’ascendenza dal primissimo De Angelis, l’autore di *Somiglianze* (del 1976, riedito da Guanda nel 1990), del quale tuttavia si evitano l’eccesso di densità logica e i lasciti di marca avanguardistica (soluzioni tipografiche e usi non convenzionali della punteggiatura ecc.). Persino la ripetizione in questo libro di un identico sintagma (la «notte che detta i versi», p. 29 e p. 52) ricalca una consuetudine di *Somiglianze*.

La ricerca di una maggiore fluidità del dettato e l’impulso di espansione verso una misura poemica del testo, rimanda invece all’esempio di Mussapi: *Antifiaba*, la composizione più lunga del libro, che occupa da sola la sezione centrale, simmetricamente preceduta e seguita da due sezioni e dunque in funzione di raccordo, è del 1992, relativo perciò a un periodo in cui Mussapi aveva ormai perentoriamente imboccato con *Gita meridiana* (1990) la direzione del poema, che gli venne subito riconosciuta come sviluppo più originale e coerente (la «spettrale pizzeria / dove ogni cosa diventa inverno» con cui si apre *Antifiaba* non ricorda forse la «pizzeria quieta», «nel silenzioso ritorno del paesaggio nevoso», della poesia di Mussapi *L’addio del figlio?*). A conferma di ciò, si legga *La scena*, che a partire dal titolo e dall’attacco per giungere all’enumerazione finale si snoda in un andamento dal tono spiccatamente mussapiano, anche in virtù dell’indeterminazione temporale e dell’uso del passato remoto: «Poi sentimmo freddo / in un sovrano squallore di siepi. [...] Da allora noi guardiamo / il cielo, il mare, le chiare. / Le stanze isolate, le carte».

Gli accenti patetici e crepuscolari che talora premono in direzione di una forte apertura lirica e comunicativa, ricordano invece la poesia di Carifi (soprattutto in alcuni temi come l’infanzia, l’orrore per il secolo dei conflitti e dell’olocausto, l’attesa di un tempo nuovo oltre il declino occidentale), mentre patente è l’influenza di Conte nell’ultima, anche cronologicamente, sezione del libro, per l’evidente e poco riuscita impennata “civile” (*Ode e Le ceneri di Shelley* sono i titoli più emblematici).



Si potrebbe anche puntualizzare per ognuno di questi autori i luoghi che si riverberano e disseminano nelle poesie di Tornar (De Angelis: «quel silenzio frontale dove erano / già stati»; Tornar: «qualsiasi cosa umana / in cui non siamo già scacciati», «qualcosa tremando indicava / che eravamo già stati lì», in tutti i casi come clausola della poesia, mentre altrove in Tornar si riscontra il sintagma «un tempo frontale» – ma si noti che l'aggettivo in questione è pure mussapiano), o verificare l'ipotesi di altre, più marginali ascendenze (gli improvvisi e violenti *enjambements* che lasciano in fine verso congiunzioni e articoli potrebbero ricondurre a Ruffilli e/o Ceni, poeta cronologicamente di transizione fra le due generazioni, ma appartenente alla prima per precocità di definizione; i riferimenti all'Umbria, invece, accosterebbero a Piersanti...), ma il disegno complessivo ci pare sufficientemente delineato. Le presenti indicazioni potrebbero apparire eccessive nel risolvere la poesia di Tornar entro l'area di autori appena abbozzata, ma rileggendo alla luce di questo libro l'opera prima dell'autore, *Segni naturali* (Bastogi, Foggia, 1993), si ha l'impressione che molte opzioni stilistiche e tematiche già presenti in quella sede, ma ancora passibili di definirsi in altre direzioni, giustifichino l'ipotesi di una compressione dell'autore da parte della precedente generazione. Per esempio, entro identiche coordinate generali (poesia come riflessione esistenziale che chiama spesso in causa interlocutori indefiniti, principalmente la figura della donna), in *Segni naturali* si trovano già degli "a capo" che isolavano congiunzioni o preposizioni alla fine del verso, ma l'occorrenza di tale soluzione non è ancora significativa; così come gli spunti inerenti a un discorso "civile", pur non mostrandosi come occasionali deviazioni dagli argomenti più centrali ma tematica sempre soggiacente, erano privi di quell'aura romantica così tipica di Conte e dei titoli citati a proposito poco sopra (notiamo la congruenza di titoli come *Antilogos* e *Antifiaba* a indicare una continuità in un'istanza polemica congenita al gesto poetico di Tornar). A marcare invece già in superficie un moto di distacco rispetto all'opera di esordio, ecco

l'abbandono delle maiuscole per ogni inizio di verso (che non si estendeva però alle numerose parentetiche) e l'attenuarsi di un registro espressivo ancora incline all'ironia amara e al fiabesco, che pure lascia ancora tracce cospicue nella nuova raccolta.

In altre parole, l'autore sembra aver accentuato determinate tensioni, presenti in *limine*, sulla spinta di suggestioni altrui, con uno sforzo di appropriazione teorica che si concretizza fin dal titolo complessivo del libro. Il risultato di questa schiacciante contiguità nei confronti della generazione precedente è una scrittura a tratti "posticcia", dove frequenti accensioni surrealistiche («l'incendio / di siepi e cancelli», «anche il / verde ha il suo grido», «In viaggio tutti gli specchi presero a bruciare», «Nella casa vuota / la foto attaccata al muro / bruciava al tramonto. Le voci / brillavano lontanissime», «lo specchio muore / tra i quaderni», ecc.) e l'usuale ricorso a un lessico liturgico («verso vangeli sconosciuti», «nella pentecoste di un muro», «cresima / d'istanti interrotti», «Ogni canzone si spegne / nel suo rinnovarsi, diventa quaresima») non riscattano cadute piuttosto nette: «l'odore di cioccolata / che si sparge attorno / ai prossimi risparmi per le vacanze. / Hanno dato una frazione / di pasti caldi e geniali / affinché il cielo basculante / del pomeriggio...», «per noi che assolutizziamo le aggettive / e ammiriamo l'intelligenza di un doppio / cadavere che fa su e giù con le ali». Tuttavia, laddove l'autore sembra tenersi fedele a una voce letterariamente meno satura di echi o capace di allontanarsi da un repertorio troppo definibile, troviamo poesie compiutamente efficaci, fra le quali *Dedica, Due volte nel nome, Ti ritrovo mentre*, apparse sul n. 3 di «Atelier».

