NUMERO 9

ANNO III - MARZO 1998

ATELIER

Trimestrale di
poesia critica letteratura

Un respiro dentro la tradizione

Angelini - Balbi - Bocchiola - Canestrini - Comi - Consonni - Corbo
Ferrara - Giudici - Giussani - Jahier - Loi - Lucchiari Ippolitoni
Mosca - Piersanti - Quintavalla - Raboni - Tornar

EDIZIONI ATELIER

Spedizione in A. P. art. 2, comma 20/c, legge 662/96 - Filiale di Novara

www.andreatemporelli.com

INDICE

Editoriale

3 Un respiro dentro la tradizione
Marco Merlin

L'autore

4 **Piero Jahier**
Notizia biobibliografica

6 Il piacere di consistere. Su Jahier e sulla letteratura vociana
Luigi Ferrara

Contesti

Didattica della poesia

12 Inchiesta sull'insegnamento della poesia
a cura di Giuliano Ladolfi

14 Primi momenti di una didattica della poesia
Anna Lucchiari Ippolitoni

17 Educare alla poesia (biennio della Scuola Superiore)
Pino Corbo

21 Critica letteraria e creatività poetica nel triennio della Scuola Superiore
Giuliano Ladolfi

Saggi

26 Realtà e anacronismo. La poesia di Giovanni Raboni
Marco Merlin

48 Il canto delle Cesane
Marco Tornar

Voci

53 Gian Mario Comi: *Verticale*

55 Sergio Balbi: *Dopo la solitudine di Dio*

57 Maria Pia Quintavalla: *I Canti*

60 Giancarlo Consonni: *Al margine*

62 Giovanni Angelini: *Esordi ed esodi*

64 Silvio Giussani: *Fumetti contro la storia*

Labor limae

65 La paronomasia
Marco Merlin

Letture

66 Franco Loi: "Verna"
G. Ladolfi

68 Massimo Bocchiola: "Al ballo della clinica"
M. Merlin

71 Giancarlo Consonni: "Vûs"
G. M. Comi

72 Giovanni Giudici: "A una casa non sua. Nuovi versi tradotti"
M. Merlin

73 Duccio Canestrini: "Turpi tropici"
P. Mosca

Editoria

75 Via del Vento
Andrea Temporelli

76 **Ulisse**
Paolo Bignoli

77 **Rivistando**
Andrea Temporelli

78 **Biblio**

www.andreatemporelli.com

Atelier

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori
Giuliano Ladolfi e Marco Merlin

Redazione
Paolo Bignoli (*caporedattore*), Gian Mario Comi, Silvia Nicolaccini, Michela Poletti, Giulio Quirico, Riccardo Sappa (*direttore responsabile*), Andrea Temporelli, Isacco Turina

Collaboratori
Marco Beck, Roberto Bertoldo, Maura Del Serra, Carmine Di Biase, Luigi Ferrara, Umberto Fiori, Nicola Gardini, Enrico Grandesso, Marco Guzzi, Franco Lanza, Franco Loi, Maurizio Marotta, Roberto Mussapi, Daniele Piccini, Claudio Scarpati

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 inchiostrati, devono essere inediti e accompagnati da una nota biografica sull'autore. Le recensioni devono essere concordate a priori.

Stampa
Tipografia Litopress - Borgomanero (NO) - Via Maggiate, 84
Autorizzazione del tribunale di Novara n. 8 del 23/03/1996.

Associazione Culturale "Atelier"
Quote

Per il 1998:	lire 30.000
Per il 1998-99:	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).

www.andreatemporelli.com

EDITORIALE

Un respiro dentro la tradizione

Iniziando il terzo anno della rivista, per molti aspetti decisivo, ci pare utile abbozzare qualche nota per tirare le fila del discorso. Fra tante rubriche, progetti, incontri e provocazioni, quale orientamento guida il nostro lavoro? Quali sono i punti fermi che, dopo otto numeri, caratterizzano la ricerca compiuta su queste pagine? Più volte abbiamo tentato qualche approssimazione alla nozione di letterarietà insita nel nome stesso della rivista. Per quale motivo abbiamo scelto una parola addirittura francese se, con accuratezza già a partire dalle recensioni, ci occupiamo anzitutto di poesia italiana contemporanea? Come la letteratura, secondo i luoghi comuni, mostra un volto raffinato, è più vicina alla purezza celeste che alla carnalità terrena, viene immaginata popolata di angeli dalla bellezza evanescente (mentre è tutt'altra cosa, soprattutto in questo secolo), così il nostro atelier si rivela un'officina artigianale.

La letteratura infatti si sostanzia di vita, sgorga dal punto in cui la tradizione *si annulla nell'*esperienza *dell'individuo, senza presumere mai di contenere la realtà né di isolarsi al suo interno in un recinto ben definito (una definizione della poesia che discende da una definizione della realtà!). La poesia non può dirsi pura, perché si struttura secondo una legge interna che si rifonda a ogni occasione. Non si può violarne l'autonomia, ma accoglierne la gratuita abbondanza di senso.*

*Un simulacro contro cui ci siamo in varie occasioni esposti è l'*ironia. *Con questa parola indichiamo la presunzione di un sapere vivo solo nel rovesciamento dell'oggetto cui si applica, il vezzo letterario insomma, l'ammicco dell'intellettuale circondato dall'alone di sapienza, non la* simpatia, *la leggerezza che nasce dall'umiltà di uno sguardo che non si nasconde all'incontro, che si rende disponibile al confronto così com'è, anche se impreparato. La direzione imboccata è quella di una ricerca, non ingenua, di una dicibilità piena delle cose come pure delle realtà sublimi, a patto di non crogiolarsi nell'indicibile e di superare le intenzioni soggettive. Dunque la definizione di poesia viene sempre rimandata, si apre continuamente a nuovi* contesti. *E la critica deve prendere coscienza di questa* umiltà, *che diventa principio metodologico: da qui l'impegno teorico di Ladolfi in questa direzione. Come dovrebbe risultare chiaro a questo punto, il nostro fervore saggistico non precede ma segue un lavoro poetico concreto. Se in queste pagine poteva sembrare talvolta sproporzionato il tenore delle affermazioni, tali da sminuire il peso effettivo dei testi pubblicati, è solo perché il lavoro concreto da cui esso discende viene perseguito lontano dai riflettori, oltre le stesse pagine della rivista: nell'atelier che si istituisce con il rapporto fra le persone.*

Per questo motivo il terzo anno sarà per noi decisivo: oltre a proseguire nella direzione indicata, dovrà emergere in modo più netto il lavoro poetico della rivista. Già da questo numero, durante il passaggio tra una prima e la seconda fase della nostra ricerca, si possono intravedere i segni di questa piccola svolta naturale, che verrà sancita con l'uscita di giugno, quando la rivista, compattate le fila, aprirà un'ampia finestra sugli autori contemporanei, per dare visibilità al contesto entro cui interagisce e risuona l'elaborazione poetica di questi anni. La parola, infatti, mai prende forma nel vuoto.

M. M.

www.andreatemporelli.com

Piero Jahier

La rubrica "L'autore" in questo primo numero del 1998 è dedicato ad una pagina della letteratura italiana che alle analisi di fine secolo si presenta molto più variegata e significativa di quanto non sospettasse la critica di qualche decennio scorso: il contributo dei Vociani al rinnovamento delle lettere in Italia.

Con questa denominazione vengono comprese esperienze diverse che influirono in modo più profondo di ogni suggestione straniera sulla svolta della poesia italiana operata negli Anni Venti e Trenta. Si trattò di un lavoro nascosto, quasi impercettibile che agì su diversi fronti sia sotto profilo formale sia in una nuova concezione del rapporto tra arte e vita da cui sarebbero usciti i grandi maestri.

Senza dubbio l'esperienza dei Vociani fu meno travolgente di altre coeve come quella dei Futuristi, i quali nel settore letterario (non nel campo delle arti figurative) produssero di importante quasi esclusivamente proclami, manifesti e gazzarre. Essi, invece, educarono nell'ombra quei giovani che sentivano l'esigenza di una poesia-testimonianza del periodo cruciale che lo spirito occidentale stava vivendo. Se i Futuristi di fronte alla modernità si pongono in posizione di accettazione acritica e superficiale, se Pascoli e Gozzano fuggono dal mondo contemporaneo ritagliandosi ambienti rurali o provinciali "rifugi" provvisori, testimonianza di una sconfitta di cui la produzione letteraria diviene segno e tragedia, questi scrittori si impegnano a sviscerare fino al limite della consunzione stilistica (non senza avvertire l'influenza della distruzione della tradizione di matrice futurista) il nuovo ruolo dell'intellettuale avvertito come impegno morale all'interno della società e a tradurre in elementi espressivi originali il senso di desolato abbandono che l'uomo europeo stava consumando all'inizio del Novecento.

Il seguente studio di Luigi Ferrara si colloca nella linea della rilettura di questo periodo della nostra letteratura che solo oggi si sta imponendo alla consapevolezza della critica ufficiale. Rifiutati gli effimeri entusiasmi, lo studioso si pone alla ricerca della presenza di puntuali e documentati elementi grazie ai quali le lettere italiane superarono sia il pericolo di un'involuzione superficialmente classicista di matrice carducciana sia la tentazione di un adattamento acritico alle coeve esperienze europee. «Tutto quello che è frenetico / sarà presto passato; / perché solo il flemmatico ci inizia al perpetuo [...] / Dalla calma tutto esce / / oscurità e chiarore, / volume e fiore» (R. M. Rilke).

Notizia biobibliografica

Piero Jahier nacque a Genova nel 1884, secondo dei sei figli di un pastore evangelico; la famiglia di origine piemontese si trasferì più volte e alla fine si stabilì a Firenze, dove il giovane intraprese gli studi di teologia nella locale facoltà valdese, ma li dovette interrompere per impiegarsi nell'amministrazione ferroviaria quando il padre, travolto dal rimorso per un adulterio commesso, si uccise lasciando la famiglia in precarie condizioni economiche. La vicenda segnò profondamente Jahier che ne parlò nella sua prima opera, *Ragazzo,* capitoli autobiografici dall'accentuato *pathos* in cui campeggiano le figure del padre, della madre, della sorella maggiore e dello zio. Di quest'opera comparvero alcuni brani sulla rivista «La Riviera Ligure» e sulla «Voce» a partire dal 1912, mentre la pubblicazione in volume avvenne nel 1919. A Firenze egli compì le prime significative esperienze intellettuali, riuscì anche a laurearsi in Legge e in Letteratura francese e dal 1909 iniziò la sua attiva collaborazione alla «Voce», di cui avrebbe gestito anche per un periodo la libreria. Nel 1915 diede alle stampe *Risultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi,* uno scritto amaro e satirico in cui attacca violentemente l'appiattimento e la spersonalizzazione della vita individuale nella società moderna, burocratizzata e imborghesita. Unendo l'osservazione grottesca e realistica con un acuto sentimento di giustizia sociale, Jahier firmò un libro, sperimentale in ogni senso, nitido esempio di un nostro espressionismo linguistico nonché manifestazione dell'insofferenza, avvertita da molti degli scrittori vociani, nei confronti del loro tempo.

Convinto interventista e volontario in guerra, fu tenente degli alpini e raccolse le sue impressioni di ufficiale e di uomo nell'opera *Con me e con gli alpini,* apparsa nel 1919.

www.andreatemporelli.com

È il più noto dei suoi libri anche se occorre ricordare che gli scritti di questo autore ebbero e continuano a trovare scarsa circolazione. *Con me e con gli alpini* è uno degli esempi più significativi del «frammentismo vociano»: vi si alternano poesie e brani di prosa lirica, concise notazioni e pagine in cui la narrazione o la descrizione sembrano distendersi più fluidamente; sono presenti anche alcune trascrizioni della musica e delle parole e dei ritornelli delle più famose canzoni di guerra e montanare. È impossibile, quindi, un riassunto, mentre appaiono evidentissimi i motivi ispiratori di un'opera da annoverare tra i più limpidi documenti letterari originati dalla drammatica esperienza del conflitto bellico: si tratta di un libro in cui l'intellettuale Jahier, critico della società borghese e della sua capacità di alienazione, ripone in un moralistico populismo la radice ideologica del cambiamento sociale. Convinto che la guerra sarebbe stata per il popolo un'occasione di emancipazione per maturare il diritto a partecipare attivamente alla vita della nazione, durante il conflitto lo scrittore diresse e in gran parte scrisse un giornale di trincea, «L'Astico», nel quale sviluppava la sua concezione populista che lo induceva a considerare i contadini e i montanari come la parte sana della nazione. Continuò a divulgare queste idee attraverso un altro giornale, «Il nuovo contadino», fondato dopo la guerra e indirizzato ai reduci e alle loro famiglie.

Il suo severo e intransigente moralismo fu il principale movente del suo dichiarato e deciso antifascismo; dopo l'assassinio di Matteotti fu uno dei pochi a rendere pubblico omaggio alla vittima della violenza fascista e per questo fu arrestato, trasferito d'ufficio a Bologna e sottoposto a stretta sorveglianza. Finché durò la dittatura lo scrittore subì vessazioni e persecuzioni. Intorno alla metà degli Anni Venti la sua stagione creativa si conclude e ha inizio un ritiro dalla letteratura militante, un ingresso nel silenzio, una sorta di autoreclusione dettata non solo dalle delusioni di ordine politico e sociale, ma anche dal tormento del transfuga di una comunità protestante il quale, smarrite le certezze e la fede dei padri, aveva riversato la sua ansia di vitalità e di verità in varie esperienze filosofiche e religiose, ma soprattutto nella letteratura, assimilando le suggestioni e l'esempio degli idolatrati Rimbaud, Péguy nonché di Claudel, con cui ebbe anche rapporti epistolari e incontri. «Dovetti comprendere – ha scritto Jahier ripensando i primi anni del secolo – di avere io stesso condotto al naufragio il mio piano illusorio di libera traversata della vita come scrittore».

L'ultima sua attività letteraria fu quella di traduttore (da Stevenson, Conrad, Claudel, Collins, Green). Il 1962 segnò il suo ritorno editoriale con la pubblicazione del volume *Qualche poesia,* mentre tra il 1964 e il 1967 tutte le sue opere, con la grave mancanza però degli articoli vociani e di altri scritti, furono raccolte e pubblicate dall'editore Vallecchi. In vecchiaia egli tornò ad abitare nella casa del quartiere di San Gervasio a Firenze che con Prezzolini si era costruita negli anni "vocian"i e qui morì nel 1966.

La letteratura critica riguardante Jahier ha oscillato a lungo, determinando forti divaricazioni nei giudizi, tra la priorità assegnata al moralista e quella riconosciuta invece allo scrittore d'avanguardia. Alla prima tendenza appartengono: G. Pintor, *Il sangue d'Europa,* Torino, Einaudi, 1965; G. Pozzi, *La poesia italiana del Novecento,* Torino, Einaudi, 1965. Particolarmente indicativo della seconda è il testo di R. Macchioni Jodi, *Sanità di Jahier,* «Il Ponte», XIII (1957), pp. 1525-33. Segnaliamo fra i contributi e gli interventi critici di particolare rilievo: A. Testa, *Piero Jahier*, Milano, Mursia, 1970; A. Giordano, *Invito alla lettura di Jahier*, Milano, Mursia, 1973; V. Mattevi, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier,* «Studi novecenteschi», 1972, n. 1; A. Benevento, *Studi su Piero Jahier*, Firenze, Le Monnier, 1972; P. Briganti, *Jahier*, Firenze, La Nuova Italia 1976; AA. VV., *Piero Jahier, Avanguardia e impegno*, Parma, Pratiche Editrice, 1983.

www.andreatemporelli.com

Luigi Ferrara

Il piacere di consistere. Su Jahier e sulla letteratura vociana

Ogni storia della cultura italiana dedica un capitolo alla rivista «La Voce»: si tratta di un luogo dal quale un gruppo di studiosi orientati, soprattutto dal pensiero crociano, verso un progressismo non socialista e avverso tanto a Giolitti quanto al Positivismo promosse un impegno culturale e politico che ebbe grande risonanza nell'Italia d'allora, formando un'intera generazione di intellettuali. Oltre che per storici, economisti e filosofi la rivista fu un punto di riferimento, anche editoriale, per scrittori e poeti inconfondibilmente connotati da una vibrante tensione morale che generò un linguaggio teso e frantumato, dal rigetto delle tradizionali forme espressive, dal senso (ricavato da pensatori quali Bergson e Blondel) della inverificabilità razionale dell'esistenza, dall'importanza estrema che ogni sfumatura e i singoli frammenti della vita assunsero nelle loro pagine.

Può sembrare strano e quasi paradossale che in colui il quale predilige gli scrittori vociani, nonostante i decenni che ci separano da loro, sopravviva un senso di disagio e di malessere non già perché essi non siano pervenuti a dire quel che volevano né perché estranei al successo né perché travolti in giovane età dalla malattia o dalla guerra o dalle sorti politiche, ma perché è stata frustrata la loro aspirazione più intensa, quella ad una simbiosi tra letteratura ed esistenza, tra parola scritta e presenza nel mondo. Fu uno scacco, personale e al contempo culturale, replicato più volte nel corso del nostro secolo, attraversato e sentito da quegli scrittori che, alla maniera di Jahier, Rebora, Slataper Michelstaedter, Boine, hanno vissuto antagonisticamente il rapporto con l'esistenza e con la società, considerando la letteratura la voce delle loro interrogazioni morali e della loro esigenza di chiarimento interiore e non indietreggiando di fronte all'impegno di una difficile e severa autoanalisi personale, intesa soprattutto come preciso richiamo ai doveri dell'intellettuale e rifiuto dell'evasione retorica e ideale. È indubitabile che la particolarità del profilo e dell'accento degli autori citati consista soprattutto nel loro contratto ed incisivo moralismo ovvero nell'attitudine ad osservare se stessi e le vicende umane in termini di bene e di male, atteggiamento e tentazione ricorrenti nel mezzo secolo seguente ogni volta che dalla storia sono venute smentite crudeli alla speranza o veri e propri drammi epocali. Ed è comprensibile perché per più di uno scrittore delle generazioni successive i Vociani, dai quali verso la fine degli Anni Trenta non a caso prende le distanze la gioventù ermetica, siano stati significativi interlocutori, non solo in quanto interpreti di una relazione col mondo non conciliante e non risolta, ma anche perché portatori di qualcosa di difficile da scorgere e trovare, ad esempio, nel liberalismo crociano o nel signorile pessimismo di Montale. Gli scrittori della «Voce» sono stati (a parte il precoce suicidio di Michelstaedter) una generazione di scomparsi o ammutoliti a metà della vita: Slataper (come Renato Serra) ucciso al fronte, Campana chiuso in manicomio, Rebora sconvolto dalla guerra e poi ritirato in convento, Boine scomparso trentenne per tisi, Jahier sparito dalla letteratura per incompatibilità d'ogni genere. Montale è il poeta che, in un certo senso, intona con *Ossi di seppia* il canto funebre per quella generazione: egli che tanto deve, più che a Sbarbaro, a Clemente Rebora.

I destini troncati dei Vociani sfiorano l'esemplarità, per il fatto che, con tutti i

www.andreatemporelli.com

loro limiti intellettuali e letterari, essi sono stati gli scrittori della sola generazione culturale che dopo la fase risorgimentale e prima del Secondo Dopoguerra – vale a dire in tutto un secolo – ha acquisito la consapevolezza di una responsabilità degli intellettuali come ceto di fronte alle trasformazioni indotte dalla modernità avanzante. La sintonia – di cui la maggior parte dei Vociani aveva assai imperfetta coscienza – con la più grande letteratura che si veniva allora elaborando in Europa rivela, nello stesso tempo, la loro importanza e i loro limiti.