La sensazione prevalente resta però quella di uno stile sottilmente falsificato, sofferente, dove la voce profonda resta schiacciata da una tradizione che si è stratificata su di essa. Tuttavia, proprio dove è più viva la capacità di ricezione e l'urgenza di auto-identificazione, è possibile un determinante e persino impreveduto balzo in direzione di una più libera aderenza ai propri motivi. Ed è ciò che auspichiamo all'autore.

Marco Merlin

# RIVISTANDO

a cura di Andrea Temporelli

**Massimo Barozzi** esprime il proprio dissenso sulle affermazioni dello scorso numero a proposito della rivista **La Nuova Tribuna Letteraria**, «la cui tipologia sarebbe [come affermammo] “abbonati e pubblica”. Chiedo a Temporelli: “Atelier non fa lo stesso?”, “Pubblica a volte autori sconosciuti che non la leggeranno mai?”». Prosegue Barozzi: «Importante per una rivista è dare informazioni corrette, vere e documentate; gli altri aspetti sono [...] marginali, visto che tutte le riviste possiedono una redazione, con il potere e dovere di svolgere un accurato lavoro di selezione del materiale pervenute. Quindi quando un autore viene citato in una rubrica di una qualsiasi rivista, alla quale si è abbonato, e non necessariamente per farsi pubblicare (anche se il desiderio è legittimo ed innegabile), desidera solamente che nello spazio a lui dedicato, la critica, l’elogio o la recensione di un suo lavoro siano pertinenti e fondati». Condividiamo le considerazioni conclusive e chiariamo che **Atelier non è una rivista “abbonati e pubblica”**: molti autori che sono stati ospitati (e hanno ricevuto la rivista almeno in occasione della loro pubblicazione, spesso con invio gratuito di più di una copia), se non la maggior parte, non hanno versato un centesimo. Non mi sembra elegante fare nomi, ma siccome Barozzi chiede, giustamente, che le affermazioni siano sempre «pertinenti e fondate», ci permettiamo di fare un esempio: fra gli autori del numero scorso soltanto quattro (!) sono abbonati. Certo, è «legittimo e innegabile» che la rivista si auspichi che tutti i suoi lettori (superiamo le mille spedizioni per ogni numero, ma gli abbonati effettivi rappresentano appena la quarta parte) contribuiscano al sostentamento del proprio lavoro: chi la apprezza ma non ritiene che valga *trentamila lire* l’anno (quattro libretti di pp. 80) la valuta meno importante, per sé, di una mediocre cravatta, o un bel paio di mutande. Per quanto riguarda la rivista chiamata in questione dalle mie affermazioni, invito Barozzi a riflettere su quale progetto emerga dall’assemblaggio di materiali poco omogenei. Ci si potrebbe chiedere, inoltre, qual sia la percentuale degli abbonati di quella rivista

che non ha intenzione di inviare nemmeno un haiku e paga solo per leggere interventi altrui. Inoltre, è chiaro che non c’è nulla di male nel voler far felici i propri abbonati pubblicandoli, anche quando i testi non lo meriterebbero e una breve noticina lo lascia garbatamente trasparire, ma bisogna essere coscienti che i valori letterari si giocano altrove. Il principio che regge una rivista in cui gli abbonati diventano gli effettivi redattori è lo stesso che giustifica le piccole case editrici a pubblicare a pagamento. E temo che l’editore della «Tribuna letteraria» confermi l’ipotesi. **Ma non** si deve pubblicare a pagamento! Se si vuole stampare qualcosa, si vada da un tipografo, senza ingrossare le tasche di editori che non fanno nulla per meritarsi un titolo simile (nulla che non possiate fare voi da soli!). Potrebbe anche essere un’esperienza stimolante decidere tutto del proprio libro (dimensioni, colore, carta, caratteri, impaginazione...). In più, a prezzo minore, si avranno più copie da regalare agli amici o da spedire ai critici.

Si commenta da sola la nota della direzione posta in calce alla prima pagina dell’ultimo numero del bimestrale di cultura **Il Messaggio** (via Bernini, 40 - Civitavecchia): «Si avvertono i signori poeti e scrittori che, a partire dal prossimo numero de “Il Messaggio”, qualora volessero una *nostra* recensione pubblicata sulla *nostra* rivista, debbono inviare *almeno* £ 100.000 quale contributo alle spese che tale lavoro implica per “Il Messaggio”» [corsivi miei].