È singolare che nessuno di loro possa essere considerato un intellettuale nel senso tradizionale, ossia di una specie di cui non erano mancati gli esemplari nella generazione immediatamente precedente, tra i discepoli di Carducci e di Pascoli e che, nella critica letteraria, portavano i nomi di Serra, Borgese, Thovez. Come Campana, Boine è quasi un autodidatta, Jahier consegue a fatica una laurea in legge, Rebora compie studi irregolari e avventurosi. I soli ad avere un solido fondamento umanistico sono Sbarbaro e i giuliani Michelstaedter e Slataper. E non è inopportuno ricordare che la maggior parte di costoro – ripetendo nel primo decennio del Novecento quella che era stata, quarant'anni prima, tra il 1850 e il 1870, una diffusa esperienza degli scrittori francesi nella società e nel clima del Secondo Impero – sono poveri od un passo da una condizione di vera e propria miseria quale oggi è difficile immaginare se non si legge la corrispondenza di Emilio Cecchi e Giovanni Boine o se si ignora la biografia di Campana, di Jahier e dello stesso Rebora. È opportuno segnalare inoltre che quasi tutti gli scrittori citati rappresentano esperienze almeno all'inizio appartate e fondamentalmente eterodosse rispetto alle tendenze espresse dalle due grandi capitali culturali dell'epoca, Napoli e Firenze: cattolico modernista e di temperamento assai religioso Boine, originario di una regione, la Liguria, che doveva recitare durante tutto il Novecento la parte di focolaio di esperienze poetiche particolarmente attente alla sintesi di etica e parola; valdese delle valli piemontesi Piero Jahier, due volte fuori dalla norma, perché di confessione protestante ed animato quindi da una problematica estremamente intensa, in secondo luogo perché proveniente da un estremo lembo d'Italia, quasi pendente verso le suggestioni e gli umori della vicina civiltà francese; triestino Slataper e goriziano Michelstaedter, nativi di città che allora neanche rientravano nei territori italiani.

Il titolo del primo libro di Rebora, *Frammenti lirici*, dichiara qualcosa che l'opera segnatamente non è; anche la localizzazione del fenomeno letterario più controverso di inizio secolo, il frammentismo, non riceve lumi dal testo reboriano, viene semmai appagata da un filo breve e sottile della nostra prosa, dai *Frantumi* di Boine ai *Trucioli* di Sbarbaro, frammenti solo nel senso che ognuno di essi, anziché chiudersi in una propria compiutezza, deborda nel successivo per eccesso di affabulazione ed ha la necessaria approssimazione del non finito. I libri di Jahier, *Pianissimo* di Sbarbaro e soprattutto le poesie di Rebora sono vere opere, costruite con l'intenzione di articolare un discorso complesso e organico, tanto a livello dei contenuti quanto a quello formale. Tutta la poetica del frammentismo nasce non da una rassegnazione all'inevitabilità dello sbriciolarsi dell'esperienza, ma anzi dalla volontà di raccoglierla e solidificarla. Pensiamo, per una analogia con la pittura, allo sviluppo del Divisionismo entro le costruzioni architettoniche di Seurat o al prodigioso non finito degli acquerelli di Cézanne. Sono, quelli dei Vociani, titoli e poetiche polemicamente anticarducciane e soprattutto antidannunziane.

www.andreatemporelli.com

L'idea che quanto si scrive sia sgorbio, frammento, truciolo, frantume, lichene (e, ben presto, osso di seppia) rimanda ad un'interiorità tanto più compatta o desiderosa di compattezza quanto più sembra che la vita sia – secondo le parole di Montale in *Arsenio* – «strozzata» o ridotta a «cenere». Il solo tra i Vociani che non creda né alla continuità del mondo e della storia né a quella dell'interiorità è Sbarbaro, cinico (nel senso che la storia della filosofia ha dato a questa parola ovvero autosufficiente, ironico e distaccato dalle norme) a cui si contrappone lo stoicismo di Montale, ossia l'etica della sopportazione, fino a quando il vecchio Montale non vorrà unire cinismo e scetticismo. E tuttavia lo Sbarbaro trentatreenne, quello di *Pianissimo,* intona il suo nichilismo su ritmi endecasillabici e cadenze raziocinanti tutt'altro che frammentarie o intermittenti. E considerazioni analoghe valgono per Rebora, sempre impegnato in un corpo a corpo con quella che egli chiama l'idea, ossia un principio unificatore, per Slataper che nella vita attiva vede un elemento aggregante e per Jahier che lo scorge nella vita quotidiana e nell'orgogliosa umiltà dei poveri.

Credo pertanto che per gli scrittori in esame una volta d'accordo sulla loro comune matrice etico-culturale e sulle loro mete stilistiche e poetiche, non sia utile continuare ad impiegare le scorciatoie consuete che conducono a definirli "frammentisti" e che vi sia tutto da guadagnare mediante una loro rilettura "fredda", operazione indubbiamente attuata da Contini e da Mengaldo in una direzione in cui verificare o ricostruire l'antologia degli autori Vociani. Asor Rosa, in *Scrittori e popolo,* trova francamente insopportabili certe pagine di Jahier e credo che lo stesso si possa dire di Rebora e di Boine e di Sbarbaro e anche di Campana. Ma perché insopportabili? Perché nei loro scritti l'artificio letterario tanto più si fa evidente quanto meno è assunto dalla consapevolezza. Coloro che inveivano contro quella che ancora il Montale degli *Ossi di seppia* chiamerà «la lamentosa letteratura» finiscono col mostrare fin troppo la macchinazione o perpetrazione stilistica e questo sollecita la tendenza – anche con il più grande dei Vociani che è e rimane Clemente Rebora – a decostruire i loro testi e a procedere per singole porzioni (non frammenti) con un criterio che non potrà non essere soprattutto di gusto; occorre, però, decostruirli solo dopo averli letti per quello che volevano essere: costruzioni dantesche e campanelliane in Rebora, canzoniere di una sconfitta in *Pianissimo* di Sbarbaro, epopea, contadina e militare in Jahier. I frammenti saranno così il punto d'arrivo dell'analisi critica, non il punto di partenza e di autodefinizione, un esito formale la cui matrice è, senza dubbio alcuno, la cosiddetta prosa lirica.

Questa nella nostra letteratura nasce da una doppia e contraddittoria origine. La prima è il fenomeno (che ha la sua prima manifestazione nell'età romantica) della dissoluzione dei generi, dell'allentarsi e dissolversi progressivo della distinzione tra prosa e poesia, specie nel corso dell'ultimo ventennio dell'Ottocento. La seconda è la continuazione o reviviscenza (soprattutto con d'Annunzio) della prosa, come allora si diceva "numerosa", oratoria o descrittiva, di ininterrotta tradizione, prima gotica, poi umanistica e infine gesuitica. Per un verso è conseguenza dell'erosione delle forme chiuse della metrica tradizionale, a cui partecipano anche i metri barbari carducciani e la prosodia delle *Laudi*; per un altro si accompagna ad una sopravvalutazione degli elementi ritmici, fonici e del sistema delle pause proprie della scrittura prosastica.

www.andreatemporelli.com

Pur nelle differenze profondissime da autore a autore, è una tendenza che si rileva nel Foscolo del *Didimo Chierico,* nel Leopardi delle *Operette morali*, in alcune pagine di *Fede e bellezza* del Tommaseo e soprattutto nelle sue traduzioni dei canti popolari illirici e greci, vera fonte (con mezzo secolo di anticipo sulle versioni di Whitman e del poema in prosa di Baudelaire) di gran parte della nostra prosa lirica, non senza parentela con il gusto delle epigrafi in lingua italiana così diffuso nel diciannovesimo secolo (penso al Giordani e al Carducci), gusto che opera sotterraneamente persino nell'articolazione metrica del primo Ungaretti.

La prosa lirica, che è la radice formale del frammentismo, matura anche nella traduzione non metrica di autori classici, ma determinante è l'influenza dei poemi in prosa francesi, da quelli di Chateaubriand al *Centauro* di Maurice de Guérin, da *Silvia* di Gerard de Nerval a quelli già citati di Baudelaire. Il ventennio 1890 - 1910 vide un'amplissima diffusione del ritmi larghi, provenienti tanto dalle cadenze aforistiche dl Nietzsche quanto dalle grandi strofe bibliche di Whitman, dai *Nutrimenti terrestri* di Gide ai movimenti salmodianti di Claudel, che proprio Jahier introdurrà in Italia. È l'età di Adolfo De Bosis e degli esteti delle riviste fiorentine del primi anni del secolo, come «Leonardo» e «Hermes» patrocinate anche da d'Annunzio e Pascoli. Il frammentismo, ovvero la tendenza che valorizza la scheggia intuitiva ed emotiva senza alcuna apparente strutturazione metrica e quindi simile alla folgorazione, solitamente viene ricondotto all'ultimo periodo della «Voce», alla cosiddetta "Voce bianca" diretta da Giuseppe De Robertis con interessi quasi esclusivamente letterari, ma sembra piuttosto da accreditare, come si è detto, la genealogia del poema in prosa. D'altronde i *Canti orfici* di Campana, il *Gino Bianchi di* Jahier, alcune prose di Rebora e specialmente la poesia di Boine precedono le famose strisce di carta su cui d'Annunzio scrisse, nella seconda metà del 1916, i frammenti del *Notturno* che tanta influenza ebbero sulla prosa lirica degli Anni Venti e Trenta. È innegabile, comunque, che il frammentismo dei Vociani (meglio e più a fondo della poesia pascoliana) proceda ad una dissoluzione della forma chiusa ed armonica, propria dell'arte tradizionale fino al Novecento, in seguito ad una necessità del contenuto, ovvero ad un'esigenza legata al difficile e tormentato confrontarsi con il binomio poesia-realtà. Dai Vociani comincia, per la natura nient'affatto improvvisata e antiletteraria dei loro frammenti, la storia della prosa d'arte del nostro secolo (prima genuina espressione, forse, di ciò che possiamo intendere per esperienza decadente), ma comincia come prosa d'arte morale, cioè con un'accentuazione dalla parte del contenuto, che magari più avanti si perderà, senza per altro produrre effetti di maggior consapevolezza dell'autonomia assoluta del fatto artistico, secondo una totale poetica decadente.

Nel Secondo Dopoguerra, all'incirca tra il '45 e il '60, c'è stato un modo polemico di leggere Jahier che lo opponeva alla prosa d'arte e alla poesia pura o ermetizzante, una sorta di rivalutazione ispirata dalle accuse dello scrittore contro la "disintelligenza" prodotta dalla società di massa, indifferente alle severe osservazioni gramsciane sullo scrittore, incentrate sulla sottolineatura del suo stile falsamente biblico e claudeliano, inefficace e indisponente maschera di uno snobistica retorica. Orientamenti critici successivi, più maturi e meno condizionati sul piano ideologico, non sono caduti nell'illusione di scorgere in lui un'alternativa whitmaniana e libertaria all'estetismo e all'esoterismo degli

www.andreatemporelli.com

Ermetici, portandone invece alla luce il populismo sentimentale, il sentenzioso moralismo, l'adesione simpatetica ma in fondo retorica al mondo contadino. Tale ridimensionamento dello scrittore si è poi accentuato quando è stata nuovamente e diversamente considerata la sua parte nella propaganda ingannatrice svolta nel 1918 con il giornale per le trincee «L'Astico» e più tardi con il periodico «Il nuovo contadino», fino a quando l'ingenuo Jahier non scoprì (pubblicamente pentendosi della propria malaccortezza) che quel foglio era finanziato dal proprietari terrieri toscani.

Ma non era davvero di lui solo l'esigenza profonda di solidarietà, di verità, di commozione fraterna, il senso dell'impegno a favore del prossimo, specie dei più deboli e diseredati, il desiderio, la ricerca, l'avvertita necessità di valori e di scelte che comporta il superamento delle distinzioni tra momento etico e momento estetico, tra moralità e poesia. I confini con cui si misurano i Vociani erano quelli della letteratura che li circondava (ultimi dannunziani, crepuscolari e futuristi), vale a dire tre ipotesi letterarie e poetiche che in nessun modo si ponevano la domanda di quale potesse essere il rapporto dello scrittore con una società moderna e industriale che induce e abbandona l'uomo alla solitudine e all'angoscia. È una domanda che non sollecita d'Annunzio né Gozzano né Marinetti né Palazzeschi, ma che i Vociani si pongono o almeno se la pongono Rebora, Jahier, Boine e, in un suo modo apparentemente involuto, persino il più "barbaro" di tutti, Campana. Essi sono spinti alla contestazione delle poetiche e delle esperienze letterarie che li circondano dalla priorità assegnata al risveglio delle coscienze e da un'insofferenza per la società costituita, destinata ad essere sconfitta. Il loro scacco è deciso, paradossalmente, dalla tensione verso la speranza, dalla loro disponibilità all'impegno e al sacrificio, travolta dalla guerra prima e dall'imporsi della dittatura poi. La prematura scomparsa di Slataper e di Boine, la reclusione in manicomio di Campana, l'ingresso di Rebora in seminario e di Jahier nel silenzio sono quasi tutt'uno con la consumazione dell'orrore della Prima Guerra Mondiale, con il tramonto delle ipotesi di rinnovamento sociale e di rigenerazione morale con il compimento della separazione della pratica letteraria della sfera politica e civile.

L'alto quoziente di impegno e di speranza, intrecciato con un'aperta dilemmatica morale e con la generosa illusione di poter evocare una nuova coscienza ed un nuovo contratto sociale, ha suggerito per i Vociani il ricorso al termine "religiosità", termine ambiguo che a Rebora viene dal mazzinianesimo di ascendenza famigliare, a Slataper da una morale eroica, a Campana dalla sua visionarietà, al giovane Boine da un esistenzialismo cristiano - fatto di tensioni moderniste e di un desiderio del divino che si può esprimere solo nella poesia - che nel 1911 lo porta allo scritto *L'esperienza religiosa* apparso sulla rivista «L'anima» di Amendola e Papini. E proprio le origini calviniste dispongono Jahier non solo verso un forte senso del peccato e una concezione della vita come sacrificio e abnegazione, ma anche alla tendenza a identificare il populismo con la previsione del progresso sociale. L'affermazione e la difesa della peculiare, irriducibile identità agricola e virtuosa dell'Italia - e quindi della società italiana come società contadina e non industriale che in Rebora è persino tragica e non è mai disgiunta dai riconoscimento del valore tremendo e indispensabile del lavoro operaio e urbano - nell'alpino Jahier è, invece, prosecuzione e permanenza

www.andreatemporelli.com

dell'utopia di una società prevalentemente contadina, semplice, moralmente sana, integra ed omogenea perché legata alle sue tradizioni. Lo scrittore, che non per nulla aveva lungamente studiato e tradotto Proudhon, finisce dove Rebora aveva cominciato: nell'umanesimo utopistico.

È difficile respingere i severi rilievi di Contini sul suo stile, incentrati sull'indicazione di una sintassi impressionistica e iterativa, di un ritmo lungo, di un'espressività eclettica, della coincidenza tra egotismo e moralismo, un aspetto quest'ultimo che non si può trascurare se si considera che «ogni moralismo implica un eccesso di importanza accordato al proprio io e che solo nella dimenticanza, cioè nel superamento di quello, si dà una vera poesia, perché il narcisismo dei poeti, del quale spesso si parla, si distingue in amore per il sé visibile e pubblico (e da questo vengono moralismo e vanità) e in amore per un sé sfuggente e nascosto, che è invece la fonte della poesia» (F. Fortini). La maggiore invenzione stilistica di Jahier è in alcune semplici formule metriche e prosodiche e nell'uso di alcune elementari figure retoriche. Queste e quelle vogliono essere un equivalente della semplicità e della schiettezza d'animo e un segno delle sue convinzioni etico-politiche raccolte attorno ad un manifesto populismo. Nei suoi tre libri, *Gino Bianchi*, *Ragazzo*, *Con me e con alpini,* non distingue fra la sua prosa e quella particolare tensione emotiva che chiama poesia, dichiarando in questo modo un punto centrale della poetica vociana: il rifiuto della mediazione letteraria a favore di una tendenziale immediatezza. La critica in seguito non senza ragione lo accuserà di irrazionalismo e di impressionismo, sottolineando come e quanto il rifiuto della mediazione comportasse in realtà una mediazione incontrollata, quella dell'enfasi sentimentale che alimenterà l'antivocianesimo di Cecchi e dei Rondist e più tardi dei giovani Solmi, Debenedetti e Montale con i quali la scarsa simpatia per Jahier sarà avversione dettata anche, se non soprattutto, da ragioni di buon gusto per ogni forma di Avanguardia. L'esigenza di spontaneità e la volontà di immediatezza dei Vociani e di Jahier in particolare avrebbero richiesto un'audacia ideologica e una robustezza di pensiero che la maggior parte di quegli scrittori non possedeva. Certamente Jahier esiste anche, riconoscibilissimo e incancellabile, nella poesia italiana novecentesca, ma come un mutilato che parli continuamente in nome della salute e dell'integrità. Rovesciando la sensualità decadente e vitalistica, i suoi versi - *Il canto della sposa,* ad esempio - esprimono una sorta di nudità della condizione umana in cui il corpo è dominato da una tensione spirituale sulla soglia della nevrosi, simile a quella evidente in molti dipinti e disegni viennesi e, in Italia, nella pittura di Casorati. È una poesia gravata dall'assenza di felicità e di piacere, non senza lo smarrimento angoscioso e l'impennata di un suo superamento nella fraternità che da noi ha il nome di Giovanni Pascoli. Ci si potrebbe interrogare sui motivi dello scacco di tanta predisposizione al sacrificio, di tanta celebrazione del dover essere, ma la tristezza dl Jahier, che è anche quella di Sbarbaro e di Rebora e di Pavese, è probabilmente il più alto livello di coscienza possibile nell'orizzonte italiano di allora, in una situazione densa di contraddizioni quasi insormontabili.

www.andreatemporelli.com

Didattica della poesia

La rubrica "Contesti" di questo numero, dedicata alla didattica della poesia, si propone di invitare tutti gli operatori scolastici italiani ad un serio e profondo esame su alcuni fondamentali limiti presenti in questo settore.

È parso utile in prima istanza svolgere un'indagine rivolta agli studenti per conoscere in re *gli aspetti dell'intera problematica. Gli studi che in seguito riportiamo intendono affrontare l'argomento ripercorrendo lo sviluppo cognitivo dell'educando secondo tre aspetti strettamente ancorati all'esperienza didattica confortata da un robusto impianto psicopedagogico ed estetico.*

Anna Lucchiari Ippolitoni applica elementi di teoria del linguaggio all'insegnamento della poesia nelle scuole elementari e medie sottolineando l'esigenza di superare l'imperante formalismo per ritornare a coniugare res et verba *e conclude tracciando precisi percorsi metodologici.*

I successivi momenti sono affrontati da Pino Corbo e da Giuliano Ladolfi, i cui lavori vanno considerati in modo complementare perché partono da un'identica impostazione. Il primoattraverso un'analisi di carattere storico-didattico, affronta il tema nell'ottica del biennio della Scuola Media Superiore e pone le basi per gli ulteriori sviluppi analizzati dal secondo, il quale espone i risultati a cui è pervenuto in decenni di insegnamento nel triennio liceale.

In ambedue gli autori prevale chiarezza di impostazione, rigore logico e soprattutto concretezza di proposte verificate sperimentalmente, fatto assai raro nella contemporanea scuola italiana, in cui prevale l'astrattezza e l'estemporaneità. «Atelier» soprattutto nel delicato settore educativo non abdica al suo progetto di indicare i concetti basilari, di essere aperta ad ogni contributo, di motivare le proprie considerazioni e di proporre soluzioni praticabili.

Inchiesta sull'insegnamento della poesia

a cura di G. Ladolfi

Già in altre occasioni abbiamo espresso il timore che uno dei motivi, per cui la poesia contemporanea non viene letta, risieda nel fatto che la scuola non fornisce agli studenti gli strumenti di comprensione, il gusto della lettura e ignora completamente il cammino compiuto negli ultimi cinquant'anni. Abbiamo anche manifestato il dubbio che i docenti stessi siano aggiornati e preparati a questo compito, perciò in occasione dell'impegno programmato di tracciare alcune linee di didattica della poesia abbiamo copnsiderato opportuno compiere un sondaggio per verificare l'attendibilità dei nostri sospetti.

Gli alunni scelti appartengono tutti all'ultimo anno del Liceo Classico e Scientifico, indirizzi di studi in cui la poesia tramite lo studio della storia letteraria viene coltivato con particolare impegno. Il sondaggio è stato effettuato prima che gli insegnanti potessero trattare il Novecento, ad eccezione di un caso (20 allievi), in cui già in febbraio sono stati affrontati i movimenti di inizio secolo. Abbiamo coinvolto sette classi a cui vanno aggiunti 19 giovani appartenenti a diverse classi di un medesimo istituto. Il sondaggio è stato compiuto in tre zone dell'Italia Settentrionale: le risposte di numero 139 sono state compilate in modo rigorosamente anonimo.

Ringrazio i docenti che hanno collaborato.

Un primo gruppo di domande verteva sulla concezione di poesia

Le risposte alla domanda: «Che cosa è la poesia?» sono state, come era prevedibile assai varie: la maggioranza (114) ha posto in rapporto poesia con l'espressione dei sentimenti personali; una parte assai minore (34) la considera una modo di comporre arte tramite parole; un giovane la considera un mezzo per trovare una risposta ai problemi dell'uomo.

65 hanno discusso con qualche insegnante di questo problema e in modo particolare con il docente di italiano. Secondo 134 esiste un rapporto tra le altre disci-

www.andreatemporelli.com

pline e la poesia che, secondo 72, occupa sufficiente spazio nella propria formazione culturale e letteraria. Quasi la metà degli intervistati possiede nozioni di metrica che li pone nelle condizioni di esaminare autonomamente una lirica e ben 76 giovani hanno provato a scrivere qualche verso.

Un secondo gruppo di domande era incentrato sulla conoscenza della poesia contemporanea

Ad eccezione di d'Annunzio, Pascoli, Ungaretti, Montale, Saba e Quasimodo, solo 31 (di cui 20 in questo ultimo periodo) hanno studiato durante la carriera scolastica un altro poeta del Novecento; anzi la maggior parte ha ammesso di non conoscere neppure gli autori citati. 25 hanno letto interamente un libro di un poeta contemporaneo e 39 hanno sentito parlare in classe di un poeta vivente (di questi 22 si è trattato di un episodio casuale capitato durante un paio di supplenze del sottoscritto). Uno solo ha udito segnalare l'uscita di un'opera poetica durante la sua carriera scolastica e 18 (tra cui 13 per «Atelier» per evidenti motivi) hanno sentito qualche docente citare una rivista contemporanea di poesia; 5 ne conoscono una personalmente e 4 ne hanno letto qualche pagina.

Un terzo gruppo riguardava l'insegnamento della poesia

Ciò nonostante la poesia per 122 alunni continua ad occupare uno spazio importante nello svolgimento del programma di letteratura e 98 sono soddisfatti del modo in cui viene presentata a scuola; 22 avanzano qualche suggerimento (maggior spazio all'apporto personale, all'informazione tecnica e al Novecento).

Abbastanza deludente è il numero di alunni che conoscono a memoria brani lirici, solo 7 ne padroneggiano più di dieci. 7 non ne conoscono nessuno.

Il quarto gruppo era pertinente alla metodologia didattica

Secondo 117 alunni, nella presentazione di una poesia prevale la spiegazione, di cui la maggior parte dei docenti (per 115) fornisce diversi tipi di spiegazione inserendo elementi storici, culturali, estetici. 71 conoscono il metodo critico usato dall'insegnante, che nella quasi totalità dei casi (91) non lo ha chiarito. Solo 34 conoscono altri metodi critici.

Nella valutazione del sondaggio occorre porre in luce parecchi casi di contraddizione, perché una parte degli alunni di una stessa classe ha risposto in modo opposto alla stessa domanda. Questo fatto può essere in parte spiegato ricordando che sono state frequentate scuole inferiori in istituti diversi, che non allo stesso modo viene recepita la spiegazione e che diversamente vengono elaborati i messaggi culturali.

Quali conclusioni si possono dedurre da questi dati?

a) la necessità di dotare gli insegnanti di strumenti per l'aggiornamento dei contenuti e della didattica;

b) di rivedere la scansione dei programmi di letteratura italiana sull'esempio di quello di storia;

c) di riconsiderare il problema della didattica della poesia discutendone i princìpi epistemologici ed estetici e avviando i giovani alla lettura;

d) di avviare i giovani alla lettura della poesia..

Oltre alle molteplici e lodevoli iniziative editoriali, sarebbe importante che le case editrici per la scuola avvertissero la necessità di accogliere l'idea di pubblicare manuali chiari e nello stesso tempo completi del panorama della poesia italiana contemporanea.

www.andreatemporelli.com

Anna Lucchiari Ippolitoni

I primi momenti di una didattica della poesia

Quando trovo
in questo mio silenzio
una parola,
scavata è nella mia vita
come un abisso.
Ungaretti

Nell'evoluzione dei processi psichici, il posto occupato dal linguaggio è centrale e lo sviluppo intellettuale della persona dipende dalle sue possibilità di saper parlare, ossia di possederlo e di padroneggiarlo. La parola è essenziale per l'essere umano, ne manifesta il primato, è veicolo e moltiplicatore di pensiero: non possiamo pensare senza parlare come non possiamo parlare senza pensare.

Lo sviluppo del linguaggio, strumento attraverso il quale la nostra mente agisce, si riflette perciò sul pensiero, lo organizza e lo feconda. Un grande pedagogista, Aldo Agazzi, ha scritto nel 1951: «Non è la lingua il modo e la forma con la quale si esprime, nella sua totalità, tutto lo spirito? La lingua esprime quello che si è, quello che si sente dentro e che si vede fuori, come lo si sente e come lo si vede, ossia secondo le impressioni, i moti intimi, le reazioni, le idee che si [suscitano] in noi: la lingua esprime i nostri pensieri e i nostri ragionamenti, le nostre esperienze e il nostro sapere: la lingua, massima forma espressiva, accanto al linguaggio mimico, al disegno, alle varie arti, apre l'individualità chiusa di ciascuno alla comunicazione con gli altri, rivelando noi a loro, essi a noi».

Saper parlare, dunque, significa costruire il proprio mondo, il proprio io totale, significa proiettare e coinvolgere tutta la propria personalità. La pedagogia linguistica tradizionale ha talvolta sopravvalutato la verbalità e la formalità del fatto linguistico. Ha insistito quasi esclusivamente sulla conoscenza riflessa dei meccanismi linguistici, sulle classificazioni grammaticali e sulle categorie logiche, pretendendo l'uso formale della lingua che, come tutti i simboli, non può che rimandare all'oggetto del simbolo. Ne consegue che tutti sanno parlare, ma pochi sanno esprimere se stessi avendo smarrito il senso della comunicazione e la natura simbologica dello strumento lingua. Questa pratica formalistica ha finito per mortificare la creatività del parlante ed esaltare la lingua piuttosto che il linguaggio.

Un'educazione linguistica autentica, creativa, si ha solo quando la lingua è fatta vivere funzionalmente in ordine ai significati.

La situazione oggi

Credo non si possa negare che il nostro tempo sia caratterizzato da verbosità eccessiva. Le nostre giornate sono riempite da fiumi di parole, da torrenti di chiacchiere nelle quali i significati si perdono, si confondono. A volte si parla proprio per confondere, per riempire il tempo, come alla televisione, alla radio, dove luoghi comuni e banalità di poco senso divengono il modello cui i giovani si debbono in qualche modo riferire.Tutti parlano, pochi ascoltano e nel mare dei messaggi verbali, che viaggiano freneticamente da un punto ad un altro, perdiamo la capacità di selezionare quelli che contano.

Abbiamo perduto il silenzio; in qualche modo, lo temiamo, come se esso aves-

www.andreatemporelli.com

se il potere di scoprire le nostre fragilità. In effetti, il silenzio implica capacità di ascolto non solo delle chiacchiere, ma anche dell'«altro» e della nostra anima. Alfred De Musset scrisse: «La bocca custodisce il silenzio per ascoltare il cuore che parla».

Certo, il linguaggio esprime, comunica, informa e, se nella nostra società tutto ci spinge ad essere informati, a conoscere; non possiamo tuttavia dimenticare che il pensare è ispirato alla ricerca del significato. È molto rischioso conoscere senza riflettere, scriveva Kant.

Come impara a parlare il bambino?

Quando il bambino impara ad usare le prime parole, si serve di parole-frasi (linguaggio olofrastico), di parole semanticamente piene. Quando allunga una mano verso un oggetto pronunciando «da», in quella sillaba mette tutto, domanda, desiderio, comando, fiducia nell'adulto che lo asseconderà e che gli parte dal cuore. Solo in un secondo tempo il bambino acquisisce le parole cosiddette "semanticamente vuote", preposizioni, articoli, pronomi, che gli consentiranno di costruire le frasi usando i vari indicatori sintattici.

Per aiutarlo ad appropriarsi di un linguaggio significativo, dobbiamo creare le condizioni non solo perché apprenda una ricca nomenclatura, ma anche perché eserciti la lingua come un'espansione espressiva dei propri sentimenti.

Nel 1979 Postman avvertì che la nostra società corre un serio rischio di reificare i procedimenti, di credere che il procedimento possa sostituire lo scopo. Questo rischio si corre anche nell'educazione linguistica, se non si danno precise informazioni sulle relazioni che corrono tra lingua e realtà, tra cose e parole.

Da allora, è passato molto tempo e, forse, la situazione è peggiorata con l'arrivo della realtà "virtuale" che è simulazione raffinatissima, non realtà.

L'educazione linguistica oggi ha bisogno di poesia

Pieni come siamo di parole senza senso, circondati da esempi poco edificanti di uso sconsiderato, superficiale, insipiente e irriflessivo di quello straordinario strumento che è il linguaggio, dobbiamo ripensare all'educazione linguistica in modo che si possa correggere questa pericolosa tendenza. Se la società chiacchiera, dobbiamo insegnare ad usare le parole con proprietà e rigore e far comprendere bene che esse traducono e sviluppano i nostri pensieri, i nostri sentimenti e le nostre emozioni.

Io credo che non si faccia educazione linguistica con noiosissimi corsi di grammatica: un buon comportamento linguistico trae le sue origini dalla più profonda necessità di esprimere la propria personalità e le proprie conoscenze, con controllo, varietà e precisione.

Per raggiungere questi scopi, occorre innanzi tutto leggere e recitare agli allievi, fin dalla più tenera età, brani adeguati, che consentano loro di avvalersi della naturale disposizione al linguaggio metaforico, simbolico, sintetico. In altre parole, dobbiamo cominciare dal principio, offrendo ai bambini fiabe, favole, poesia ed esempi di letteratura in cui la parola sia particolarmente intensa. Sulle fiabe e favole c'è un'ampia letteratura, ma sulla poesia non c'è molto, poiché pare che la lingua poetica non si possa porgere ai bambini, essendo diversa e difficile; nel tempo del facile, ciò che è diverso e difficile viene semplicemente respinto. Si parla poco di letture poetiche per gli scolari, come se la conoscenza di questo

www.andreatemporelli.com

poderoso strumento espressivo, fosse marginale o superflua.

Per rendersi conto di quanto ciò risponda alla realtà, basta chiedere a colleghi docenti o ad adulti della nostra cerchia di conoscenze, quali e quanti libri di poesia leggano e se mai ne leggono qualcuno. Sono rare le persone che, pur entrando in libreria di tanto in tanto si sentano attratte da un volume di poesie. D'altronde, non esiste un tale mercato, figuriamoci se esistono delle raccolte di poesie per bambini e fanciulli! Eppure, il comportamento dell'adulto nei confronti di altre espressioni artistiche è ben diverso. Si portano i bambini a visitare musei, gallerie, ad assistere ad uno spettacolo teatrale, si fa loro ascoltare della buona musica, ma alla poesia non si pensa, tutt'al più ci si limita a qualche filastrocca. Quasi sempre si ritiene che non sia adatta ai bambini e che non possano comprenderla.

Il fatto è che, mentre si trovano molti adulti che amano il teatro, la pittura, la musica e che quindi sono in grado di mediare queste espressioni artistiche ai bambini, per la poesia ci si scontra praticamente con un muro.

La poesia si fa male a scuola ed è legata nei ricordi dell'adulto a momenti penosi del tipo «per domani a memoria e commento scritto». Così essi sono usciti dalla scuola tirando un sospiro di sollievo e pensando «mai più!». A nessuno però è mai venuto in mente di richiedere loro di eseguire un'aria del *Barbiere di Siviglia* o di commentare una sinfonia di Beethoven, quindi hanno potuto seguire in libertà la loro indole, il sincero godimento di quest'arte. La poesia è rovinata dalla scuola, dove la si insegna non come un'arte da gustare, ma come oggetto da smontare per imparare la grammatica, l'analisi logica e la sintassi.

Oggi si smonta tutto, ma lo smontaggio sistematico di cui è oggetto la poesia, è quasi un delitto di vivisezione del suo corpo vivo ed unitario. In queste condizioni, l'adulto che non ama la poesia, come può insegnare ad amarla ai suoi allievi?

Eppure quello della poesia è un linguaggio magico, perfettamente comprensibile ai bambini, perché si libra sopra le barriere del tempo e dello spazio, perché vive di metafore e di analogie che sono a loro congeniali, perché con poche parole, intense ed efficaci, li aiuta a chiarire i sentimenti e le emozioni che si agitano dentro ciascuna persona spesso in modo confuso.

In che modo?

Basta saper scegliere i soggetti, privilegiando all'inizio evocazioni ed osservazioni della natura e del mondo che ci circonda, legate ad impressioni e a sentimenti che sono patrimonio comune. Basta far sentire la musica della parola, l'importanza del ritmo nel verso, la valenza di certe sillabe, la differenza tra suoni, così come si farebbe con la voce dei vari strumenti musicali.

Non serve altro che additare all'attenzione del piccolo allievo che la parola poetica va pronunciata e goduta nella combinazione di suoni che produce e fargli comprendere con esempi che tutte queste parole insieme evocano immagini che sono alla portata di tutti. Il bambino di oggi imparerà a scuola tante cose che gli serviranno nella società informatizzata, automatizzata, robotizzata che l'aspetta.

Io continuo a preoccuparmi dell'inesistente educazione alla poesia che è indispensabile all'uomo, se si vuole educare l'integralità della persona.

www.andreatemporelli.com

Pino Corbo

Educare alla poesia (biennio della Scuola Superiore)

Nel quadro dell'educazione linguistico-letteraria della Scuola Media Superiore la didattica della poesia acquista un'importanza notevole; nella fase di formazione corrispondente a questa fascia di studi, risiede, infatti, una delle ultime possibilità che i ragazzi hanno di avvicinarsi a una particolare forma di linguaggio.

Sia gli studiosi di psicologia evolutiva, sia gli psicolinguisti hanno mostrato che nell'età dell'adolescenza il linguaggio assume una fondamentale importanza per lo sviluppo emotivo e cognitivo della personalità: imparare a padroneggiarlo permette di veicolare le emozioni.

Dunque, secondo quest'ottica, poesia e il suo linguaggio si prestano ad incanalare il materiale emotivo nella vita interiore degli adolescenti, i quali mostrano, non a caso, grande disponibilità nei confronti della dimensione fantastico-creativa; più tardi, invece, nella fase che corrisponde alla fine dell'adolescenza si assiste al consolidamento delle strutture logiche, che segna un'evoluzione nei processi mentali, ma che comporta una diminuzione della capacità di "sognare", essenzialmente "poetica".

Per questo, il triennio forse già presenterebbe nella formazione dell'adolescente una fase avanzata per acquisire sensibilità nei confronti di un codice linguistico molto diverso da quello dell'usuale comunicazione. A questi motivi si aggiungono altri di ordine didattico, i quali confermano che, in sintesi, l'educazione al linguaggio poetico va iniziata nel biennio per poi proseguirla nel triennio:

a) nel biennio è opportuno dare spazio alla riflessione metalinguistica; occorre che lo studio della poesia venga inserito in una dimensione più ampia e non esclusivamente letteraria, cioè la poesia deve essere considerata non solo come modo dell'espressione del singolo poeta, ma come prodotto del linguaggio stesso;

b) nel biennio si avverte l'esigenza di unire il recupero delle capacità linguistiche all'approfondimento degli strumenti logico-riflessivi attraverso i diversi piani del programma di italiano, che dovrebbero interagire tra loro: lo studio della poesia permette di elevare il livello complessivo delle conoscenze e quello delle competenze linguistiche;

c) nel biennio l'insegnamento dovrebbe tendere allo sviluppo di capacità di astrazione: lo studio teorico e pratico del linguaggio poetico può concorrere a tale fine;

d) nel biennio, inoltre, c'è per gli insegnanti la possibilità di muoversi con una certa libertà nell'ambito dei programmi: ciò è importante nello studio della poesia, che necessita di un lavoro di sperimentazione e di progetti innovativi.

Se si rimandasse tutto questo direttamente al triennio, oltre alle controindicazioni psicologiche, ci si troverebbe di fronte anche all'ostacolo del programma: lo studio esclusivo della storia della letteratura potrebbe risultare limitante rispetto all'intento di avvicinare gli studenti alla poesia e al suo linguaggio. L'approccio storico-letterario richiede un lavoro di preparazione; perciò lo studio della poesia nel biennio, in relazione all'obiettivo di rendere gli alunni consapevoli delle sue caratteristiche e delle sue tecniche, attraverso l'analisi della specificità del testo poetico va considerato utile anche rispetto al triennio.

www.andreatemporelli.com

Tale lavoro, se mai, potrebbe essere avviato già prima, sebbene occorra sottolineare una differenza tra una certa pratica della poesia (coltivabile alle Medie e soprattutto alle Elementari) e lo studio della poesia stessa, i cui aspetti teorici implicano capacità di generalizzazioni che si sviluppano più tardi. In una prospettiva propedeutica sono da ritenersi valide esperienze precedenti che hanno portato a contatto con il "farsi" del linguaggio poetico: filastrocche, *nonsense*, componimenti di testi, parodie sono strumenti assai utili di gioco linguistico, attraverso cui il bambino manipola il linguaggio poetico, sperimentando il pensiero alogico e analogico, sviluppando la sua creatività, imparando a conoscere alcune regole generali del linguaggio e i modelli particolari dell'espressione poetica. L'esperienza, però, prova che l'insegnante del biennio può fare conto solo raramente su un lavoro di questo genere; troppe volte, infatti, gli studenti hanno ricevuto o un'educazione ai puri contenuti o un insegnamento tradizionalmente storico-letterario.

Il biennio, dunque, rappresenta il momento più adatto per dare agli allievi la possibilità di avvicinarsi al misterioso oggetto della poesia e di comprendere le tecniche su cui essa si fonda: acquisizione di questi strumenti, approfondimento di tale specifico linguaggio e risistemazione di conoscenze precedenti costituiscono gli obiettivi di questo lavoro.

Prima del '68 la lettura di poesie nel biennio seguiva un andamento cronologico: le antologie presentavano componimenti dalle origini al primo Novecento secondo un modello storico-letterario che anticipava quello del triennio. Gli insegnanti operavano in una scuola d'*élite* e si preoccupavano di dare agli studenti, già in possesso degli strumenti linguistici di base, un'educazione fondata sul gusto estetico: il testo appariva in tutto il suo aspetto misterioso e sacrale come il risultato dell'ispirazione del poeta e non come frutto di un'elaborazione linguistica. Spesso l'educazione alla poesia si traduceva soltanto in un'educazione ai "buoni sentimenti" che un testo poteva contenere e, in ogni caso, lo studio della letteratura era separato dalla riflessione sulla lingua, esclusivamente ispirato alle categorie estetiche o storico-letterarie. Perciò la comunicazione sulla poesia avveniva in una dimensione che si potrebbe definire di "transfert": si accedeva ad essa come a un sacrario, attraverso la mediazione sacerdotale dell'insegnante, penetrando nei misteri poetici mediante un processo di mimesi della sua spiegazione e di identificazione con la sua persona, oppure non vi si accedeva affatto, rimanendo estranei a questo tipo di comunicazione, stabilita su basi emotive e non controllabile razionalmente.