Segnaliamo l’uscita di un volume prezioso: **Voci di scrittori italiani**, che raccoglie una selezione delle pagine più importanti della rivista “Lengua” (1982-1994). Abbastanza curioso e forse sintomatico è che l’editore di una simile pregevole iniziativa sia finlandese. I curatori del volume sono Elina Suolahti e Martti Berger. Si può richiedere il testo – che fra gli altri ospita interventi *di* e *su* Pasolini, Luzi, Fortini, Saba, Penna, D’Elia, Roversi, Loi, Caproni e Sereni – ad «Artemisia edizioni tmi / PO BOX 912 / FIN - 00101 Helsinki» (il costo del libro è di £ 30.000)

## Il romanzo europeo oggi: note a margine del convegno di Alassio

La giuria del premio letterario *Un autore per l'Europa* - composta da otto italianisti stranieri e presieduta da Giovanni Bogliolo, francesista e Preside della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Urbino - ha premiato per il 1997 *Macaroni* di Francesco Guccini e Lorian Machiavelli (Mondadori), un romanzo giallo dall'intreccio corposo, ambientato tra l'Appennino emiliano e la Francia (seconda classificata Maria Corti con *Ombre dal fondo*, Einaudi; altri finalisti Daniele Del Giudice con *Mania*, Einaudi; Dacia Maraini con *Dolce per sé*, Rizzoli; Gianfranco Bettin, *Nemmeno il destino*, Feltrinelli; Giuseppe Culicchia, *Bla bla bla*, Garzanti). La cerimonia di premiazione di *Un autore per l'Europa*, giunto alla sua terza edizione, si è tenuta ad Alassio domenica 14 settembre ed è stata preceduta, nella serata di venerdì 12 settembre, dal convegno *Cosa si legge oggi in Europa*, che ha messo a confronto gli orientamenti attuali della creazione letteraria nelle diverse lingue e realtà culturali e politiche, evidenziando cambiamenti di gusto talvolta particolarmente netti.

Ne è un esempio il generale rifiuto, nei paesi ex-socialisti di cui si è trattato (Russia, Repubblica Ceca, ex Germania dell'Est) della narrativa socialmente impegnata. Nonostante sia caduto il muro della censura politica i lettori russi, ha sottolineato Svetlana Bouchoueva (Università di San Pietroburgo) vengono preferiti i saggi o i diari o altri generi come il rosa o il poliziesco; Helene Harth (Università di Postdam) ha sostenuto che in Germania il pubblico legge soprattutto autori stranieri; quindi saggi o libri che trattano della cultura ebraica -. La questione del complesso di colpa è ancora assai viva, soprattutto dopo l'uscita dei *Volonterosi carnefici di Hitler* di

Goldhagen. Anche nella Repubblica Ceca (ne ha trattato Peter Zima, Università di Klagenfurt) la letteratura impegnata è quasi scomparsa: non è casuale che Havel sia oggi un politico e che Kundera scriva in francese con temi ed ispirazioni mutati rispetto al passato.

Un cambiamento analogo era avvenuto in Spagna a metà Anni Settanta, dopo la scomparsa della dittatura franchista: Manuel Carrera Diaz (Università di Siviglia) ci ha ricordato l'interesse di allora per il romanzo sperimentale, mentre ora prevale nei lettori il gusto per il romanzo d'azione con un intreccio forte; sta inoltre nascendo un romanzo poliziesco spagnolo e si sta sviluppando, sotto l'influsso della Yourcenar e del *Nome della rosa* di Eco, il romanzo storico. Questo genere ha oggi uno straordinario successo anche in Francia: l'intervento del sorboniano Francois Livi ha quindi documentato la crisi del romanzo d'avanguardia e sperimentale, che ha prodotto nei decenni passati opere che hanno avuto diversi consensi critici, ma pochissimi lettori.

Nel Regno Unito invece gli scrittori si rivolgono più a interrogare la storia recente, come nel romanzo post-coloniale, il cui maggiore esponente è Salman Rushdie. Peter Hainsworth (Università di Oxford) ha inoltre ricordato che anche in Gran Bretagna si è affermata da alcuni anni la letteratura "cannibale", con opere a tinte forti e spesso con buone qualità letterarie. Giovanni Bogliolo ha concluso il convegno rilevando che il Novecento finisce senza sperimentalismi, ma con un'emblematica attenzione alle vicende concrete degli intrecci romanzeschi e che l'interesse per il romanzo storico alla fine del millennio induce a riflettere sulla lezione degli eventi passati.

*Enrico Grandesso*

# EDITING

## ERRATA CORRIGE

Nel numero scorso nella riproduzione del saggio di Martino Baldi, Alessandro Ceni: Del tondo della vita (pp. 41-47) sono stati commessi alcuni errori: a p. 42 è stata anticipata la fine della citazione (virgolette, nota e corpo minore) e viene attribuita allo studioso gran parte della citazione da Dostoevskij: «[...] La ricerca di Dio, come la chiamo io più semplicemente.»<sup>1</sup>; in secondo luogo è stata usata la dicitura «battere il vento» al posto di «brattare il vento».

## Promemoria per la collaborazione

### Norme generali

La collaborazione è per invito e per accettazione; il materiale non viene restituito in nessun caso e deve pervenire alla redazione in copia chiaramente dattiloscritta (possibilmente: carattere corpo 14, interlinea doppia), senza correzioni manuali, accompagnato da una breve nota biografica sull'autore. Per la pubblicazione, saranno presi in esame esclusivamente gli elaborati inediti. Si presti attenzione affinché gli "a capo" e le rientranze dei paragrafi siano ben evidenti.

Di qualsiasi contributo scelto per la pubblicazione si deve successivamente inviare copia su floppy disk 3.5". Si accetteranno modifiche in un secondo tempo solo per la correzione dei refusi (si eviti la segnalazione di varianti).

Le recensioni devono essere concordate a priori con la redazione.

– I titoli vanno sempre riportati in corsivo (o sottolineati qualora non si disponga di tale carattere) e non vanno conclusi con il punto finale. Si evitino le forme « ne *I Malavoglia* », ne « 'Il Baretti' »; si scriva correttamente « nei *Malavoglia* », «nel "Baretti"».

– Le espressioni diverse dalla lingua italiana (es: *ad hoc*, *ex abrupto*, *impasse*) vanno in corsivo. Le citazioni in lingua straniera o in dialetto devono essere accompagnate dalla traduzione.

– Le parole incluse fra virgolette non vanno separate dalle stesse con uno spazio bianco, per evitare disguidi nell'impaginazione. Fanno eccezione le virgolette utilizzate in poesia, che devono essere sempre separate dalla parola.