La crisi di questa didattica avvenne negli anni della contestazione studentesca come conseguenza della generale crisi della scuola. Infatti, con il crescere degli interessi ideologici e politici di quegli anni, era venuto meno l'interesse per la poesia, quasi si trattasse di una dimensione soltanto privata e di un'attività aristocratica, addirittura "reazionaria"; a ciò si accompagnava la mancanza di proposte per una nuova didattica: alcuni insegnanti continuavano nelle vecchie abitudini, ma in sordina e spesso per forza d'inerzia, altri, in posizione fortemente polemica nei confronti di ogni tradizione, abbandonavano l'insegnamento della poesia o lo limitavano a pochi componimenti "rivoluzionari" (Brecht, Majakovskij), preferendo testi di prosa ispirati alla problematica sociale.

www.andreatemporelli.com

Solo successivamente, dallo scorso decennio, si è assistito alla rinascita di un interesse per la poesia, parallelamente al "riflusso", al recupero del "privato", alla diffusione della psicoanalisi e alla rivalutazione della creatività individuale. Contemporaneamente si è giunti sul piano didattico a prospettive del tutto nuove: è nato un progetto diverso da quello tradizionale di insegnamento della poesia e si è esperimentato un diverso tipo di approccio ai testi. Prima, la critica strutturalista e poi quella semiologica hanno affrontato con strumenti precisi il problema della tecnica poetica: attraverso la pratica dell'*analyse du texte* l'insegnamento della poesia richiedeva competenze determinate e specifiche. Tale metodo didattico è stato stranamente osteggiato da studenti e genitori, che si sentivano forse rassicurati da un insegnamento fondato su categorie di inquadramento storici, volto più a spiegare l'autore che il testo: capita ancora oggi di interrogare studenti che hanno orecchiato la spiegazione di un componimento e magari non lo hanno mai letto e non lo sanno neppure decodificare linguisticamente.

In generale, questa nuova didattica della poesia degli Anni Ottanta, con la sua concretezza e il suo tecnicismo, ha avuto una funzione positiva in una cultura profondamente umanistica e storicistica come la nostra, perché ha contribuito al processo di svecchiamento della nostra scuola:

a) ha innanzi tutto "desacralizzato", per così dire, la poesia;

b) ha tecnicizzato l'insegnamento ad essa connesso;

c) ha ridimensionato l'approccio puramente personalistico degli studenti, a cui viene richiesta ora una certa precisione di analisi;

d) ha messo in luce la fattualità della creazione poetica, sottolineando il suo operare "sul" e "dentro" il linguaggio;

e) ha portato a una "laicizzazione" dell'insegnamento della poesia, sottratta alla retorica e ricondotta ai meccanismi espressivo-comunicativi.

Non dobbiamo, però, ignorare alcuni pericoli che un'adesione incondizionata a questa didattica ha comportato e può comportare:

a) l'analisi esclusiva degli elementi tecnici del testo poetico ha sviluppato negli studenti una capacità meramente descrittiva, senza dare loro la possibilità di approfondimento e di interpretazione;

b) l'analisi dei particolari ha impedito di avvertire il senso dell'unità del componimento;

c) si è arrivati a un'eccessiva destoricizzazione, che non ha aiutato i ragazzi a cogliere lo spessore storico del linguaggio e la specificità dei testi;

d) i valori della testualità hanno portato a prescindere troppo radicalmente dagli interessi degli studenti;

e) talora il lessico usato è stato eccessivamente astratto e difficile, denotando più un gusto nominalistico che un'esigenza didattica.

Una proposta didatticamente equilibrata sull'insegnamento della poesia deve tenere conto degli elementi positivi, ma anche guardarsi da questi pericoli nel tentativo di dare scientificità alla didattica del linguaggio poetico, da un lato, e di non esaurirla in un arido tecnicismo, dall'altro.

Si possono distinguere due fasi di lavoro, ciascuna con obiettivi diversi: la prima, tesa a far acquisire agli studenti gli strumenti tecnici necessari (ad esempio, il ritmo, la lunghezza del verso, le figure retoriche); la seconda, in cui sono

www.andreatemporelli.com

applicati tali strumenti con una certa libertà, rivolta all'interpretazione di un testo.

La prima fase è indispensabile per comprendere il significato poetico, per penetrare il "mezzo" di questa forma espressiva che di per sé suscita diffidenza. Le caratteristiche del linguaggio poetico vanno affrontate direttamente, con una spiegazione precisa, volta a illuminare le costanti e le variabili; la loro conoscenza, all'inizio del biennio, non può certo venire presupposta e neppure si può semplicemente alludervi secondo una prassi molto diffusa, quando si leggono i testi raccolti nell'antologia. L'intervento didattico, volto a fare acquistare le nozioni di base, sia, dunque, improntato a criteri di semplicità e di chiarezza; per questa prima fase, costituente una vera e propria unità didattica, risulta necessario procedere su due binari, perché l'apprendimento degli strumenti non è fine a se stesso, ma funzionale alla lettura approfondita e critica dei testi; a sua volta, la concreta analisi di essi porta a un consolidamento di quegli elementi che sono l'oggetto del lavoro e ne permettono la verifica.

Sempre in questa fase preliminare occorre sviluppare una riflessione su questo specifico codice, sul significato di questo " scarto dalla norma", sulla specificità del linguaggio poetico, sulle motivazioni che spingono un poeta a scegliere di esprimersi, trasmettendo ai ragazzi la convinzione che un componimento poetico non si esaurisce né nella sua ineffabilità, nel suo "mistero", nella sua ispirazione idealisticamente intesa, né nelle tecniche del suo discorso: di conseguenza, l'analisi di un testo necessita anche di altre riflessioni, comporta la coscienza di un'altra arte caratteristica, cioè la sua apertura, nel tempo e nello spazio, a nuove interpretazioni.

Dopo aver insistito sugli aspetti del "significante" del discorso poetico, è importante ugualmente considerare quelli del "significato": la poesia presenta una variabilità di interpretazioni, perché questa caratteristica inerisce al suo linguaggio, fondato sull'immaginazione che crea analogie e trasforma gli aspetti del reale. Questa specificità nasce da un particolare modo che il poeta ha di conoscere e di avvertire la realtà, una determinata visione del mondo, di per sé poetica, basata sulla ragione, sulla fantasia e sull'intuizione, che diventano strumenti di conoscenza.

Ebbene, va richiamata l'attenzione degli studenti su questi aspetti gnoseologici della creazione poetica, in modo che essi possano rendersi conto che dietro le tecniche linguistiche c'è un diverso modo di guardare il reale; il poeta è colui che sfugge alla comune "grammatica della visione", non ne segue le leggi e le classifiche, elaborando un linguaggio, simile a quello onirico, in cui trovano espressione contenuti profondi e densi di emozioni, talora inconsci, che urgono per venire alla luce, combinando l'immaginario e la razionalità. Pertanto un componimento poetico, come sul piano formale implica una sapienza tecnica da parte del suo creatore, così sul piano della tematica implica un approfondimento di pensiero; in questo senso, la poesia si avvicina alla sfera filosofica, perché è un tentativo dell'uomo di conoscere la realtà e di possederla. Il "mistero" della poesia non è riconducibile a un messaggio chiaro, le suggestioni che essa trasmette sono diverse; accettare la parzialità e l'incompletezza della propria lettura significa avere compreso che un testo poetico non può essere del tutto spiegabile e razionalizzabile, significa aver introiettato la non-esaustività della

www.andreatemporelli.com

lettura e la necessità di tornare continuamente sul testo.

A questo punto, risulta evidente la polivalenza del linguaggio poetico e, di conseguenza, il fatto che il gusto e l'amore per la poesia nascono dalla consapevolezza che leggerla è una continua scoperta, un continuo viaggio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ACUTIS A., (a cura di), *Insegnare la letteratura*, Parma, Pratiche Editrice, 1979.
BARBI S., DE PALMA A., PUGLIESE R., SCARDUELLI T., ZONI M., *La didattica dell'italiano nel biennio*, Casale Monferrato, Marietti, 1986.
BERTINETTO P. M. (a cura di), *Minora premunt. La letteratura e il professore*, Bologna, Il Mulino, 1986.
BERTOCCHI D., BRASCA L., LUGARINI E., RAVIZZA G., *L'italiano a scuola*, Firenze, La Nuova Italia, 1986.
BERTOLUCCI, A., SERENI V., ZANZOTTO A., PORTA A., CONTE G., CUCCHI M., *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Parma, Pratiche, 1981.
DE MAURO T., *Scuola e linguaggio*, Roma, Editori Riuniti, 1981.
FACHINETTI E., VAIANI L. M., SARTORI G., *L'erba voglio. Pratica non autoritaria nella scuola*, Torino, Einaudi, 1971.

Giuliano Ladolfi

Critica letteraria e creatività poetica (triennio Scuola Media Superiore)

Il presente lavoro prende avvio dall'articolo precedente di Pino Corbo, del quale si condividono l'impostazione, lo sviluppo della problematica e le conclusioni, che vengono applicate al successivo gradino della nostra Scuola Superiore. Le proposte sono basate sull'esperienza dell'insegnamento a cui si aggiunge l'opera di aggregazione del gruppo di giovani poeti e critici all'interno del quale si sono formate personalità come Marco Merlin, Paolo Bignoli, Gian Mario Comi, Andrea Temporelli e Riccardo Sappa.

La capacità di ragionamento astratto, che si sviluppa verso i 15 anni, permette al docente di impostare la didattica della poesia secondo due diverse direttive, raramente complementari ma sempre interagenti: un modello logico, favorito anche dal contemporaneo insegnamento della filosofia e finalizzato a fornire strumenti di comprensione e di giudizio, e un modello pratico, inteso come primo momento della creatività.

Vediamo ora di tracciare alcune linee metodologiche secondo tale duplice aspetto:

a) Mi è sempre parso interessante inserire programmaticamente fin dalla classe terza il dibattito estetico anticipando sia pure provvisoriamente le posizioni della critica contemporanea chiarendo e confrontando a mano a mano che si presenta l'occasione i princìpi della poesia classica (e per questo obiettivo ci si può affidare sia alla trattazione della letteratura latina o greca per i docenti del classico sia all'estetica rinascimentale, classicista e neoclassica), delle concezioni romantiche (molto importante è il problema del rapporto fra il nostro Romanticismo e quello nordico coinvolgendo anche il pensiero di Kant e di

www.andreatemporelli.com

Shelling) e postromantiche. Naturalmente il riferimento a De Sanctis, a Croce, al Decadentismo costituisce un importante momento per la comprensione dell'arte del Novecento ed un aspetto propedeutico per le poetiche del nostro secolo.

L'impostazione deve partire dall'inizio della storia della letteratura. Non mancano le occasioni: la spiegazione delle diverse interpretazione dei poemi epici medioevali ed in particolar modo della *Chanson de Roland,* il concetto di poesia medioevale testimoniata dalla poesia religiosa e cortese fino allo *Stil Novo* e soprattutto da Dante nelle *Rime* e nella *Commedia*. Non bisogna trascurare il dibattito sul poema cavalleresco e sul petrarchismo cinquecentesco e l'estetica barocca per alcuni aspetti così vicina alla nostra. Tale percorso non va affrontato come un'aggiunta, ma secondo un progetto costante che nella trattazione di ogni autore o di ogni movimento rinnova il dibattito e abilita i giovani a risalire agli elementi costitutivi di ogni concezione poetica fornendo loro non solo comprensione, ma anche possibilità di operare una valutazione critica sull'opera e sullo scarto tra intenti e realizzazione.

E nello studio degli ultimi due secoli lo studio di autori come Novalis, Coleridge, Worthsworth, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Pascoli, d'Annunzio, Gozzano, Valéry, Eliot, Ungaretti, Montale ecc. non può limitarsi all'aspetto testuale o storico o critico, ma deve coinvolgere anche un discorso estetico operato sui testi che va in ogni caso giustificato e chiarito nei suoi elementi costitutivi.

b) In questo programma è impensabile escludere la trattazione del Novecento come momento fondante della situazione poetica attuale. Purtroppo persiste la consuetudine di fermare il programma di letteratura agli Ermetici (proponendo anche in questo caso solo le prime opere dei maestri del secolo) o, al massimo, agli Anni Cinquanta, lasciando nei giovani una lacuna che nella maggior parte dei casi già si estende per ottant'anni. In realtà proprio dopo la Seconda Guerra Mondiale con la conseguente crisi del modello ermetico si è assistito in Italia ad una ricerca interessante ed originale e anche chi non ne condivide le soluzioni non può esimersi dal conoscerle e dal valutarle: il Neorealismo (è esistito anche un Neorealismo in poesia che si può codificare nelle opere a cavallo di metà secolo di Salvatore Quasimodo e nella cosiddetta «linea lombarda»), le Neoavanguardie con la loro polemica di carattere politico letterario e con il conseguente sperimentalismo a vantaggio della parola disincarnata dal contesto storico e dal suo valore semantico, l'atteggiamento ironico provocato dal magistero di Montale, il filone religioso con la persistenza della fiducia nella capacità della ragione di percepire l'essere, il classicismo latente, il minimalismo nichilistitico, la riflessione autoreferenziale con gli sforzi autogiustificatori a cui si attribuiva importanza superiore all'opera stessa fino alla riscoperta del rapporto tra parola e realtà proprio degli Anni Novanta.

c) Accanto alle poetiche occorre trattare anche i metodi di critica letteraria e non limitarsii a proporre esempi applicativi, risalendo agli elementi basilari, unico mezzo perché l'allievo possa formarsi un'autonoma idea. Quindi accanto alle estetiche e alle poetiche contemporanee è indispensabile parlare di strutturalismo, di formalismo, di storicismo, di critica sociologica, idealistica ecc. anche perché di fronte alla lettura di brani di critica letteraria l'alunno sia in

www.andreatemporelli.com

grado di decodificare l'angolatura secondo cui un autore è stato trattato.

Il docente potrà indicare le motivazioni delle sue preferenze sempre salvando il rispetto per le altrui posizioni e manifestando i limiti insiti nelle proprie nella convinzione che nessun metodo potrà mai rendere la totalità del "dato" testuale e che in ogni interpretazione esiste un'eliminabile angolatura relativa al periodo che rappresenta l'elemento del dialogo tra autore e lettore. In questo modo il giovane sarà guidato a decodificare le diverse posizioni, a promuovere autonomamente diverse maniere di valutare un poeta e ad instaurare un fecondo e motivato dibattito.

d) Naturalmente tutto questo lavoro non può né deve essere compiuto soltanto mediante la presentazione e la discussione di carattere poetico e critico: si rende indispensabile la lettura dei testi sia in classe guidata dal docente sia in modo autonomo sollecitata da precise indicazioni o, nei casi di reale interesse, affidata all'inclinazione personale. Solo in situazioni particolari e dopo un'accurata verifica di programma si potrà lasciare al discente la responsabilità completa di questo lavoro, infatti durante l'età evolutiva si rende necessario una formazione ampia, globale ed esauriente nel senso che non si prefigge di fornire ogni tipo di nozioni, ma di illustrare una precisa metodologia di ricerca.

Non dimentichiamo che l'indagine sulla didattica della poesia presentata testimonia che la maggior parte degli allievi dei licei non legge poesia se non in classe. L'avvio alla lettura di un testo deve essere guidata mediante un lavoro di presentazione in classe finalizzata ad inquadrare il senso e le modalità e di comprensione che naturalmente variano a seconda del libro scelto. Qualcuno potrebbe obiettare che in questo modo si "pro-pongono" significati che l'alunno dovrebbe scoprire da sé. L'osservazione è esatta se riguarda le conclusioni, non gli strumenti. Se ci rifiutiamo di adeguarci al pressappochismo e alle valutazioni immotivate suggerite dal "gusto", la somministrazione di un'adeguata modalità d'approccio si rende indispensabile.

Si devono effettuare tappe intermedie mediante una serie di richieste che spingono gli allievi a fermarsi su alcuni spunti o anche seguire tecniche diverse: alla fine la maggior parte di essi esprimerà un giudizio favorevole sull'operazione. Spesso ho applicato schemi simili anche alla lettura delle tragedie greche (mi è sempre sembrato importante che anche gli studenti del Liceo Scientifico fossero messi in condizione di gustare opere di tal genere che si pongono alla base delle lettere occidentali) e mi sono reso conto dell'interesse suscitato da testi così lontani nel tempo. È evidente che la funzione di guida sarà limitata a situazioni iniziali o di classi meno preparate o di alunni meno inclini alla poesia. A mano a mano che saranno conquistate autonomia e capacità di valutazione e a mano a mano che si svilupperà il dibattito il carattere poetico e critico, si stimolerà l'autonomia di iniziativa, fine ultimo di ogni processo educativo.

e) Oltre a questo lavoro lento, ma proficuo il docente deve amare la poesia, saperla leggere con sentimento senza affettazione modulando la voce, studiando le pause, i toni; a volte può essere utile servirsi di prestazioni di uomini di teatro, per insegnare che il verso va letto a voce alta per gustarne il significato fonosimbolico, per porre in risalto la "figura musicale" della parola, del verso e della strofa.

f) Ma soprattutto, a mio parere, una proficua didattica della poesia sorge sulla

www.andreatemporelli.com

concezione che essa non costituisce una combinazione di strutture formali né una miniera di figure retoriche da rintracciare né una palestra per esercitazioni di lingua e di composizioni, ma che essa rappresenta il più sconvolgente e il più completo mezzo per conoscere la realtà umana. Ogni incontro con un grande autore avvicina il giovane ad un universo di significati praticamente insondabile in cui l'aspetto soggettivo si lega intimamente con la concezione del reale proposto dall'epoca in cui visse. In questo senso l'arte poetica diventa scoperta, ricerca, incontro con un altro individuo che meglio dei suoi contemporanei ha saputo trasmettere il senso di un preciso momento storico.

In questo modo, senza dimenticare gli aspetti letterari, la lettura si lega intimamente con l'esperienza esistenziale del lettore promovendo un "dia-logo" che arricchisce, educa umanamente e rappresenta il cammino dell'uomo che attraverso differenti modelli culturali ha cercato di rispondere ai quesiti esistenziali. I grandi interrogativi dei tragici greci rivestono carattere di straordinaria attualità; basti pensare al gesto di Antigone o all'inesplicabilità del destino che colpisce Edipo. La stessa lettura della *Commedia* può essere concepita secondo il tema del "viaggio" o della "ricerca" di una mentalità improntata alla categoria del "sacro" così diversa dal materialismo odierno. Se poi ci avviciniamo ai nostri giorni ci accorgiamo che il tramonto della cultura occidentale è testimoniata dai poeti decadenti prima ancora che l'Esistenzialismo o la filosofia di Heidegger ne parlassero.

g) È assodato che molti adolescenti affidino alla poesia il compito di oggettivare i propri stati d'animo. Nella maggior parte dei casi essi rimangono lasciati soli, privi di una guida e di un indirizzo, incerti sulla metodologia, spesso in balia della concezione romantica di una poesia come immediata espressione dell'animo. In questo caso l'insegnante dovrà adottare una metodologia strettamente individualizzata. Il suo lavoro potrà basarsi su due linee fondamentali: la discussione teorica mediante il colloquio personale unitamente all'avvio a letture specialistiche, obiettivi di cui si è parlato, e la proposta di una vera e propria didattica della "creatività" poetica.

Il termine "creatività", come quello di "originalità" nella nostra epoca è sottoposto ad usura e traslato in ogni settore della vita umana, a volte anche in senso eufemistico. In primo luogo occorre sgombrare il campo da ogni equivoco: l'originalità è un risultato, non un dato innato e la creatività è la disposizione ad affinare le doti personali sfruttando gli strumenti acquisiti. Nessuno è diventato un grande senza possedere una grande cultura ed una meticolosa preparazione specifica nel settore poetico. Non si giunge all'originalità per "ispirazione divina" (la *theía manía* di Platone o il *furor poeticus* ciceroniano), ma dopo lunghi esercizi ed appassionati studi al fine di impadronirsi in modo sicuro della tecnica del *poieîn* (fare, comporre). Anche l'animo più sensibile alla musica perverrà a risultati poco convincenti se saprà soltanto trascrivere sul pentagramma le note di una melodia rispetto a chi, dotato di uguale sensibilità, è in grado di comporre un'opera sinfonica.