– Il discorso diretto deve essere incluso fra virgolette basse (« »), sarà invece fra virgolette alte (" ") solo se posto già all'interno di altre virgolette basse. I segni di interpunzione e il rimando di nota va sempre posto all'esterno delle virgolette: saranno inclusi solo gli esclamativi e gli interrogativi che fanno parte della citazione o del discorso diretto. All'interno delle virgolette basse (« »), restano immutate solo le virgolette alte (" "), altre eventuali virgolette basse vanno sostituite con le virgolette semplici ( ' ), che restano inutilizzate negli altri casi.

– In italiano le vocali *i* ed *u* accentate in fine di parola vanno riportate con l'accento grave (es:

*così, giù*), mentre congiunzioni causali, modali, temporali ecc. hanno sempre accento acuto (es: *perché, poiché*, eccetto *cioè*). L'accento non va in nessun caso scambiato con l'apostrofe, anche nei casi di apocope (es: *un po', È*, e non: «un pò, E'»). Non va posto alcuno spazio bianco fra le parentesi e le virgolette e le parole in esse comprese, mentre i segni di interpunzione sono attaccati alla parola precedente e staccati da quella seguente.

– Di norma, le abbreviazioni (per es.: *cit.*, *ecc.*) non sono precedute dalla virgola o dai tre punti di sospensione.

– Il rinvio ad una periodizzazione storica o storiografica comporta il maiuscolo, che non va utilizzato nel caso di riferimento a data precisa che andrà trascritta in questo caso in numerale (es: «Anni Settanta», «Secondo Novecento», «la Scapigliatura», «nel Novecento» – qualora si intenda tutto il secolo –, «nel 1900» quando si intenda il solo anno).

– Le parentesi non devono essere precedute, ma sempre seguite, dal segno di interpunzione.

– Il trattino breve (-) serve solo per gli agglomerati (es. pre-elettorale), ricordando tuttavia che di norma in italiano la parola composta non si spezza (es: *capotreno, boccaporto*). Per segnalare incisi, come nel caso della parentesi tonda, il trattino deve essere invece correttamente lungo (–) e separato sempre dalle parole che lo precedono e seguono, mentre non va posto alcuno spazio fra trattino e segno di interpunzione seguente.

La redazione si riserva la possibilità di correggere di propria iniziativa l'elaborato per renderlo conforme alle vigenti norme di editing, anche quelle non specificate in questo promemoria (uso del carattere grassetto per titoli, gestione ottimale degli spazi bianchi e degli "a capo" ecc.). Le modifiche sostanziali che riterrà opportune riguardo alla forma o al contenuto dell'elaborato, verranno invece discusse con l'autore e attuate previa sua approvazione.

### Citazioni

Le citazioni testuali lunghe più di due righe vanno riportate in corpo minore e con interlinea ridotta in intertesto. Le citazioni più brevi possono essere incorporate, purché riportate fra virgolette

basse (« »). Si usino le stesse virgolette per l'uso di parole significative presenti nell'originale cui si sta facendo riferimento, mentre le virgolette alte (“ ”) dovranno indicare unicamente l'uso improprio e traslato di parole o modi di dire.

– Come per le altre citazioni, quelle che rinviano a testi poetici devono essere trascritti in colonna (rispettando gli “a capo”, gli spazi e le rientranze dell'originale) se superiori ai due versi; nel corpo del testo fra virgolette basse (« ») se inferiori ai due versi. Con la sbarra inclinata ( / ), si indicano gli “a capo”, con la doppia sbarra ( // ) lo spazio bianco di un verso (per esempio, per il cambio di strofe).

– Le citazioni riportate in intertesto, in carattere e interlinea ridotti, non vanno poste fra virgolette.

– Le fonti vanno indicate correttamente e in modo completo in nota. Citazione completa: per i volumi: autore (nome e cognome per esteso, in maiuscolo), titolo (in corsivo), luogo di edizione, casa editrice, edizione (se dopo la prima), anno, eventuale volume, eventuale tomo, pagine citate; per i periodici: testata (fra virgolette basse, senza abbreviazioni, senza «in» o «da» introduttivi), l'anno di attività del periodico, il numero e il mese (per i giornali, solo la data completa), le pagine citate. Soltanto gli scritti per la rubrica *Interventi* possono avvalersi di citazioni semplificate, riportate fra parentesi nel corpo del testo. Le recensioni non devono ricorrere all'uso di note: qualsiasi indicazione aggiuntiva va riportata fra parentesi.

Per indicare la soppressione di parti, anche minime, della citazione, ricorrere alla parentesi quadra [...] e a tre puntini.

#### Note

– La numerazione delle note deve essere progressiva per tutto il saggio (e non riprendere ad ogni pagina). L'esponente non va posto fra parentesi e di norma precede il punto. Le note devono seguire alla fine del testo e non devono essere poste a pie' di pagina.

– Per un riferimento al testo immediatamente citato nella nota precedente, si usi *Ibidem*; per il riferimento a un testo già citato, ma separato da altre citazioni, dopo aver riportato comunque il titolo (pur in maniera non estesa), si usi *Op. cit.*

– Gli autori citati vanno sempre in maiuscolo. Il nome va posto per esteso solo la prima volta; successivamente, si usi solo il cognome o, salvo in caso di possibili ambiguità, l'iniziale del nome.