Più che mai urge la necessità di indirizzare gli alunni interessati alla poesia alla lettura dei contemporanei per inserirli nel processo di ricerca contemporaneo. Negli Anni Novanta, l'epoca del ritorno della fiducia in «ciò che siamo e ciò che vogliamo» non ci si può più attestare nei moduli dell'ironia montaliana

www.andreatemporelli.com

o nell'orfismo simbolico o nell'ermetismo criptico, la lezione di autori come Mario Luzi, Franco Loi, Marco Guzzi, Umberto Fiori, Andrea Temporelli ci indirizzano verso orizzonti di realismo umano, in cui il verso riacquista la sua completa e totale "portata conoscitiva" come suprema manifestazione dell'uomo. D'altra parte la parola stessa "poesia" ci indirizza verso un'attività pratica sorretta dalla genialità di chi esprime il modo unico ed irripetibile di abitare la terra.

In questo lavoro di apprendistato evidentemente devono essere valorizzati gli elementi personali, i germi che già si intravedono nelle giovanili composizioni, invitando ad approfondire il senso del presente e ad arricchire di significato la riflessione sui grandi temi umani.

Come si diceva all'inizio, questo progetto didattico non risiede nel mondo della fantasia, non nasce da elucubrazioni teoriche, ma dalla pratica. È realizzabile a condizione che si adotti una scansione diversa del programma di italiano all'interno dell'arco del triennio destinando alla trattazione del Novecento almeno tutta la seconda parte della classe terminale. Certo si richiede un ritmo di lavoro sostenuto ed un discreto interesse da parte degli studenti unitamente ad una vera e propria passione nell'insegnante che in questo modo riesce a far amare l'insondabilità dell'essere umano che costituisce il fondamento della grande poesia.

www.andreatemporelli.com

È uscita nel 1997 presso Garzanti, nella collana «Gli Elefanti», l'edizione di Tutte le poesie (1951-1993) *di Giovanni Raboni. Si tratta di un prezioso strumento per rileggere e riconsiderare globalmente la figura di un poeta centrale nel secondo Novecento.*

Marco Merlin

Realtà e anacronismo. La poesia di Giovanni Raboni

> Ai giudici che, in Milano, nel 1630, condannarono a supplizi atrocissimi alcuni accusati d'aver propagata la peste con certi ritrovati sciocchi non men che orribili, parve d'aver fatto una cosa talmente degna di memoria, che, nella sentenza medesima, dopo aver decretata, in aggiunta de' supplizi, la demolizion della casa d'uno di quegli sventurati, decretaron di più, che in quello spazio s'innalzasse una colonna, la quale dovesse chiamarsi infame, con un'iscrizione che tramandasse ai posteri la notizia dell'attentato e della pena. E in ciò non s'ingannarono: quel giudizio fu veramente memorabile.
>
> A. Manzoni, *Storia della colonna infame*

Se l'autoantologia del 1988, *A tanto caro sangue*, si apriva con *Portale*, una poesia inclusa nella raccolta *Le case della Vetra*, l'attuale volume di *Tutte le poesie (1951-1993)* ci introduce nel vasto paesaggio dell'opera raboniana attraverso i resti della prima raccolta dell'autore, *Gesta Romanorum*, «premiata a un concorso per inediti ma mai pubblicata e, a un certo punto, andata perduta». L'effetto per il lettore è pressoché identico; semmai, il restauro compiuto utilizzando materiali già accolti sia in appendice al testo *Le case della Vetra* sia all'ingresso dell'antologia citata, definisce in modo più chiaro il portale allegorico che idealmente ci immette in uno spazio scenico dalla potenza figurativa non comune. La metafora del restauro suggerisce la direzione e la chiave interpretativa della poesia di Raboni: la volta che si è invitati a leggere inizialmente non rappresenta la soglia di un luogo poetico raccolto e pervaso dalla presenza del sacro, ma il monito che incombe dietro il capo di chi esce da un'immaginaria cattedrale per accedere alla piazza, soffermandosi magari a registrare le prime "notizie" di una città ferita e fervorosa, come a dire lo spazio in cui la poesia di Raboni viene concepita è costitutivamente politico (in senso lato); il linguaggio attinge abbondantemente sia al parlato sia al lessico burocratico ed economico; i ragionamenti che si intrecciano nei capannelli sono grevi di memorie cittadine e di imperativi etici. La città naturalmente è Milano, offesa dalla guerra e politicamente tormentata, in cui il tragico si manifesta spogliato dai riflessi sublimi o dalle nebbie dell'indicibile, per mostrarsi nella «svenante, tiepida cacciata / dal paradiso». Gli interlocutori privilegiati sono i poeti con i quali la critica ha subito riconosciuto affinità d'intenti e di percorsi letterari: gli esponenti della cosiddetta "linea lombarda", Sereni anzitutto, modello supremo, ed Erba; poi Fortini, poeta di differente contesto, eppur ideologicamente prossimo; altri autori della «quarta generazione», come il meno noto Bartolo Cattafi, cui Raboni dedicherà una poesia d'impianto montaliano[1], o Risi, con la sua «poesia non metaforica»[2] che si rifà ancor più scopertamente a una "tradizione milanese", dalla "vocazione morale" laica di ascendenza illuminista (si vedano i richiami pariniani e manzoniani, che in Raboni emergono fin nei titoli *L'insalubrità dell'aria, Le case della Vetra* e *A tanto caro sangue*), e soprattutto Giudici, intellettuale anch'egli dall'"educazione cattolica", profonda e fermentante, "riletta da sinistra" (Mengaldo), che muoverà in ultimo su posizioni analoghe alla tendenza raboniana verso la ricerca «di un "iperpoetico" apparente, quasi ostentato»[3]; e, ancora, i coetanei Neri, Majorino, Cesarano e i

www.andreatemporelli.com

poeti, come Pagliarani e Porta, meno omologabili entro una sperimentalità programmata di marca avanguardista.

Che cosa suggeriva la scelta di introdurre *A tanto caro sangue* con *Portale*? «Difficile dire»: l'*incipit* plastico (per la compattezza fonica data dall'allitterazione e la risolutezza assertiva) manteneva potenzialmente nel testo un'ambivalenza tonale. Soltanto nei versi successivi, con l'elenco dettagliato della scena che si delinea agli occhi del lettore, la poesia acquista un'incisività barocca per mezzo della scansione dei tempi, dettata sia dalla triplice alternanza di versi brevi e versi lunghi (i primi mai superiori al settenario, i secondi sempre maggiori all'endecasillabo), che generano evidenti parallelismi, sia dalla divisione in tre strofe o più precisamente in due strofe quasi speculari intermezzate dal distico centrale:

> Difficile dire
> quante spade, quante lance, quanti elmi di cuoio
> su profili romani,
> quanti fabbri e pescatori col cappelluccio a cono
> e le orecchie puntute,
> quante facce di porco o di drago, quanti piedi
> con cinque dita
>
> e ruote e focacce sbilenche e proiezioni
> di tavole imbandite
>
> nella ressa, nel fuoco, nella gioia
> della neve che approssima, del vino
> bevuto in gioventù,
> della folla irta e viva, di un'intera nazione
> che pesca caccia ecc. e prepara
> l'acre festa sul legno.

Il poeta prolunga allo stremo l'unico, lungo periodo, per tendere l'attenzione del lettore. Così *Portale* si presta a una doppia lettura: con intonazione disadorna e dubitante o con voce accalorata, per accrescere nel lettore l'effetto di spasmo da sciogliere poi nell'ultima, tragica allusione. I dislivelli metrici, le accumulazioni, le scelte lessicali e l'ampio giro d'immagini sembrerebbero richiedere un'esasperazione dei contrasti, ma a dominare l'intero componimento resta quel «Difficile dire», che si proietta sulla pagina e, idealmente, lungo tutta l'opera del poeta. Eppure, senza riprendere l'etichetta di espressionismo, che pure fu utilizzata per le prime prove poetiche di Raboni, serve riscontrare subito il vigore virtuale che connota la pronuncia raboniana, anche nei punti più bassi, vicini alla prosa e il parlato, come un fermento profondo nella scrittura; vigore che si paleserà nella tensione formale delle ultime opere, come un nervo uscito allo scoperto per l'elaborazione «in levare» dell'autore.

Anche l'*ouverture* dell'antologia che ci viene attualmente proposta, che riproduce il quarantennale percorso del poeta senza interventi ristrutturativi (*A tanto caro sangue* non rappresentò solo una selezione, ma un ripensamento e al limite una riscrittura dei libri precedenti), evidenzia la stessa energia, non ancora completamente "affondata" nelle tonalità che in seguito prevarranno, ma esibita nella pur alienata tensione teatrale di questi testi: «Silenzio. Udite. Io annuncio la sua morte». A parlare è Giovanni Battista e sia nel titolo (*Il rimorso di san*

www.andreatemporelli.com

Giovanni Battista) sia nel primo verso («annuncio la sua morte») è palese il colpo ad effetto che rovescia il punto di vista scontato. Il poeta inscena una sorta di sacra rappresentazione, seppure *a parte Romanorum*: in un ritmo concitato, tra comparse e referti cronachistici da un metafisico *reportage* (cfr. *Altre interviste*) prende corpo un'inchiesta sul mistero. Al centro dell'evento è la morte del dio presunto, registrata attraverso i protagonisti indiretti. Il taglio complessivo dell'opera, anche per i titoli dei singoli "passaggi" o inquadrature, potrebbe essere definito caproniano *ante litteram*, ma più genericamente vi si può rintracciare l'impronta di esperienze anglosassoni e segnatamente di Eliot e di Pound. Il vertice drammatico viene preso d'assedio da più angolazioni, mai direttamente enunciato; e proprio in questa obliquità di riferimento, di natura non simbolica ma dettata da una disposizione etica di discrezione, risiede la forza coesiva dell'opera. Si tratta di una lezione capitale per molti poeti delle generazioni successive[4].

In questo caso, poi, il motivo della poesia annoda i temi della morte e della memoria, i più cari all'autore:

> Silenzio. Udite. Io annuncio la sua morte
> perché sono di fronte a voi l'autore
> della sua venuta e dei suoi giorni
> disastrosi. Oh fossi morto prima,
> nel deserto, come muoiono i cammelli
> che si fidano troppo del proprio gozzo! io così
> della mia memoria, della memoria
> che Dio mi concede sulle cose future.
> Io non volevo ucciderlo
> ma la mia fede si è tramutata in pietra o coltello, il mio battesimo
> in violento scorpione. Mi perdoni
> se troppo poco ho peccato! Io fiorisco di colpa
> come la Vergine è fiorita di lui
> nel grembo involontario.

La dizione risulta qui ancora retoricamente scolpita. Ma all'eloquenza dei personaggi principali in *Gesta Romanorum*, si accompagna il tono più basso che contraddistingue i personaggi sullo sfondo, anonimi. Qui il poeta sembra toccare corde più congeniali, che smorzano l'epigrammaticità in un registro disadorno, assumendo piuttosto il punto di vista della gente attraverso i luoghi comuni («Chi cerca / trova»), connotato da una betocchiana «tristezza popolare» (Garboli); il poeta si avvicina insomma al registro espressivo, già riconoscibile, della silloge successiva:

> C'è colpo e colpo. Ci sono ferite di striscio
> che nessuno può guarire
> e uomini che muoiono a ottant'anni
> di coltellate prese in gioventù.
> Non c'è regola. Qualcuno si salva
> e si fa prete. A qualcuno la vista
> s'indebolisce. A volte
> i coltelli rispuntano dal cuore
> nel senso della lama.

* * *

Le case della Vetra si aprono con un'epigrafe di La Fontaine, «Parler de

www.andreatemporelli.com

loin, ou bien se taire», che assume il valore di una dichiarazione di poetica, ma che parrebbe applicarsi meglio alla figuratività di *Gesta Romanorum*, punto di origine dell'opera di Raboni ora non più riassumibile in questa raccolta.

Ciò non significa che non si possano rinvenire sovrapposizioni e sfumature fra le due opere, in particolare nella prima sezione delle *Case della Vetra* (cui peraltro andrebbe più precisamente riferita la stessa citazione) che raggruppa i versi più remoti, del periodo 1955-1959. *Portale*, che abbiamo sopra funzionalmente parificato all'intera prima *plaquette*, è inclusa nella seconda silloge, insieme a *Ponzio P.*, che pure componeva, con testi della prima, *La piccola passione* (dove si indicavano i passi evangelici cui rimandano i singoli pezzi) pubblicata in *A tanto caro sangue* subito dopo *Portale*. Eppure, la cornice allegorica delle poesie d'esordio, in cui si assume un punto di vista impersonale (attraverso una maschera che si esprime in prima persona) ricco di implicazioni culturali e rinvii ad altre fonti, si distingue dall'accentuata portata referenziale delle *Case della Vetra*. A una poesia imperniata sulla costruzione di universi secondari, Raboni preferisce un'ottica aderente al contesto storico ed esistenziale, senza rovesciare tuttavia l'impersonalità in lirismo; l'ideale di *suavitas* espresso da La Fontaine continua ad applicarsi al «discorso coperto e indiretto» (Mengaldo) che si va delineando. L'indagine si sposta dal piano metafisico al piano dell'esperienza concreta (anche se l'esile membrana che separa questi ambiti è osmotica, a tenuta ideologica), per cui egli stesso si dovrà annoverare fra i testimoni, nel *coro* della storia. All'allegoria subentra il «luogo non trasfigurato»; il problema non è più di giungere alla realtà partendo dalla letteratura, ma viceversa di fare della letteratura a partire dalla realtà.

Il termine *realtà* non sembri pretestuoso: è lo stesso poeta a suggerirne l'uso, addirittura isolandolo al centro della terza poesia (in tutto il libro solo in un altro paio di casi spezzerà al mezzo un verso) con un "a capo" che divide l'endecasillabo, risolvendo il betocchiano confronto fra sogno e realtà nel ricordo del gesto più emblematico di Pilato:

Realtà
è lo squallore dei viaggi, la carriera mal digerita,
le raccomandazioni che non servono a niente
o arrivano in ritardo; è avere, invece
dello stagno grigio e mattutino, pieno
di pigra cacciagione,
questo sporco catino dove mi lavo le mani.

Del resto, a indicare istanze postbelliche non ancora assopite, Raboni registra la persistenza, fra gli appartenenti alla sua generazione, di una divaricazione tra un "fronte" di ricerca che prosegue l'elaborazione delle poetiche precedenti (bipartito fra Ermetismo e Neorealismo) e un fronte rivolto verso suggestioni sperimentaliste.

Non a caso la raccolta viene presentata subito come il resoconto delle vicende politiche e personali di un intellettuale consapevole del mandato della società. Il titolo della prima poesia è una parola chiave, *Notizia*: «Solo qualche parola, / solo una notizia sul rovescio del conto / sbagliato dal padrone». La nuova inchiesta poetica non può che partire dall'ammissione di un dislivello fra attese (della società) e possibilità (del poeta); solo muovendo dal credito di *onestà* aperto dall'intellettuale si tenterà l'impresa senza declamazione, ma per mezzo di fre-

www.andreatemporelli.com

quenti attenuazioni[5]: «Solo... solo», «qualche parola», «Forse... può darsi». La *Stimmung* raboniana è a questa altezza definita da alcune coordinate montaliane: il tipico *no saber*, il "tu" che avvia a un dettato colloquiale («E tu invece, gomme di bicicletta / o antenne, cosa credi che sia / questo ronzio che sale dalla nebbia...», «Cosa vuoi che ti dica. Più tardi / può darsi che la maschera si tagli e tu riesca / a vederli con gli occhi veri, / i santi moti del tuo cuore...»), la poetica degli oggetti, specie in sequenza cumulativa, che trascolora però verso tinte neorealiste[6], e così via. Ma, al di là di queste minime indicazioni, identico è l'atteggiamento di fondo che contraddistingue un clima di "caduta delle certezze": la «fede» per cui il poeta non ha voce è la stessa di cui rende testimonianza Montale col suo *Piccolo testamento*. Tale atteggiamento di perplessità innanzi alle vicissitudini storiche si traduce nella volontaria ricerca di un registro minore, o di un continuo contrappunto per abbassare il tono: alle «Conclusioni *provvisorie*» (così come al «*Piccolo* testamento») dell'uno corrisponde la «Notizia» dell'altro, allo «smeriglio di vetro calpestato» i «frantumi» che «diventano poltiglia», alla «sardana infernale» ecc. una sequenza omologa di «occhi squartati, teste di cavallo, / bei tempi di Guernica», senza nemmeno ricordare l'identico avverbio limitativo: «*Solo* quest'iride posso / lasciarti», «*Solo* qualche parola». Ma, se Montale poteva ancora giustapporre la "persistenza" del mito personale "oltre la cenere" col *Sogno del prigioniero*, far leva cioè sul personaggio-poeta che era riuscito a ricreare, Raboni (e con lui altri), perduta la cornice del canzoniere metafisico, si trova a parlare da un «luogo non trasfigurato», delineando semmai un ideale *romanzo* familiare, o addirittura una piccola commedia umana (*Commediola*), in cui, seppure il paese che viene a definirsi sia baudelarianamente «orrido» e popolato da sordide figure, burocrati o uomini d'affari, "poveracci", "poliziotti", "ingegneri", "operai", non compaiono angeli o epifanie salvifiche. Semmai, ad essere sotteso è il dibattito politico: già in *Notizia* constatiamo il ricorso a una terminologia fortemente connotata («padrone»). Raboni anzi, dottore in legge, apre la terza sezione delle *Case della Vetra* con la citazione di un articolo, svelando l'intenzione di dar voce a futura memoria ai testimoni della sua causa.

C'è la consapevolezza, in questo programma, di aderire a una poetica più ampia, a un sentire comune: «anch'io» dice in *Notizia* – sottintendendo un "come altri" – «non ho frasi da dirti». Si tratta del "clima culturale" che contraddistingue la "generazione del '56" (comprendente i poeti nati negli Anni Trenta):

> raggruppando in altro modo gli autori solitamente ripartiti fra «quarta» e «quinta» generazione, propongo, come data emblematica cui intitolare la generazione successiva a quella che ho chiamata «del '45», il 1956, anno reso cruciale da avvenimenti come il XX Congresso del Partito comunista sovietico e la repressione della rivolta di Budapest.
>
> Avere vent'anni (o, si capisce, qualcuno di più o qualcuno di meno) nel 1956 ha voluto dire, credo, formarsi e crescere in un clima fortemente segnato dalla caduta delle certezze ideologiche e delle speranze di mutamento sociale che avevano caratterizzato il primo decennio post-bellico e, d'altra parte, dall'affiorare di nuove, diversissime certezze e speranze – quelle nel progresso tecnologico e nell'internazionalizzazione della cultura – che avranno il loro più tipico rigoglio all'inizio degli anni Sessanta con i fasti, al tempo stesso divaricati e simmetrici, del neocapitalismo e della neoavanguardia.
>
> Sul piano dello specifico letterario, è in questi anni e su molti di questi poeti che produce i suoi maggiori effetti l'assimilazione (iniziata nel decennio precedente) di

www.andreatemporelli.com

> modelli stranieri ignorati o poco frequentati nell'*entre-deux-guerres*; decisivo, per quanto riguarda la poesia, è il passaggio da un'area d'influenza francese e spagnola (ancora prevalente per la maggior parte dei poeti della generazione del '45) ad una d'influenza anglosassone (l'asse Eliot-Pound e, più tardi, soprattutto Pound). Prosegue, parallelamente, la ricerca di riferimenti o autorizzazioni nella tradizione italiana pre-ermetica e pre-rondista; ma mentre, da parte della generazione del '45, la zona più mirata era quella compresa in un ideale triangolo Pascoli-crepuscolari-vociani, ora l'interesse è indirizzato soprattutto verso un'area di confine e interazione tra simbolismo e futurismo (significativa la riscoperta, promossa da Sanguineti, di Gian Pietro Lucini)[7].