#### Abbreviazioni

Aa. Vv. = Autori vari

p., pp. = pagina, pagine

vol., voll. = volume, volumi

cap., capp. = capitolo, capitoli

sg., sgg. = seguente, seguenti

cit. = citato

cfr. = confronta

a c. di = a cura di

n., nn. = nota, note

v., vv. = verso, versi

fr., fr. = frammento, frammenti

ed. = edizione

es. = esempio

ecc. = eccetera

t. = tomo

tr. di, trad. it. di = traduzione di, traduzione italiana di

intr. di = introduzione di

pref. di = prefazione di

postf. di = postfazione di

gen. = gennaio

feb. = febbraio

mar. = marzo

apr. = aprile

mag. = maggio

giu. = giugno

lug. = luglio

ag. = agosto

set. = settembre

ott. = ottobre

nov. = novembre

dic. = dicembre



# GLI AUTORI DI ATELIER

Come consuetudine, pubblichiamo sull'ultimo numero dell'anno della rivista le notizie biografiche dei collaboratori, per il 1997, alla nostra rivista. Sono esclusi dall'elenco i redattori, mentre per coloro che avevano già collaborato l'anno precedente (indicati con un asterisco), la notizia biografica è ulteriormente sintetizzata.

**Alessandro Andreini** – PENSACI TU

**Giuseppe Baiocco** è nato a Montefano nel 1951. Medico psichiatra ospedaliero, è stato all'inizio degli anni Ottanta uno dei fondatori del «Poliedro», rivista di politica e cultura. Ha pubblicato la raccolta poetica *aretusa* (Aniballi 1986).

**Martino Baldi** è nato a Pistoia nel 1970. Iscritto alla facoltà di Lettere all'Università di Firenze, ha lavorato nel settore televisivo. Insegna italiano in un'ascuola per stranieri.

**Giorgio Bàrberi Squarotti** è nato a Torino nel 1929. Dal 1967 al 1983 ha insegnato storia della letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Torino per passare alla cattedra di Letteratura Italiana. Si è occupato in una lunga serie di opere critiche dei principali autori della nostra tradizione letteraria compreso il Novecento e la letteratura del Dopoguerra. Ha scritto anche saggi di metodo critico e di teoria della letteratura.

Marco Beck – PENSACI TU

**Luciano Benini Sforza** è nato a Ravenna nel 1965. Laureato in Lettere moderne presso la Scuola Normale di Pisa, insegnante di Lettere, si occupa di critica letteraria e giornalismo. Ha pubblicato le raccolte di poesia *Spazi e colloqui* (1991) e *Le stanze di Penelope* (Book, 1995).

**Eugenio Borgna** è responsabile del Servizio di Psichiatria dell'Ospedale Maggiore di Novara e libero docente in Clinica delle malattie nervose e mentali nell'Università di Milano. Ha pubblicato presso Feltrinelli i volumi *I conflitti del conoscere. Strutture del sapere ed esperienza della follia* (1988), *Malinconia* (1992) e *Come se finisse il mondo. Il senso dell'esperienza schizofrenica* (1995).

Davide Bracaglia

**Franco Buffoni\***, vive a Roma dove insegna Letteratura Inglese all'Università. Dirige il semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria «Testo a fronte» e il Centro di Poesia e Traduzione presso il Palazzo Ducale di Colorno. Il suo ultimo volume di poesia si intitola *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (Guanda 1997)

**Rinaldo Caddeo**, nato a Milano nel 1952, città in cui risiede, ha pubblicato i libri di poesie *Le fionde del gioco e del vuoto*, *Narciso* e il recente *Calendario di sabbia* (N.c.e. 1997). Ha collaborato a *Le regioni della poesia* (Marcos y Marcos) e all'*Annuario di poesia 1997* di Crocetti.

**Antonio Camaioni** è nato nel 1949, vive a Martinsicuro. Ha pubblicato *Parole che rodono* (1990), *Grucce d'oro* (1993), *Dei silenzi* (Mobydick 1995).

**Caterina Camporesi** vive a Rimini, dove lavora come psicoterapeuta. Ha pubblicato le raccolte *Poesie di una psicologa* (Euroforum 1982) e *Sulla porta del tempo* (Ed. del Leone 1996).

**Alberto Cappi\***, nato a Mantova nel 1940, collabora con diversi editori, giornali e riviste. Ha da poco dato alle stampe un nuovo libro di poesia: *Il sereno untore* (Caramanica 1997)

**Cinzia Casna** è nata a Toronto nel 1969, si è laureata in Lettere Classiche all'Università di Trento e attualmente insegna materie letterarie e latino. Ha collaborato con la pagina culturale del quotidiano «L'Adige».

**Lorenzo Cimino**, psicologo e pianista, socio fondatore della Società Italiana di psicologia della creazione artistica e letteraria (SIPCAL), è autore dei volumi di poesia *Scacco matto* (1989), *Atleta* (1991) e *Momento* (Ed. del Leone 1996).

**Pino Corbo** è nato a Cosenza nel 1958. Ha pubblicato le raccolte di poesia *Cerco nel vento* (Scheda 1978), *Il segreto del fuoco* (Hellas 1984) e *In canto* (Campanotto 1995). Svolge attività di ricerca presso l'Università di Cosenza

**Gianni D'Elia** vive a Pesaro, dove è nato nel 1953. Ha pubblicato le raccolte di poesia *Non per chi va* (Savelli 1980), *Febbraio* (Il lavoro editoriale 1985), *Segreta* (Einaudi 1989), *Notte*



privata (ivi 1993) e *Congedo della vecchia olivetti* (ivi 1996). Ha fondato e diretto la rivista «lengua». *Gli anni giovani* (Transeuropa 1995) riunisce una sua trilogia narrativa.

**Liana De Luca** è

**Maura Del Serra** insegna Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea nell'Università di Firenze. Ha pubblicato le raccolte poetiche *L'Arco* (1978), *La gloria oscura* (1982), *Concordanze* (1985), *Meridiana* (1987), *Infinito presente* (1992), *Sostanze* (1992) *Corale* (antologia, 1994) e *L'età che non dà ombra* (Le Lettere 1997).

**Carmine Di Biase\*** è professore ordinario di Lingua e Letteratura Italiana all'Istituto "Suor Orsola Benincas" di Napoli.