Istintivamente e montalianamente teso a cogliere il baluginìo della verità nelle occasioni piuttosto che per fascinazioni surreali, perfettamente inserito nel solco di quella «lombardità»

> fatta da un lato di attenzione alle cose, al paesaggio, a una quotidianità dimessa e pungente, e di una vocazione morale (di matrice cattolica in alcuni, laica e progressista in altri) che ha i suoi antecedenti e i suoi numi sin troppo palesi in Parini e in Manzoni e un riferimento più recente, sostanzioso e quasi segreto in Clemente Rebora; dall'altro, di una pronuncia in sottile e sempre affabile equilibrio fra tenerezza elegiaca e ironia, fra precisione e *understatement*[8],

Raboni si trova a definire con la sua poesia un punto mediano fra retroguardia e avanguardia, contribuendo, con Sereni e gli altri, a sfumare la stessa linea lombarda in orientamento generale, e in fine vincente, della poesia del secondo Novecento. Pur muovendo da istanze contestative analoghe a quelle dei movimenti di sperimentazione programmata, egli supera gli steccati del lirismo in altra direzione, volgendosi a un codice espressivo contaminato con la prosa, senza ripristinare maschere letterarie fittizie, con le relative "arie" neocrepuscolari o parodistiche. L'io che prende voce nel testo tende alla trasparenza, mimetizzandosi e smarrendosi nella geografia, a tratti straniata, della città, confondendosi fra le figure che la popolano, cogliendone il degrado morale senza volontà di giudizio, con una *pietas* nemmeno esibita. In *Cinema di pomeriggio*, ad esempio, non si denuncia la perversione, ma si porta il lettore *in medias res*, lasciando che sia lui a provare lo squallore della scena («Li guardo per sapere / che storia è la loro, chi li caccia»); nel *Catalogo è questo* non si nomina la prostituzione:

> E poi, se vai in giro a piedi finisci
> col conoscerle tutte: le vecchione
> di via Lazzaretto, vispe
> e a gruppi come comari; le borghesi
> modeste, appena lugubri, in attesa
> tra Ponte Vetero e l'Arena;
> la bionda delle Cinque vie
> con la sua faccia gonfia, lapidata. Dunque vedi
> che è tutto diverso dai viali
> dove le ragazze sono sane e sottili
> e salgono ridendo con gente incappucciata
> nelle chiare autoblindo...

Ma non si tratta né di acquiescenza intellettuale (come poi sarà nel Montale postremo) né di rimozione («Certo, è il momento di parlare / come c'è stato quello di tacere»), poiché viene affrontato qualsiasi tema, ma dall'interno. Ne è una riprova la funzionalità dei deittici (*Il catalogo è questo*, *Una città come questa*), a indicare la prossimità di un lettore ideale che condivida il contesto.

www.andreatemporelli.com

Se il tono rimane prevalentemente pervaso dalla perplessità e da una grigia discorsività («Una volta le colpe dei padroni / erano così semplici! Il padrone / d'oggi, consiglio d'amministrazione / o gruppo di maggioranza, è un peccatore / un po' troppo sui generis per me...»), non mancano repentini moti di sereniano risentimento, nemmeno trattenuti da una preoccupazione di decoro stilistico:

> Non si va avanti né indietro.
> Non si guarda né a destra né a sinistra,
> né in basso né in alto. Tutto, ormai,
> filerebbe secondo le istruzioni
> se non fosse per questi apostoli di merda,
> per queste incredibili dodici persone
> che fra essere morti e essere vivi
> trovano sempre qualche differenza.

Anche quando l'io tenderà ad opacizzarsi, a rendersi visibile nell'opera in cui si disseminano i frammenti biografici, l'unico spazio vitale del soggetto risulta provato dalle presenze ossessive delle figure familiari, dalla schiera dei morti, dal premere della storia (personale e sociale), che determinano un'esistenza contrastata e a tratti nevrotica («sarà stato / una specie di tic, accenni di nevrosi...»), al limite di un autoannullamento, solitamente interpretato come l'espressione dell'autocoscienza borghese nell'epoca del neocapitalismo e della cultura di massa. Ne deriva un discorso profondo, franto e continuamente ripreso, talvolta sfuocato e involuto, in cui giocano un ruolo mimetico importante i luoghi comuni e gli umori dello stesso soggetto disgregato: in una poesia, che si intitola addirittura e significativamente *Romanzo*, nell'esordio ci si interroga: «Ma in casa dell'impiccato se di corda / non si deve parlare / di cosa mai parleremo?», attribuendo poi questo pensiero a un non identificato «giovane uomo» (quanto meno un *alter ego* del poeta), «del quale però per il momento / non ho tempo né voglia di occuparmi»: questa è la chiusa. È come se all'autore, che volge l'attenzione ai temi impoetici della quotidianità, mancassero ancora gli strumenti espressivi per riuscire a dare forma letteraria ai propri motivi e, non volendo per questo cedere alle sirene del soggettivismo, procrastinasse «la parola che squadr*a* da ogni lato» alla pagina successiva, compiendo minimi spostamenti ad ogni poesia, ad ogni inquadratura che accoglie un dettaglio del vasto poema dell'esistenza.

Il margine di sopravvivenza dell'identità psichica, minacciata dalle convulse dinamiche sociali del progresso, si tramuta in un residuo di fede nella letteratura. Letteraria, infatti, sarà essenzialmente la determinazione di quella sorta di limbo esistenziale in cui avviene il confronto, a tinte talvolta infernali talvolta più languide, fra vivi e morti, che attraversa tanto le opere di Montale quanto quelle di Sereni e di Raboni, tinte spettrali che non risparmiano nemmeno il sereniano e fortiniano coro di amici, in cui tende comunque a trapelare il dissidio e la segregazione morale del soggetto.

Tuttavia in Raboni, rispetto a Sereni, il tenore poetico si approssima ancor più alla prosa, sulle variazioni del ritmo libero che, pur evocando costantemente le misure auree del settenario, dell'endecasillabo e del doppio settenario, tende a perdere l'unità del verso in una dizione troppo fluida, priva delle torsioni sintattiche, dei pensosi rallentamenti imposti dal poeta di Luino. Un testo come

www.andreatemporelli.com

Annata cattiva può veramente dirsi un brano di prosa, non fosse, più che per i versi regolari pur numerosi e frequenti soprattutto nella prima parte, per il ripiegamento, con gli ultimi periodi, sull'indeterminatezza della sera presa all'inizio a metafora di una condizione di sospensione esistenziale, di amorevole attenzione alle cose. Il vigore potenziale della pronuncia poetica del primo Raboni cede il posto a una varietà di registri espressivi che, fra continue smorzature timbriche, diventa amalgama di elementi indistinti, che trovano una *realistica* omogeneità psicologica, nella mimesi del linguaggio interiore del soggetto "discreto" portato sulla pagina. I punti, anzi, di maggior infrazione al dettato volgono ancora in direzione di avvicinamento alla prosa: oltre alla varietà delle misure versali e la ricorrenza dei versi lunghi, si tengano presenti: il caratteristico uso dell'«ecc.» – quasi a riprodurre una calibrata smagliatura del testo[9] –, cui si può forse accostare una singolare tmesi («L'ombra dei cingoli nel / l'asfalto»); la congiunzione «e» in fondo al verso (in pochi casi); i corsivi e persino i maiuscoli che, accoppiati, tradiscono il modello sereniano (Cfr. *Intervista a un suicida*), attivo anche nel gusto per le citazioni in lingua straniera; le parentetiche, le inserzioni di frasi dirette (che in quegli anni trovano la massima esecuzione nel dialogato luziano), l'agglutinazione del verso per mezzo dei numerali e delle abbreviazioni («Alta cm 105 ma / in grado di far rotolare»).

Le case della Vetra restano così il poema di una perdita interna al patrimonio della città e l'uomo, perdita che lascia una cicatrice sottile: «Di tutto questo / non c'è più niente [...] Eh sì, il Naviglio / è a due passi, la nebbia era più forte / prima che lo coprissero...».

* * *

Paradossalmente, compiendo un passo ulteriore in direzione della prosa, con il definirsi di un ritmo a tratti dilabente, sempre meno attento ad alludere a misure regolari, emerge l'ipotesi di un canzoniere: i temi esclusivi dell'amore (pronto a trascolorare in erotismo) e della morte, si accumulano attorno a un "io" protagonista. *Cadenza d'inganno* è un libro meno compatto, scandito in capitoli composti da sequenze di minimi episodi o squarci riflessivi. Il dettato si fa più elusivo, "mortificando" il soggetto proprio quando è costretto a mostrarsi. A complicare la struttura della raccolta intervengono sia pagine in prosa e numerosi passi di dialogo che tentano ellitticamente di determinare la situazione, sia il contrasto fra i motivi privati a quelli pubblici raggruppati nella seconda parte del volume. Ma, se lo scarto fra vicende personali e vicende politiche rispecchia la scissione del soggetto preso nelle dinamiche ingovernabili della dimensione interpersonale, andrà con Luzzi riconosciuto, pur senza tentare con questo di ricomporre la frattura dell'opera,

> il carattere anche "politicamente" rilevante di queste situazioni del privato in anni di intensa discussione [...] sulla centralità del corpo e sulla liberazione delle possibilità sessuali all'interno del progetto di vita. Credo che la lettura più corretta del filone "cortese" in Raboni, fino alle lasse scandalosamente pure e oltranzistiche delle *Canzonette mortali*, sia da raccordare all'occhio del testimone disponibile a registrare i mutamenti di costume veramente significativi, soprattutto se rivelatori di un clima sociale e di attitudini antropologiche innovativi e diffusi[10].

D'altronde, l'arco temporale su cui si dispiega l'opera si pone a cavallo di

www.andreatemporelli.com

due decenni, abbracciando anni anche traumatici per la storia del Paese: la frattura è *in re*.

Soltanto *Parti di requiem* abbraccia limiti cronologici più ampi e sposta a ritroso di dieci anni la data di elaborazione complessiva della raccolta, che risulta così globalmente composta fra il 1957 e 1974, sovrapponendosi in parte con *Le case della Vetra*[11]. Né mancano testi che palesano una caratura vicina alle precedenti "maniere": *Cadenza d'inganno* prosegue sulla stessa lunghezza d'onda del volume precedente, frastagliando semmai il discorso in nuovi grumi tematici, in continuità con la combattuta autocoscienza del poeta e la progressiva determinazione di spazi vitali da difendere.

Attraverso il ricordo della madre nelle dodici *Parti di requiem*, il poeta riscopre uno spaccato della propria storia, un'origine "altra", accolta non senza contrasti in seno alla famiglia: «In casa della nonna (di tua suocera) eri / un po' un pesce fuor d'acqua. [...] / Di nascosto ridevano / dei tuoi parenti, nobili in malora / o venditori di dolciumi». Il poeta oggettiva il conflitto «tra autocompassione e fastidio di sé, attaccamento alla propria condizione e disagio morale»:

> Apparentandosi con quella borghesia decaduta, Raboni sceglie il filone improduttivo ma anche meno responsabile del sistema di sfruttamento. [...] Per non essere complice della realtà, il poeta adotta un'ottica mortuaria[12].

Certo *Parti di requiem*, con un pasoliniano riconoscimento di sé "dalla parte della madre", sopporta agevolmente anche una lettura ideologica. Ma non si dovrà comunque perdere in questa, che rappresenta una delle sezioni più significative di tutta l'opera raboniana, il valore anche prettamente letterario che affiora nei diversi *flashes* in omaggio alla madre, attraverso il pudico ricordo delle funzioni pratiche da svolgere in occasioni dei funerali (la sepoltura, l'accoglienza dei parenti, il trasloco del feretro ecc.), oscillante fra elegia (la madre «che vicina a morire, ancora / vuol sapere com'era la mia cena...») e misurati livori («Chi piscia sangue, chi ha / troppi globuli bianchi nelle vene / [...] non aver fretta, non volere / che il conto sia saldato»).

> La morte ha sempre reso bene in moneta lirica. Né la tradizione italiana fa eccezione, sia che i Sepolcri Accendano l'Animo a Egregie Cose, sia soprattutto nel senso del Lungo Colloquio coi Poveri Morti. In ultima analisi, è nel culto dei morti il fondamento della solidarietà famigliare, per secoli e fino all'altrieri quasi unica legge e religione del nostro popolo. Se questi valori celebrano il loro estremo trionfo con Pascoli in un'Italia rurale e cattolica, essi sopravvivono a lungo alla crisi delle strutture che li esprimevano (sintomi del carattere distorto del nostro sviluppo economico-sociale)[13].

Ma Raboni non indugia troppo su questo tema e le sprezzature con cui incrina il decoro sono il sintomo del rifiuto della finzione, della posa letteraria. Ma soprattutto, egli chiude la serie dei testi con un brano che, con compunta dolcezza, rompe ogni indugio: il pensiero che la bara della madre non ha fortunatamente trovato problemi nel trasporto, per la spaziosità della «casa vecchia», mentre in appartamento sarebbero sorte difficoltà logistiche, è un bell'esempio dell'attenzione alle cose minime con cui il poeta affronta temi alti e, insieme, dell'attenzione a non insistere nell'elegia. Così egli compie un decisivo scatto epigrammatico finale e, riconosciuto che nella morte non c'è dignità o bellezza da salvaguardare, pensa:

www.andreatemporelli.com

«Scendi al pianterreno / come ti pare [...] scatola di scarpe / o cassa d'imballaggio, orizzontale / o verticale, sola o in compagnia, / liberaci dall'estetica e così sia». Una "lezione" poetica nei nostri anni più viva certo nel contegno del *Profitto domestico* di Riccardi, animato dallo stesso progetto di «fare / i conti con i morti», combinando come qui il gergo contabile con l'evocazione "lirica" dei propri defunti, che nel *Requiem* per il padre di Valduga, troppo sentimentale e diretto[14].

A *Parti di requiem* seguono le tre prose raccolte sotto il titolo di *Economia della paura*. Con esse si apre il ciclo delle poesie d'amore, che tuttavia non segue una prospettiva usuale. I tre brani di *Economia della paura* infatti inscenano la conversazione telefonica fra due amanti e il ritmo concitato, per mezzo di periodi fulminei, dai passaggi ellittici e dalle numerose ripetizioni, mima la paura imposta dal segreto dell'adulterio. Il timore dell'intercettazione o dell'involontaria confessione sotto l'effetto dell'anestetico dettano una scrittura ossessiva, nevrotica. *L'intoppo,* invece, reca una citazione introduttiva di Petrarca, suggerendo l'idea di un microcanzoniere che racconta i piccoli disguidi o disagi di un rapporto di coppia, con pungente leggerezza, e con una sensualità controllata e schietta, senza effusioni eccessive eppure senza reticenze:

> Dei rimproveri che mi fai (certi
> non li discuto)
> ce n'è uno quando arriva che fa
> male come il freddo sulle dita – quando
> commenti soave «che brutto amore abbiam fatto» o peggio «stavolta
> l'amore l'hai fatto solo tu: come un ragazzino». Morde
> dal basso, asciuga saliva come se portasse
> via tutte le volte buone. E dire che tengo
> più alla tua gioia che alla mia; a momenti vorrei
> essere una donna per toccarti meglio, con più dolcezza...

Ma, se nell'ultima poesia dell'*Intoppo* prende consistenza, seppure ipotetica, un «lui» da scongiurare con un pensiero affettuoso d'amore, il componimento successivo sembra rimuovere il motivo spostando l'attenzione sulla gatta domestica e la sua forzata *Luna di miele*; la situazione però si colora di tinte metaforiche: «ecco il nero convoglio, la portiera / che sbatte, l'autista-sicario di profilo, / [...] verso il passo innevato verso il tiepido / bunker // Col nastro isolante ti legheranno le caviglie».

Con le successive sequenze il filo che a questo punto si sarebbe tentati di seguire per leggere il dissimulato canzoniere, si smarrisce nell'intrico delle vicende alluse, dei dialoghi concisi («"Dai, mettiamo / a posto il letto, non devono capire / che anche oggi, mi secca". Con il palmo / della mano si normalizza il lenzuolo si rettifica si / sciolgono umide impronte. "Stamattina / ai telefoni, ti giuro, non posso, non posso, io / non posso raccontare delle balle a mia figlia"»), degli strani testimoni evocati («"Un medico di Auschwitz" ci era parso / la prima volta») in una cornice di affiorante squallore: «Guardarsi col sorriso / di chi vorrebbe non esserci o vomitare». Il poeta è consapevole della tragica discesa agli inferi che porta velatamente sulla pagina. Con *Le storie* giunge anzi a difendersi nervosamente dal giudizio altrui[15], consapevole di essere condannato al più duro giudizio della propria coscienza, col rischio dell'autocommiserazione: «Le mie storie. Eh. Mi piacerebbe. Ti piacerebbe / eh?

www.andreatemporelli.com

Davvero, grazie. Lasciatemi giù»; «Lasciami giù esattamente nel punto dove / mi hai trovato, usami, ti prego, questa precisione». Margine estremo di difesa e di tormento non è soltanto il colloquio con i morti, ma anche, come già in Sereni, l'ambito degli altri affetti familiari, in particolare il rapporto-confronto con i giudici privilegiati, puri e crudeli, del mondo degli adulti: i figli, da guardare dunque con «sospettosa tenerezza»:

> Siano con selvaggia compunzione accese
> le tre candele. Saltino sui coperchi con fragore i due
> compari di spada compiuti uno
> sei anni e mezzo, l'altro cinque
> e io trentaquattro e la mamma trentadue
> e la nonna, se non sbaglio, sessantotto.
> Questa scena non verrà ripetuta.
> La scena non viene diversamente effigiata. E chi
> si sentisse esule o in qualche
> percentuale risulta ingrugnato
> parli prima o domani.
> Accogli, streghina di marzapane, la nostra sospettosa tenerezza.
> Seguano come a caso stridi
> di vagoni piombati, raffiche di mitragliatrice...

La prosa che segue a questa poesia, dal titolo *Partendo da boulevard Berthier*, in cui si descrivono i funerali dello studente francese Gilles Tautin, demarca il passaggio a una serie di testi dai motivi ancor più occasionali ed anche formalmente molto vari: si passa, da una riscrittura-imitazione di una poesia di Christopher Smart, alle dieci quartine dell'*Alibi del morto*, scritte dopo l'assassinio di Giuseppe Pinelli, che sembrano riattivare la tensione espressiva delle prime *plaquettes*, fino alle amarissime riflessioni su una tragica stagione politica delle quattro parti di *Notizie false e tendenziose*, scritte dopo l'assassinio di Feltrinelli («la lezione è servita. / Se la nostra leggerezza è scritta sugli alberi / la cancelleremo con i denti, / trangugeremo insieme nomi e scorza. / A nessuno, a nessuno venga più in mente di mettersi a strillare / che a bruciare il Reichstag non sono stati i comunisti»), per chiudere il libro con la struggente sequenza *Per C., morta di parto all'età di un anno e undici mesi*, che riconduce il violento moto di estroversione della raccolta sulla cronaca del tempo al flusso dei tempi interiori: «È (diceva il mio amore) mia sorella / morta dieci anni fa. La riconosco / dagli occhi di mirtillo... / Io le credevo. E adesso ci chiediamo / dove ti incontreremo un'altra volta, / in quale pesciolino, albero, odore».

Anche se in quest'ultima poesia si può avvertire un «calo di tensione»[16] e se la giustapposizione fra questi frammenti e le precedenti composizioni è piuttosto forte, proprio da un simile attrito (che può ricordare *Il dolore* di Ungaretti) si sprigiona la scintilla vitale per l'io ormai dissolto («Mi vedo perdere colpi, avere pietà / del questore giudiziario, del carabiniere in salita»; «Mi sveglio per te, non per la luce»), in grado di sopravvivere solo al confine fra interno ed esterno, fra memoria e presenza, nell'esiguo spazio di una soglia onirica di coscienza. Anche tutte queste caratterizzazioni fanno di Raboni uno dei poeti che anticipano «modi che saranno propri della generazione del '68»: si pensi in particolare alla poesia di Cucchi, ai paesaggi metropolitani di De Angelis con i sordidi e drammatici dialoghi, all'io disgregato teorizzato da Viviani.

* * *

www.andreatemporelli.com

Siamo così alla raccolta *Nel grave sogno* per certi versi speculare alla precedente. Se *Cadenza d'inganno* si apriva e si chiudeva con testi d'occasione funebre, anche *Nel grave sogno* inizia e termina con l'ormai consueto *gong* funereo. Nel primo caso ci si riferisce a *Celeste* (dedicata a Giorgio Cesarano), poesia che con *Sogno di via dei Serpenti* e *Interni clinica* compone una specie di trittico per amici poeti (nel secondo caso tuttavia, l'omaggio a Giudici fortunatamente non commemora il lutto dello scrittore; mentre il terzo destinatario, già menzionato, è Cattafi), quasi a fissare con la raccolta l'intenso percorso di una generazione di scrittori animati da profonde consonanze. Il testo di chiusura, invece, nonostante il titolo (*Le nozze*), sancisce «il carattere mortuario dell'eros» (Luzzi)[17] e prende spunto dal quadro di Jan van Eyck *I coniugi Arnolfini* (1434) e da un altro quadro dello stesso pittore, andato smarrito. Le poesie comprese in questa cornice, come per *Cadenza d'inganno*, si muovono in ripetuti scorci fra interno ed esterno, fra lo spazio kafkiano dell'«appartamento», altrettanto desolante quanto un'immagine della città, e «l'infantile disastro del mondo». Soltanto le varie sequenze, però, riescono, per quanto il titolo del libro racchiuda un'indicazione opposta, a sollevare l'angoscia che gravava sul soggetto in una maggiore levità musicale (un titolo emblematico in tal senso è *Cassazione*), che certo nulla sottrae al dolore d'esistere, ma lo scioglie in un dettato più fluido ed essenziale, in immagini spesso meno soffocate dall'allusione alla realtà (il contesto storico, d'altronde, è già mutato e meno pressante). Questa sospensione, non priva di tensione drammatica, non più debordante, appare magari magistralmente orchestrata in una sequenza metaforica, come in *Zona Cesarini*, dove il gusto per l'eccesso si fa a tratti divertito, o come nella (zanzottiana) *Fiaba* che comincia: «Ucci ucci / orme di lupi, di cornacchie / storie di cristianucci...»[18].

Ci sono repentini moti di commozione per la vita che sembrano fulmineamente distrarre il poeta dalle proprie ossessioni, e ne sono un indizio minimo ma certo l'uso dei diminutivi: cuoricino, personcina, nonnina, alucce, agnellino, gattini, assicelle ecc. Sono rapide comparse a portare una ventata di novità improvvisa: «stiri le giovani membra / come un gatto in buona salute / o la sorella di Gregorio Samsa / o se niente importasse tranne i tuoi / grilli, le tue passioni». È come se il poeta, dopo aver fissato lungamente sé stesso attraverso la specola della morte, riscoprisse il gusto per la nominazione degli oggetti di una quotidianità illuminata da un taglio di luce inusuale. La versificazione si fa più agile, riaccostandosi alle misure brevi e persino a una sequenza di distici. Anche la morte sembra ormai riflettere un bagliore di inaspettata tenerezza: «Quanta vita / nel tuo farcela appena, / nella ghiaia, nelle spine del tuo fiato...». Certo, il grave sogno resta, incombe sulla notte («tendo l'orecchio: è mai / possibile? Il sibilo acido, strappato / di mia madre che muore... [...] Ma no, / è la mia gatta che dorme»), ma nasce in seno al dolore una serenità che rivela il lato meno amaro della memoria: «La piccola folla degli animali che prego / prima che il sonno cancelli la forma delle croci / [...] il Fort Apache del mio coraggio, / così che di piume, cartilagini e artigli / [...] / è fatta la mia compagnia».

La tristezza che affianca questo sentimento non è assoluta, ma pronta a sciogliersi di fronte a un'epifania di «copiosa letizia»; la condizione esistenziale, prima monocorde ed ossessiva, si fa ambivalente: «mi sento giovane e stanco /

www.andreatemporelli.com

come mio padre / anche lui passeggiando per Milano / tre quattro mesi dopo l'infarto progettava / di togliersi qualche sfizio». Per quanto potesse rivelarsi isolata, in chiusura della raccolta precedente, la ricordata *Per C., morta di parto all'età di un anno e undici mesi* anticipa con esattezza il tono meno cupo del *Grave sogno*. Anche il titolo più minaccioso della raccolta: *Il più freddo anno di grazia*, racchiude implicitamente tale ambivalenza (freddo vs grazia), a suggerire, seppur con una distanza ironica, una sorta di "allegria di naufragio". Vale la pena allora rilevare un'altra interessante concomitanza con il sempre attivo modello di Sereni: proprio il passo iniziale di questa sezione, parla di «gatti siberiani» nascosti «nella pelliccia, socchiusa come una ferita», che paiono omologhi alla «volpe rubata che il ragazzo / celava sotto i panni e il fianco gli strizzava» dell'*Appuntamento a ora insolita*, per cui la «ferita» raboniana diventa anch'essa la «gioia», «l'ora di settembre in me repressa / per tutto un anno» di sereniana memoria. La specola mortuaria sta per essere attraversata ed ora il poeta può talvolta già contemplare la vita da un luogo di straniata, caproniana («Mi cercano, tanto per cambiare, / dove non sono») euforia: «Io pulitore di specole / a ventimila millimetri d'altezza nel vuoto siderale / spio l'abbandonata bolla di luce, lo scafandro / svuotato della testa [...] / la mia vita è lì. È quella che è. Non posso / qui, da questo aggetto, mutarla. Da lontano / mi colma, mi raggela...».

* * *

Si tratta, probabilmente, dei primi timidi accenni di una quasi prodigiosa rinascita poetica, che manterrà viva l'ambivalenza sostanziale fra morte e amore (da intendere anche in senso lato come amore per la vita), lo scontro delle pulsioni che ridefiniscono il corpo testuale della scrittura, ambivalenza che in un certo qual modo detterà (ogni coincidenza è poeticamente significativa) la struttura dei libri composti durante il passaggio dal primo o dal secondo Raboni[19]: *Canzonette mortali* e *A tanto caro sangue,* che sono infatti entrambi bipartiti.

La divisione del primo in *Canzonette mortali* e *Lista di Spagna* corrisponde a una diversità di registro espressivo, anche se il libro intero celebra l'avvento della nuova musa ispiratrice del poeta. Tema unico, dunque, è l'amore, o ancor meglio l'eros, il desiderio che divampa in tarda età. Il contrasto fra impulso vitale alla gioia (da intendere anche in senso provenzale) e sentimento della vecchiaia, detta una collana di strofe che via via diminuiscono regolarmente di numero fino a ridursi a unico verso, in una sorta di *count down* che non drammatizza ma sfuma la conclusione. Qui l'autore, come se, trovandosi su un punto discriminante, volesse giustificare tutta la sua esperienza poetica e spiegare ancora una volta, ma in una prospettiva stravolgente, il motivo della morte che ormai ossessivamente lo accompagna, rovescia le coordinate temporali dell'esistenza: «Io che ho sempre adorato le spoglie del futuro / e solo del futuro, di nient'altro / ho qualche volta nostalgia»... Si passa in questi versi da un alessandrino, che concentra virtualmente una fioritura di significati – dall'*io* che si pronuncia decisamente, all'*adorazione* che unisce passione e senso del sacro, alle *spoglie* che riattivano le infinite variazioni sul tema della morte, fino a giungere al *futuro* che si ripercuote a ritroso sui termini precedenti, quasi a svegliare le

www.andreatemporelli.com

braci sotto il manto apparente del già noto –, a un endecasillabo che, con un indugio, ribadisce il tema paradossale delle canzonette *mortali*, ovvero il futuro, per chiudere la premessa rappresentata da questi primi versi con un novenario, e precisamente con una parola, «nostalgia», che (come una nuova, definitiva vittoria della cenere sulla fiamma[20]) mette a nudo il sentimento che dà forma a questo nuovo capitolo raboniano. C'è già tutto *in nuce* in questi primi versi, persino la struttura in diminuendo delle intere *canzonette* (il titolo ammicca alle *Canzonette morali* del Chiabrera?).

Rovesciata la prospettiva (le spoglie appartengono al futuro, non al passato), il poeta può già dire di ricordare qualcosa che deve ancora avvenire: «quando alle mie carezze smetterai di bagnarti»: ecco l'eros prorompe, candido e sfacciato. Non è un caso che Garboli veda un antecedente importante di queste poesie nientemeno che in Penna: ma non è ancora sereniano il variato e insistito ricamo sulla figura del polittoto? Ciò che più conta in ogni caso evidenziare, è il non sospetto omaggio agli istituti metrici: struttura complessiva dei versi a parte, il titolo richiama, seppure ancora per mezzo di un camuffamento – un ennesimo abbassamento di tono – il "canto". Si veda la prima, schiva comparsa della rima: *piacere : godere* e *bellezza : dolcezza* nella strofe iniziale, *soltanto : intanto : incanto* nella terza, *paura : sventura* nella sesta. Attraverso questa trama leggera di canto, la nostalgia del futuro, per le rinnovate pulsioni dell'eros, conduce alla progressiva dissoluzione dell'*Io*, che apriva la serie, nella contemplazione dell'altra persona: «Ti giri nel sonno, in un sogno, a poca luce» (enunciato fintamente piatto, se si noterà il riferimento a una strofe precedente: «Ti muovi nel sonno. Non girarti, / non vedermi vicino e senza luce! / Occhio per occhio, parola per parola, / sto ripassando la parte della vita»).

Nella *Lista di Spagna* domina invece un tono ben più licenzioso. L'esibizione pornografica, anzi, sembra a tal punto insistita da assumere il valore di una "vendetta d'amore", per la voluttà a tratti perfino rabbiosa (già nelle canzonette: «Le volte che è con furia / che nel tuo ventre cerco la mia gioia...»). Lo sfondo per gli amanti, «tra cari fantasmi» letterari, è la città di Venezia, relegata però a richiamo decorativo, che rende la lussuria ancor più elegantemente, manieristicamente teatrale (questa volta è una citazione dal *Don Giovanni* a introdurre le poesie e a spiegare il titolo). Non mancano moti di dolcezza e di triste pensosità, poiché è sempre la "nostalgia" di sottofondo a rendere "furiosa" la ricerca dell'eccesso; moti pronti tuttavia a perdere l'abituale contegno e dar spazio a disinibite effusioni: «Ah mia bianca ragazza, mia candida puttana, / mia esangue ultima figlia, / bel muso infarinato, madonnina / della fort*una*, / giglio di cera in *una* / grotta d'henné». Mentre le canzonette, restando esplicite, evitavano la volgarità, ora la lotta poetica consiste proprio nella costante infrazione di questo limite. Se in qualche occasione le varianti potrebbero essere interpretate in funzione di una dizione più pudica («come un intruso basta il tuo bisbiglio / docile e spudorato / – Vuoi che...? – a farmi invisibile e beato» < «il tuo bisbiglio spudorato, / docile, rauco: Vuoi che te lo succhi?»), esse andranno per lo più intese come un ritocco vòlto a correggere l'eccesso di aggettivazione, approfittando per calcare con assonanze e rime la "cantabilità" del testo. Anzi, si potrà riscontrare un ipercorrettismo in questa direzione. Così, ad esempio, la strofa che inizia con la citazione di una delle più celebri scene del *Don*

www.andreatemporelli.com

Giovanni:

> No, non ne ho avute mille e tre – nemmeno
> seicento e quaranta, o novantuna.
> E tu quanti? Di colpo, lunga o corta
> che sia la lista, il cuore s'accartoccia,
> fa male. Eppure so che non importa

nella versione definitiva (appena citata) si rende troppo esplicito il riferimento all'opera teatrale, con una pesante aggiunta di precisazioni in funzioni di zeppe *pour la rhyme*, mentre la versione precedente:

> No, non ne ho avute mille e tre – nemmeno
> seicento e quaranta, o novantuna.
> E tu, tesoro?
> Dio, che male allo stomaco. Ma in fondo
> lo sai, lo so che non importa

aveva il pregio di non accentuare la musicalità e mantenere il ben più allusivo spazio bianco dopo la domanda nel mezzo della poesia, spazio che lasciava precipitare sul verso seguente più sfumature di significato, con uno scatto non consequenziale, brusco come il dolore stesso, che suggeriva senza spiegare la risposta taciuta.

Dunque, le varianti non sono mirate ad attenuare la volgarità: infatti nella strofa, pure molto ritoccata, che segue quella appena citata, non muta sostanzialmente la chiusa: «preferivi il mio cazzo, la mia mano».

* * *

L'ambivalenza che dà forma alla sezione relativa alla precedente antologia *A tanto caro sangue* è invece meramente strutturale (indice comunque di una volontà di revisione complessiva e insieme di rilancio). Essa infatti si divide fra cose *Ultime* (1983-1987) e *Disperse* (1956-1960). Nella prima, troviamo il vertice della produzione del poeta, con i sei testi (alcuni, al solito, composti da più parti) che più nitidamente si stagliano nella memoria del lettore. Né parrà strano che proprio nelle opere di transizione il primo Raboni giunga all'apice: è esattamente per la controspinta interna, derivante dalle nuove istanze espressive che si vanno maturando, che i temi e le figure consuete (poiché le *Ultime* nulla aggiungono ai motivi già consolidati) hanno un improvviso balzo, si sollevano dal flusso discorsivo tendente all'indistinto (al poematico o, come si è pure detto, al romanzesco), come increspature, onde che portano a sintesi un vasto immaginario. Se infatti *Le case della Vetra* rappresentavano fino ad ora il punto maggiormente coeso dell'opera raboniana, ciò era dovuto al macrotema della città; nei libri successivi, e soprattutto in *Cadenza d'inganno*, il dissidio del soggetto che si autorappresentava e insieme si autoannullava sulla pagina, perdendo sempre più i margini della poesia nella prosa – come li perdeva il soggetto nella realtà storica –, non trovava situazioni memorabili, montaliane occasioni, effigi o comunque scene capaci, senza perdere aderenza al reale, di ritagliarsi margini precisi entro il discorso complessivo del libro, acquistando con l'obliquità metafisica un *surplus* di senso. Se negli *Strumenti umani* Sereni giustapponeva, seppure con un ritmo intricato, una serie di testi autonomi, Raboni

www.andreatemporelli.com

si trovava a disperdere eccessivamente il discorso indiretto e coperto in brani colloquiali, su sfondi indefiniti, per di più frammentando in microsequenze anche le occasioni che gli si presentavano nitidamente (il funerale della madre, gli incontri ecc.), rischiando il "qualunquismo formale" da cui prenderà successivamente le distanze e proprio a partire da *Canzonette mortali* e *A tanto caro sangue* (antologia che tenta, infatti, di ridefinire una "forma" complessiva della sua produzione). La controspinta, in questi testi, si palesa, più ancora che nell'andamento complessivo del dettato e delle strutture metriche adottate (per cui pure si dovrebbe citare almeno *Anagramma*), nella rima (cfr. *Scongiuri vespertini I* e soprattutto *Anagramma I*) e nel controllato abbandono ai toni elegiaci. Il soggetto, inoltre, si offre senza dissimulazioni, ha ormai alle spalle una storia, anche poetica, che ne rafforza l'identità, anche quando questa viene rimessa in discussione. Al ritrovarsi dell'io, senza pesante volontà di autoderminazione ma per naturale sviluppo poetico (il soggetto, anzi, si offre esattamente nell'atto di ritrarsi, di lasciar spazio al dolore dell'amata piuttosto che al proprio «novero dei morti» o al pensiero che non importa essere oggetto della preghiera dei figli), riprendono levità di forma anche le figure essenziali con cui interagisce: l'amata («mio affamato, tremante, altero amore!»), i morti, il padre e i figli, la madre. Riemerge anche, ma come un leggero soffio di ironia, non di sarcasmo, il tema politico («mi guardi», dice rivolgendosi all'amata, «come, ma sì, come un nemico di classe»; «Mangiarsi il capitale – strana, buffa espressione / di quando gente come me, borghese / per vizio o per condanna, s'ostinava / a vivere di rendita»). A prevalere infine non sono i toni risentiti, ma un senso di rasserenata accettazione della vita: «Ma no, sbaglio. Non io, tu sei l'erede / d'una sacra penuria», «Ma subito, contraddicendomi, mi dico / che no, che ci mancherebbe altro», «Ma poi, vedi, più niente / è chiaro, tutto, senti, si confonde», «Ma che importa / se mi sono pagato la dolcezza / di vivere con te, / di morire, mia vita, accanto a te?»; e l'accettazione della vita sgorga nel momento dell'accettazione della morte:

> mi cade goccia a goccia nelle vene
> l'illusione soave
> d'essere meglio che immortale
> perché ormai io lo so come si muore,
> con che opaca dolcezza,
> con che mite, domestico dolore...
> O padre, padre tante volte
> scongiurato a sproposito, ficcato
> in tutte le salse delle mie seduzioni,
> fa' che sia vero anche la volta vera
> e che sia stato vero anche la volta
> che si è rotto il tuo cuore.

* * *

La spinta al superamento del "qualunquismo formale" si fa pienamente visibile nei *Versi guerrieri e amorosi*. Ricordiamo, a vantaggio del lettore, la nota di quarta con cui si presentava l'edizione einaudiana:

> Scrive l'autore di questa sua raccolta: «Da molto tempo pensavo di scrivere qualcosa sulla guerra: la guerra, s'intende, come rovescio, intreccio di riflessi e di nomi, quale può essere apparsa a un ragazzo di dieci dodici anni fra città e campa-

www.andreatemporelli.com

> gna, bombardamenti e sfollamento; ma ogni volta urtavo contro un clima e un linguaggio che non volevo, che addirittura mi ripugnavano, quelli della memoria (ossia, rispetto al presente, della smemoratezza) elegiaca. A mettermi su una strada diversa e che mi è sembrata più fruttuosa sono state una frase si Goethe ("Bisogna confessare che ogni poesia converte i soggetti che tratta in anacronismi") e più ancora, forse, la richiesta di riconoscibilità formale che sempre più la poesia mi sembra rivolgere oggi ai poeti per poter continuare o ricominciare ad esistere, oltre che nella loro volontà e nell'orecchio dei lettori. Il piccolo canzoniere che sta al centro di questo libro è nato così, credo, dall'intersezione di due tentativi o desideri: il primo di non perdita, l'altro di ritrovamento».

Il primo libro della nuova stagione poetica di Raboni si pone ancora sotto il segno dell'ambivalenza, visibile già nel titolo. La novità più rilevante che viene indicata è il progressivo recupero delle forme chiuse: la svolta, quindi, sarebbe essenzialmente formale. In realtà, essa rappresenta la conseguenza di un'intuizione prioritaria, secondo cui la poesia recupera lo sfasamento temporale rispetto alla storia: essa trasforma i propri soggetti in anacronismi. Il poeta non cerca più delle terze persone cui affidare l'espressione, come accadeva in *Gesta Romanorum*, eppure adotta una visuale temporalmente straniata. L'io che si definisce nella scrittura esce dal presente, ne prende le distanze per poterlo misurare con maggior lucidità.