**Ciro Di Maria**, nato nel 1961 a Portici (NA), risiede a Ivrea. Ha pubblicato il racconto metalinguistico *La strada di Spartaco* (Melegano, Montedit, 1995) e la silloge *L'occhio ceseo* (Roma, Fermenti, 1996). Fondatore della rivista e critica letteraria *Hebenonn* è presente su diverse antologie, collabora con varie altre riviste e ha tradotto Wendy Cope e Peter Russel.

**Silvia Di Natale** è nata a Genova nel 1951 ma si è trasferita, a ventidue anni, a Monaco di Baviera. Si è laureata nel 1976 con una tesi su Joseph Roth e, per motivi familiari e di lavoro, ha compiuto molti viaggi.

**Pasquale Di Palmo** è nato al Lido di Venezia nel 1958 e risiede a Ca'Noghera (VE). Ha pubblicato le raccolte di poesia intitolate *Arie a malincuore* in *Poesia contemporanea. Secondo quaderno italiano* (Guerini e Associati 1992) e *Quaderno del vento* (Stamperia dell'Arancio 1996), poi confluite nell'ultima raccolta *Horror Lucis* (Quaderni di Erba d'Arno 1996).

**Luigi Ferrara**, nato nel 1960, si è laureato in Lettere Moderne ad Urbino. Ho pubblicato sulle principali riviste letterarie italiane diversi articoli e saggi su Tozzi, Serra e Calvino.

**Mauro Ferrari\*** è nato a Novi Ligure nel 1959. Insegna inglese nei Licei, è direttore editoriale delle Edizioni Joker, presso cui è uscito il suo ultimo libro di poesia: *Al fondo delle cose* (Joker 1996)

**Aldo Ferraris** è nato nel 1951 a Novara, dove risiede. I suoi ultimi volumi di poesia sono *Mantiche* (1990), *Codici* (1993) e il recente *Grande corpo* (1997), tutti editi presso Anterem, rivista di cui è redattore.

Fabio Finotti – PENSACI TU

**Umberto Fiori\***, nato a Sarzana nel 1949, vive a Milano. Ha pubblicato, per la poesia, i volumi *Esempi* (1992) e *Chiarimenti* (1995), entrambi presso Marcos y Marcos.

**Giovanna Frene** è pseudonimo di Sandra Bortolazzo, nata ad Asolo (TV) nel 1968. Laureanda in Lettere presso l'Università di Padova, si dedica al design, alla pittura e all'incisione (nel 1990 si è diplomata in Pittura all'Accademia di Belle Arti di Venezia).

**Gabriella Galzio** è nata a Roma nel 1956, svolge a Milano attività di traduttrice editoriale. In poesia ha pubblicato le raccolte *Fondali* (1993) e *La buia preghiera* (Campanotto 1996).. Ha tradotto psicanalisti di lingua tedesca come P. Schellenbaum e V. Kast, Carl Gustav Jung, poesie di Sarah Kirsch e Verena Stefan, e autori di narrativa inglese come lo statunitense D. Rushkoff.

**Mauro Germani**, nato a Milano nel 1954, è laureato in Filosofia. È stato fondatore e direttore della rivista «Margo». Ha pubblicato *Racconti segreti* (1985), *L'attesa dell'ombra* (1988) e *L'ultimo sguardo* (La corte 1995)

**Alessandra Giordano\*** vive ad Alessandria, città dove è nata nel 1960, e insegna nelle scuole Elementari.

**Enrico Grandesso\***, laureato in Lingue e Letterature Straniere e in Materie Letterarie all'Università di Urbino, collabora con la locale cattedra di Letterature Comparete. Suoi interventi sono pubblicati su diverse riviste e giornali.

**Marco Guzzi\***, laureato in Giurisprudenza e in Filosofia, vive a Roma, città in cui è nato nel 1955. Collabora con riviste culturali e con la Rai. Sono stati editi quest'anno due suoi libri: il saggio *L'uomo nascente* (Red 1997) e la silloge poetica *Figure dell'ira e dell'indulgenza* (Jaca Book)

**Alfonso Lentini**, nato in provincia di Agrigento nel 1951, vive attualmente presso Belluno. È

- anche pittore. Ha pubblicato il romanzo *Trappole delicate* (1987), la raccolta di racconti *L'arrivo dello spirito* (1991) e *La chiave dell'incanto. Avventura umana, arte e magia di Filippo Bentivegna, Signore delle Teste* (Pungitopo 1996).
- Alessio Maestri** è nato a Caravaggio nel 1960. Ha pubblicato le sue liriche su diverse riviste letterarie; attualmente è responsabile di «Nemo», rivista di informazione e cultura.
- Francesco Napoli** si è occupato come critico letterario di poesia italiana del Novecento con saggi su Corazzini, sulla poesia ermetica apparsi sulle riviste nazionali. Per la Leonardo Edizioni ha curato due antologie di racconti fantastici: *Milano racconta* e *Napoli racconta*, 1993, e nel 1995 per Alfredo Guida Editore il volume di prose ungheresi *Viaggio nel mezzogiorno* e nel 1997 l'antologia *Milano e i suoi dintorni*.
- Silvia Nicolaccini**, nata a Varese nel 1969, si è laureata in Lettere all'Università Cattolica con una tesi sui rapporti fra ermetismo e surrealismo. Collabora con il *Centro di Letteratura e Cultura dell'Italia Unita* della stessa Università. Suoi articoli sono apparsi su «Vita e pensiero», «Aevum», «Italianistica».
- Francesco Ugo Oliveti** è nato a San Gallo (Svizzera); attualmente risiede a Firenze. Ha pubblicato nel '95 da Pananti di Firenze la raccolta *Busta*.
- Leandro Piantini**, nato nel 1937 ad Empoli, ha pubblicato il saggio *Io e Van Gogh. Zavattini e il sogno di un film* (Nuove Edizioni del Gallo, '91, Roma) e la raccolta di poesie *Il duello* (Quaderni d'Erba d'Arno, 97). Ha pubblicato diversi saggi su riviste e collabora con il «Il Giornale». Si occupa in particolare dei narratori italiani del Novecento.
- Daniele Piccini\***, laureato in Lettere all'Università Cattolica di Milano, città in cui risiede, collabora con diverse riviste.
- Mauro Pisini**, nato ad Arezzo nel 1962, si è laureato in Lettere Classiche all'Università degli Studi di Firenze con una tesi su Giovanni Pascoli. È stato premiato più volte nei concorsi internazionali di prosa e poesia latina. Studioso di prosodia e metrica latina, è membro della *Fondazione Latinitas* (Città del Vaticano), per la cui rivista cura le pubblicazioni filologiche e neolatine. Ha pubblicato i volumi di poesia *La confidenza illuminante* (Cesati 1987), *La ferita in largo* e *Nel delta delle vene* (1991), *Nero e Murmura noctis* (1993, quest'ultimo in latino).
- Giulio Quirico\***, nato a Briga Novarese nel 1943, è insegnante di Filosofia nei Licei.
- Katia Santini** è nata nel 1963 a Torino. Si è laureata in Psicologia alla Sorbona di Parigi e in Storia ad Aix-en-Provence. Esercita la professione di psicologa a Novara.
- Fabio Simonelli
- Isacco Turina** è nato a Villafranca (VR) nel 1976. È iscritto al corso di laurea in Scienze delle Comunicazioni all'Università di Bologna.
- Matteo Veronesi** è nato a Bologna nel 1975, città dove si sta laureando in Lettere; vive a Imola. Ha pubblicato *Poesie* (1988), *Controra* (1990) e *La buona solitudine* (Grafiche Veronesi 1991). Sue poesie sono inoltre apparse su molte riviste, fra cui «Poesia».
- Nicola Vitale**, nato a Milano nel 1956, ha pubblicato poesie sull'*Almanacco dello specchio*, sulle riviste «Poesia» e «Nuovi Argomenti» e nel *Primo quaderno italiano di Poesia contemporanea* (Guerini e Associati 1991). È un affermato pittore.
- Cesare Viviani** è nato a Siena nel 1947 e vive a Milano. Si è laureato in giurisprudenza e in pedagogia, ha svolto per qualche tempo attività giornalistica per dedicarsi poi, dal 1978, a quella psicanalitica. Ha pubblicato libri teorici e di narrativa. I suoi ultimi volumi poetici sono *Pregghiera del nome* (Mondadori 1990, Premio Viareggio), *L'opera lasciata sola* (ivi 1993), *Cori non io 1975-1977* (Crocetti 1994) e *Una comunità degli animi* (Mondadori 1997). Ha tradotto Verlaine.

# SOMMARIO GENERALE

## ATELIER N.1 - aprile 1996 - esaurito

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

## ATELIER N.2 - giugno 1996 - esaurito

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

## ATELIER N.3 - settembre 1996 - esaurito

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

## ATELIER N.4 - dicembre 1996

**Editoriale:** Il mestiere invisibile di *Marco Merlin* - **L'autore:** Attraversare Montale di *Marco Merlin* - **L'incontro:** In viaggio con Valerio Magrelli di *Sandra Piraccini* - **Interventi:** Parole dall'assedio di *Mauro Ferrari*; Prodigiosa incolumità di *Daniele Piccini* - **Saggi:** Sulla poesia di Franco Buffoni di *Guido Mazzoni*; Carbonio 14: testi inediti di *Franco Buffoni*; Intorno ad alcune pagine continiane di *Raffaella Loda*; Radicalità del nichilismo in "A clean, well-lighted place" di H. Hemingway di *Giulio Quirico* - **Voci:** Dopo la mareggiata [poesie] di *Marco Guzzi*; Passaggi XXVI, XXVII [poesie] di *Alessandro Ceni*; La città [poesie] di *Francesco Margani* - **Labor limae:** La rima di *Marco Merlin* - **proPosta** di *Giuliano Ladolfi* - **Letture:** I. M. Gaeta e G. Sica a c. "La parola ritrovata" di *Umberto Fiori*; Giusi Baldissona a c. "Le Muse di Montale a c. di *Sandra Minuz*; Alessandro Baricco: "Seta" di *Giuliano Ladolfi*; Gabriella Galzio: "La buia preghiera" di *Giuliano Ladolfi*; Aa. Vv.: "Il canto strozzato" di *Andrea Temporelli*; Ugo Piscopo: "Maschere per l'Europa" di *Carmine Di Biase*; Stradivarius Radesky: "Michael Faraday, L'induzione elettromagnetica" e "Antonio Lavoisier, La conservazione del peso" di *Gilberto Coletto*; Marcela Serano: "Noi che ci vogliamo così bene" di *Alessandra Giordano* - **Editoria:** Grafiche Veronesi e Interlinea di *Andrea Temporelli* - **Premiopoli** di *Paolo Bignoli* - **Rivistando** di *Andrea Temporelli* - **Bloc-Notes** di *Flavio Degasperis* - **Biblio - Autori** di "Atelier".

#### ATELIER N.5 - marzo 1997

**Editoriale:** Il Novecento in liquidazione di *Marco Merlin* - **L'autore:** Riproposta di Alfonso Gatto di *Francesco Napoli*; *Alfonso Gatto*: poesie - **Contesti:** Dal cervello alla creatività poetica di *Giuseppe Baiocco*; Psicologia ed arte di *Lorenzo Cimino*; Psicoanalisi, arte ed interpretazione di *Caterina Camporesi*; Poesia e psicoterapia di *Katia Santini*; La malinconia come radice dell'esperienza poetica di *Eugenio Borgna*; Al di là dell'io, al di là dell'Occidente di *Marco Guzzi*; Linguaggio divino di *Cesare Viviani*; Sentieri della parola di *Alberto Cippi*; La parola dell'Altro di *Mauro Germani* - **Interventi:** Difendersi dalla poesia di *Gianni D'Elia*; Lo sguardo che salva la parola di *Marco Merlin*; Una "crisi d'identità" della poesia? di *Nicola Vitale* - **Saggi:** Filologia, critica e antropologia letteraria di *Giuliano Ladolfi*; Ritorni di Campana di *Maura Del Serra*; La letteratura italiana del Novecento e l'Europa di *Enrico Grandesso* - **Voci:** Lontano dallo scontro [poesie] di *Paolo Bignoli*; In questa primavera [poesie] di *Aldo Ferraris*; Breve ciclo provenzale [poesie] di *Giovanna Frene* - La parola ritrovata [poesie] di *Silvia Di Natale* - **proPosta** di Giuliano Ladolfi - **Lecture:** Giuliano Ladolfi: "L'enigma dello specchio" di *Giulio Quirico*; Gianni D'Elia: "Congedo dalla vecchia Olivetti" di *Pino Corbo*; Maria Luisa Spaziani: "I fasti dell'ortica" di *Giuliano Ladolfi*; Paolo Francesco Iacuzzi: "Magnificat" di *Daniele Piccini*; Filippo Ravizza: "Vesti del pomeriggio" di *Matteo Veronesi*; Gabriel García Márquez: "Notizia di un sequestro" di *Alessandra Giordano* - **Bloc-Notes:** Peter Russel di *Flavio Degasperis* - **Rivistando** di *Andrea Temporelli* - **Biblio.**

#### ATELIER N.6 - giugno 1997

**Editoriale:** L'utopia di una nuova generazione di *Marco Merlin* - **L'autore:** Clemente Reborà: notizia biobibliografica di *Enrico Grandesso*; La nuova edizione dell'epistolario reboriano: intervista a *Giovanni Menestrina* (con due lettere inedite) di *Enrico Grandesso*; La voce della Verità in Reborà: dai Frammenti lirici agli Inni di *Fabio Finotti*; Clemente Reborà e Giuseppe Mazzini di *Cinzia Casna* - **L'incontro:** Aprile dei ricordi e dei rimorsi. Incontro con Gianni D'Elia di *Marco Merlin* - **Interventi:** "Salvare" la poesia? di *Umberto Fiori* - **Saggi:** Lettura critica di North di *Seamus Heaney* di *Franco Buffoni*; Ives Bonnefoy e la presenza di *Davide Braccaglia*; Il profitto domestico di *Antonio Riccardi* di *Marco Merlin* - **Voci:** Anima del tempo di *Daniele Piccini*, Aorta del cielo di *Fabio Simonelli*, Cominciamento di *Andrea Temporelli*, Io e dis-io di *Isacco Turina*, Quattro elegie per la fine dell'estate di *Matteo Veronesi* - **Labor limae:** Il macrotesto di *Marco Merlin* - **proPosta** di Giuliano Ladolfi - **Lecture:** Jolanda Insana: "L'occhio dormiente" di *Daniele Piccini*, Roberto Mussapi: "La polvere e il fuoco" di *Gian Mario Comi*, Raffaele Crovi: "L'indagine di via Rapallo" di *Giuliano Ladolfi*, Giancarlo Sissa: "Laureola" di *Marco Merlin*, Salvatore Ritrovato: "Quanta vita" di *Marco Merlin*, Carolina Branduardi: "E dopo parliamo d'amore" di *Marco Beck* - *Editoria* di *Andrea Temporelli* - **Rivistando** di *Andrea Temporelli*.

#### ATELIER N.7 - settembre 1997

**Editoriale:** Colmare un vuoto di passione di *Marco Merlin* - **Contesti:** Poesia e canzone: Intervista a *Paolo Conte*: testo della poesia e testo della canzone a cura di *Antonio Auciello* e *Marco Merlin*, C'eravamo tanti amati. Poesia e canzoni all'alba del Novecento di *Umberto Fiori*, Appunti provvisori di filosofia e musica di consumo di *Giulio Quirico*, La poeticità del testo delle canzoni italiane di *Giuliano Ladolfi* - **L'incontro:** La voce che ci espone: Incontro con *Umberto Fiori* di *Marco Merlin* - **Interventi:** Della contemplazione e dell'azione di *Mauro Ferrari*, Il poeta e la società di *Giuliano Ladolfi* - **Saggi:** Montale: il fanciullo antico e l'Acherontia da *Gozzano* di *Giorgio Bàrberi Squarotti*; Poesia contemporanea: *Alessandro Ceni*: Del tondo della vita di *Martino Baldi*, I versi e le stagioni di *Bertolucci* di *Luigi Ferrara* - **Voci:** Risposta di carni minate di *Mauro Pisini*, Messaggi d'ossidiana di *Alessio Maestri*, Cattivi maestri di *Alfonso Lentini* - **Labor limae:** Diverse attuazioni di *Marco Merlin* - **proPosta** di Giuliano Ladolfi - **Lecture:** *Claudio Damiani*: "La miniera" di *Umberto Fiori*, *Eugenio De Signiribus*: "Istmi e chiuse" di *Pasquale Di Palmo*, *Giuseppe Conte*: "Canti d'Oriente" di *Daniele Piccini*, *Gabriella Sica*: "Scrivere in versi, metrica e poesia" di *Giuliano Ladolfi*, *Pasquale Di Palmo*: "Horror lucis" di *Marco Merlin*, *Pino Corbo*: "In canto" di *Alessandro Andreini*, *Anna Lamberti Bocconi*: "Il vino di quella cosa" di *Matteo Veronesi* - **Editoria:** *Muganini*, *Gazebo* di *Andrea Temporelli* - **Rivistando** di *Andrea Temporelli* - **Ulisse** di *Paolo Bignoli*.