La nostalgia del futuro si traduce nell'oltrepassamento dell'*hic et nunc*, sempre più vuoto e desolante quando non soffocato nei margini dell'esperienza individuale. La svolta formalistica non va dunque interpretata come un *appel à l'ordre*, poiché le forme chiuse non hanno valore in sé, in quanto tali, ma in quanto anacronistiche, puro *medium* per accedere al presente da «un'ottica mortuaria», da un punto esterno e non compromesso con il presente stesso. Alle strutture metriche non si attribuisce un senso letterario che non sia la garanzia di una libertà rispetto agli automatismi del pensiero e al qualunquismo storico e poetico del presente. La radice, pertanto, va rintracciata ancora nella volontà di parlare da lontano o tacere: anche quando è il soggetto biografico a dominare sulla pagina, l'io rappresentato risulta "fuori tempo": il poeta si autocontempla da un terzo luogo (terzo rispetto alla colloquialità data dall'asse privilegiato io-tu), ovvero da un *terzo pensiero* che subentra nel momento dell'attraversamento (accettazione) della morte.

Anacronistico significa anzitutto già determinato: attraverso la scrittura, il poeta sa di non poter intervenire nella vicenda (mentre nell'ipotesi *engagé* agiva sul presente opponendovi il peso delle proprie intenzioni e, dunque, una sottile e contrastata volontà di autoaffermazione). In questo senso, Raboni prende coscienza di un *clic* che già scattava, a tratti, nella sua poesia: l'intera prima silloge ne era una precoce attuazione, così come lo straniamento sotteso nelle *Case della Vetra* (già l'evocazione di luoghi manzoniani è significativa, seppure ridotta ad allusione), per esempio in *Città vista dall'alto*, poesia in cui la topografia urbana trasfigurava la città contemporanea in una città medievale: «lì, tra quattrocento anni / impiantano la ghigliottina». Anacronistico è l'amore, dal futuro scontato, delle canzonette (dette *mortali*, appunto) e l'intero lavoro di *A tanto caro sangue,* con la ripresa e addirittura la riscrittura di vecchie cose.

Ma soprattutto, antecedenti a parte, a risultare fuori tempo è il padre ricordato, attraverso la luce bianca e fissa della morte («Sono passati quarantaquattro

www.andreatemporelli.com

anni, un mese e un giorno. Non è passato neanche un minuto») nella prosa di *Versi guerrieri e amorosi*, strana scelta introduttiva per un libro con quel titolo. Così come anacronistici sono i ricordi della guerra, che si sovrappongono al tempo presente costruendo un originale canzoniere, e soprattutto la veste formale. Le poesie infatti si compongono per quartine (con l'unica eccezione di un sonetto con tre versi imperfetti delle terzine, o in rima a grado zero), al più dilatate con un distico finale; i metri adottati variano dall'endecasillabo al novenario, dall'ottonario al settenario, con un ritmo regolare ma una musicalità franta, più che per l'aggettivazione e l'effetto dei contrasti, per le rime, contraddistinte da una misurata tensione a infrangere la norma. Eccone un rapido catalogo: *lunapark : varco, risolvere : povere, vergogna : calcagno, m'appaia : mattatoio : corridoio : obitorio, discerno : schermo, gelo : fievole, ebbra : intenebra, condensato : estratto, impiantito : allibiti : estinto*. Non mancano tuttavia anche clamorose citazioni: «Troppi anni e mesi e giorni e notti e sogni», ma si osservi soprattutto il fatto che le poesie sono, tranne tre casi minimi, composte da un unico lungo periodo, certo indizio di un'esasperazione che esautora le strutture formali nel loro superamento ideale.

Anacronistica, infine, e rappresentativa della tradizione assunta come *medium,* è la terza sezione, *Reliquie arnaldine*, dove il poeta documenta il proprio lavoro di recupero e di esercizio formale attraverso libere variazioni su luoghi già dati, cioè frammenti di Arnaut Daniel. (Non andrebbe comunque dimenticata, nell'officina del poeta, il lavoro di traduzione: non è un caso che nelle canzonette, accanto alle quali comparvero a suo tempo le prime "reliquie", si chiamasse esplicitamente in causa l'amato Proust).

Ma, oltre alla struttura e ai temi dei *Versi guerrieri e amorosi*, anacronistico è soprattutto il sentimento di vita di chi si inoltra nella vecchiaia, pure se rassicurato dal fatto che «chi sta con Amore / di chi resta e chi va non si dà cura».

* * *

Non è dunque necessario trovare un personaggio o una storia diversa dalla propria per materializzare le trame di un pensiero "fuori tempo". Con *Ogni terzo pensiero* il poeta ci dà una fedele rappresentazione di sé che oltrepassa la mera volontà d'espressione realistica per stanziarsi coraggiosamente nel centro degli istituti letterari più evidenti. Triplice è anche e ancora la partizione del libro, che propone per i versi la forma esclusiva del sonetto. Oltre la poesia che funge da prologo, troviamo una prima sezione di nove *Sonetti di infermità e convalescenza*, ognuno composto da un solo periodo e da versi inferiori all'endecasillabo, cui seguono i nove brevi brani in prosa di *Piccola passeggiata trionfale* (ancora un primo aggettivo in funzione attenuativa), per chiudersi poi con i ventisette pezzi dal titolo *Altri sonetti* (in endecasillabi).

Anche la prima poesia si struttura in un unico ampio periodo che elegantemente si dispiega secondo l'architettura del sonetto, attraverso rime esatte e qualche lieve sprezzatura negli ictus (due endecasillabi in quinta), cui peraltro bisognerebbe aggiungere un dodecasillabo, che comunque corretto darebbe un altro endecasillabo con accento in quinta («è già spento, divelte le imposte, pieni»). Il poeta invoca l'«ombra ferita», che zoppicando si approssima nell'«andirivieni // dei risvegli e degli incubi», di dargli tempo, perché possa «chiudere i tanti / conti ver-

www.andreatemporelli.com

gognosi in sospeso con / loro prima di stendermi al tuo fianco».

Nei *Sonetti di infermità e convalescenza* la condizione temporale, «latitante il giorno», è tutta scandita dai pensieri e dagli umori della degenza ospedaliera; questa volta l'anacronismo è dato dalla coercizione del momento: il corpo «liberato sul più bello / dall'odiosa sincronia / di percezione ed evento // per l'interporsi del lento / flap della preanestesia / va spensierato al macello». A venire fortemente ribadita è la mancanza di onore e di bellezza nella morte, palese anche quando essa entra bruscamente a far parte del reale orizzonte dell'esperienza di sé. L'orrore del «disastro intestino» e delle condizioni disagevoli (fra «L'ordine di non avere / un solo pelo più in basso / del mento» e «le delizie / del pasto d'un riabilitato / a vivere appena svezzato / dalle protettive nequizie // dei fili e nuovamente in stato / eretto ai cautelosi sfizi / restituito [...] del prosciutto tritato // fine, del soffice purè, della pasta soavemente / scotta») si trasfondono nella struttura del sonetto torcendola, soprattutto quando la poesia si dispiega in misure brevi – dalla musicalità meno riconoscibile –, per "liberare dall'estetica" la verità degli eventi:

> Nel decomporsi chissà
> che rumore fa il cervello
> e che scintille se già
> così assordante è il rovello
>
> d'essere, ecco, la metà
> dell'annegato, il fratello
> siamese di chi non ha
> più volto nel mulinello
>
> insieme a precipizio vivi
> travolti da un'atassia
> divina e a un divino niente
>
> centuplicata la mente
> flottando morti nella scia
> fulgida dei sedativi.

Allenta la tensione formale del libro, pur compatto e calibrato nella disposizione della materia, un intermezzo in prosa, composto da nove brevi riflessioni che a partire dagli elementi del paesaggio rafforzano lo sguardo retrospettivo sull'esistenza, in una dimensione di quotidianità in cui pure balugina un senso di trepida riscoperta delle cose (il corso, il circolo del dopolavoro dei ferrovieri, la strada del quartiere, il chiosco dei giornali e quello della benzina, la fontana, il semaforo). Posti dopo la sezione di *Sonetti di infermità e convalescenza*, questi brani diventano espressione della «lunga, lentissima rincorsa» con cui l'individuo si riabilita, rientra nelle coordinate spazio temporali della normalità. Dal punto di vista formale, invece, risultano una necessaria ripresa di contatto con la realtà per meglio scandire la temporalità alterata dei ritmi, delle rime, delle strutture chiuse dei testi. Se nelle opere precedenti la prosa si accostava per osmosi alla poesia, qui la prosa (anche se nell'ultimo frammento troviamo degli "a capo") è una musica complementare ai versi per circuire la realtà.

Tanto più che in *Altri sonetti* il lavoro del poeta si concentra soprattutto sugli accenti. Non mancano anche qui rime talvolta sconcertanti (nella prima poesia: *oblò : verità; o*; ma si veda anche questi casi di rima per l'occhio: *sera :*

www.andreatemporelli.com

povera, di libera varianza della vocale finale: *speranze : anzi : avanzi: avanza*, di raddoppiamento consonantico ulteriormente slittato a semplice rima visiva: *febbre : latebre : lebbre : palpebre,* di rima fra particelle atone: *si : di*, di *anima* che nel diciannovesimo testo rima solo con sé stessa, a suggerire il valore di parola chiave), ma la novità è rappresentata dall'estrema varietà di ritmi adottati, dall'abbattimento dei vincoli interni al verso: ancora una volta, Raboni utilizza gli istituti tradizionali ai propri fini, sembra anzi voler dimostrare che è ancora possibile scrivere sonetti in endecasillabi (misura precedentemente evitata) senza per questo scivolare nella musicalità gratuita. Si veda in particolare il primo componimento, che inizia con un inconsueto endecasillabo con accenti in prima e in settima sede (si considerano, ovviamente, gli accenti primari): «Sogno infaticabilmente da un po'», ma che poi ricorre anche ad accenti in quinta posizione: «del vero, rifletto, la verità; o», «della ritrovata solarità», «per farsi non dico intrepido ma» o, ancora, in seconda e settima: «invece nel deperibile ardore». Se a tutto ciò si aggiunge l'uso dell'*enjambement*, anche in sedi molto accentuate («chi mi fa cenno di / là »), il gioco delle allitterazioni e delle paronomasie: «sogno... segno», «persi, presi perdutamente», «nessun rombo rompe», del polittoto ecc., si avrà ben chiaro il fatto che il sonetto raboniano non ha la misura classica nello svolgimento, l'ordine interno di sviluppo del pensiero, ma si riduce ad apparenza tipografica, a gabbia per tenere insieme un'unica colata verbale, non priva nemmeno delle consuete movenze prosaiche e colloquiali.

Il poeta con questi mezzi domina la materia incandescente, a tratti onirica, dei pensieri, in una condizione ambigua «di troppa vita o che manca», in cui si insinua il dubbio che la «verità» si ritragga, per maggior ritegno, dalla stessa realtà, per cui serva maggior perspicuità per leggere negli avvenimenti della storia e della vita. Può tornare così a parlare poundianamente di stato e di capitale, della devozione per i morti e del mistero della resurrezione della carne, della città e ai suoi illustri antenati, dei propri ricordi e di degenze ospedaliere, di patria e di crimini, della consunzione del corpo e della salute dell'anima, di poveri untori e di regali di cartapesta, della felicità sua e dei morti. A trionfare, infine, è un sentimento di eclatante speranza, anzi, di «calma / radiosa» che nasce dalle stesse ceneri della speranza, grazie alla quale è possibile cogliere una verità semplice e perfetta: «Luce // da buio o luce da luce e per quanto / tempo d'anni o minuti e di che spine / irto soltanto loro, gli esiliati // dal tempo lo sapranno, io so soltanto / che le foglie crescono, che i malati / muoiono, che il mattino non ha fine». In questa irriducibile elementarità Raboni riassume tutti i motivi del proprio percorso con un esultante sincretismo, e ci indica infine le parole più nuove e forti della sua poesia, *gioia* e *luce*: «Gioia mite e ultima, mite febbre / d'ottobre»... Attraverso di esse riconquista il presente («Non di questo presente ora bisogna / vivere – ma in esso sì») e il senso della sua gratuità:

> Niente può rovinamerla la festa
> del mattino, quando il sole che dà
> fiato alla sua raucedine ridesta
> a dolori e crimini la città
>
> che amo e nel cuore la felicità
> d'esserle ancora complice. S'arresta
> a questo confine la potestà

www.andreatemporelli.com

di numeri e fantasmi, qui la cresta

sbrindellata alza la vita e tace
l'arcangelo del rimorso. È la luce
la mia morfina. Su, mi dico, datti

da fare, mostra di che sei capace,
ficca mani e naso dove riluce
come un tesoro l'ovvietà dei fatti.

* * *

Si apre già con *Ogni terzo pensiero*, dunque, una vera e propria fase paradisiaca dell'opera raboniana, che già ci offre un ulteriore indizio di sé attraverso la *plaquette* dal titolo *Nel libro della mente* (edita nello stesso 1997 da Scheiwiller): «Tanto difficile da immaginare, / davvero, il paradiso? Ma se basta / chiudere gli occhi per vederlo»... Qui il poeta prende anticipatamente commiato dai vivi, per ricongiungersi con il suo «reggimento» di «sfrattati // dal tempo, i clandestini, gli abbonati / fuori elenco a telefoni che hanno / numeri di cinque cifre soltanto». L'ironia con cui il poeta descrive la sua condizione esistenziale (per esempio scherzando su un errore malandrino della vista, che lo ha portato a leggere la scritta «Ricevitoria del lutto»: «Mi è successo davvero, un giorno, in via / della Scrofa, venendo da Ripetta») si veste di lieve malinconia, anzi, di "nostalgia del futuro". Così, dice, sarà come abbandonarsi a un sogno quando l'anima e la mente, «la più urgente delle volte [...] una / per volta passerete dalla cruna». Ma tutto questo non significa ricusare il presente, che rientra ancora nella sua ottica anacronistica per mezzo di una patente eco luziana (al poeta fiorentino si possono forse addebitare altre suggestioni paradisiache): «e forse è grazia / che sia così, grazia per chi s'appresta // a lasciare la vita e ancora strazia / il moto che la consuma». Ben saldo infatti resta il moto di adesione al tempo: i giorni anzi rivelano proprio a partire dal sentimento della vanità delle cose la loro miracolosa sostanza: «Niente sarà mai vero come è / vero questo venticinque dicembre / millenovecentonovantatre / col suo tranquillo traffico d'ombre // per corsie e sale e camerate ingombre / di vuoto e il fiume dei ricordi che / rompe gli argini in silenzio».

È in virtù di tale esuberanza per il poeta diventa ancora possibile assecondare gli uomini con il suo "canto" per «far festa qui, bruciare qui le scorte / di incenso e febbre al turno delle pene», come se il presente fosse sempre e solo un anacronismo, rispetto all'eternità.

NOTE

[1] *Interni clinica* riprende la *Ballata scritta in una clinica*, così come le prose inserite da RABONI in alcune raccolte hanno come antecedente esplicito le prose montaliane che seguono, nella *Bufera e altri versi*, la poesia ricordata.
[2] G. RABONI, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, vol. IX: *Il Novecento*, t. 2, Milano, Garzanti, p. 216 e sgg.; interessante in queste pagine è proprio il raffronto fra RISI ed ERBA.

www.andreatemporelli.com

[3] La definizione è dello stesso GIOVANNI GIUDICI: cfr. *Antologia della critica*, G. RABONI, *Tutte le poesie (1951-1993)*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 354-357.
[4] Cfr. MARCO MERLIN, *Il profitto domestico di Antonio Riccardi*, «Atelier», a. II, n. 6, giugno 1997, pp. 42-50, e in particolare pp. 44-45.
[5] C'è chi peraltro tenterà, ma con esiti non rilevanti, una *declamazione onesta*: cfr. GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *La declamazione onesta*, Milano, Rizzoli, 1965.
[6] Oltre a *Notizia*, poesia che abbiamo riportato, si consideri il testo che la segue, dal titolo *Tovaglia*: «A che serve parlare con gli amici? / quasi tutti s'arrabbiano, o ridendo / si picchiano la fronte. Si parla di dissesti, / di cantanti invecchiate o dimagrite. Fuori / la notte si gonfia come un gufo. / E siamo pochi, troppo pochi a patire / tanti capi d'accusa: / l'uovo, il pane, il bicchiere / posati sulla mensa / come parchi strumenti di tortura».
[7] G. RABONI, *Poeti del secondo Novecento*, *cit*., p. 233.
[8] *Ibidem*, p. 216.
[9] Il riferimento è alle poesie *Portale, Romanzo, Dal vecchio al nuovo, Dilazione seconda* e, per il titolo, *Bambino morto di fatica ecc*.
[10] GIORGIO LUZZI, «Poesia», a. X, luglio/agosto 1997, n. 108, p. 47.
[11] Vi è peraltro una sovrapposizione anche con la successiva raccolta, *Nel grave sogno* (1965-1981).
[12] PIERGIORGIO BELLOCCHIO, *L'itinerario poetico di Raboni,* «Quaderni piacentini», a. XIV, n. 57, novembre 1975, pp. 149 e 148 (ora nell'*Antologia della critica* in appendice a G. RABONI, *Tutte le poesie, cit*., pp. 317-327).
[13] *Ibidem*, p. 147.
[14] PATRIZIA VALDUGA, *Requiem*, Venezia, Marsilio, 1994.
[15] Motivo che riaffiora anche in altri luoghi: in *Lista di Spagna*: «Diranno: doveva capitare / qui, tra cari fantasmi, / tra specchi amari... / Ma se non uscivamo quasi mai, / se nemmeno aprivamo la finestra».
[16] «Il calo di tensione che vi avverto mi sembra determinato da un dominio della materia troppo perfetto, dall'assenza di quel contrappeso, resistenza, frizione (in definitiva, la storia) che fa la forza della migliore poesia di RABONI (una poesia un po' eminentemente dialettica)» (P. BELLOCCHIO, *cit*., p.151).
[17] G. LUZZI, *cit*. p. 47.
[18] cfr. ANDREA ZANZOTTO, *Sì, ancora la neve* («perché si è fatto bambucci - ucci, odore di cristianucci»), nella raccolta *La beltà* del 1968.
[19] Si possono, è evidente, trovare più maniere all'interno dell'itinerario poetico del poeta, ma mi sembra siano da mettere in risalto i picchi di massima differenziazione. Considero dunque *Gesta Romanorum* un momento troppo esiguo per definire una stagione creativa autonoma (si tratterà, al più, dei resti della "preistoria" poetica del Nostro), *Le case della Vetra, Cadenza d'inganno* e *Nel grave sogno* il trittico di una prima maniera, *Canzonette mortali* e *A tanto caro sangue* (libri peraltro assai esili) i documenti dell'elaborazione di una nuova espressività, *Versi guerrieri e amorosi* il primo, e ancora ambivalente, libro della seconda stagione raboniana, che si definisce compiutamente con *Ogni terzo pensiero*.
[20] «Pensavo / polvere, non cenere; non / arso, pensavo, né centrifugato; / polvere: e diventarlo / a poco a poco, a poco a poco sperdere / il duro delle ossa», dirà nei *Codicilli* di *A tanto caro sangue*.

www.andreatemporelli.com

Marco Tornar
Il canto delle Cesane

Il racconto mitopoietico di Umberto Piersanti è una delle più grandi lezioni della lirica degli ultimi anni. Uno sconfinamento e insieme il senso profondo di una rinascita, di una metamorfosi, rivelano in questa poesia così disperatamente lontana – nata in un silenzio e in un isolamento di borghi e di valli – l'indiscussa presenza di un elemento oggi più che mai indispensabile per intendere una nuova vitalità del discorso lirico. Questo elemento è la voce.

Letteralmente, oggi, la poesia è morta. La *poesis*, la capacità di far agire le tensioni del moto fantastico insite nella parola, sembra essere schiacciata dai dettami dell'industria culturale. Colpa solo del sistema entro cui si muove la società oppure qualche responsabilità è ascrivibile agli stessi poeti? La voce, quella magia per cui ogni parola scritta si tramuta in modello per la contemporaneità, in ogni caso è ciò da cui si sono allontanati negli ultimi anni molti poeti italian, correndo il solito rischio, del tutto letterario: precipitare in una dimensione autosufficiente della poesia, assecondare l'egemonia di quella parte della cultura moderna che vuole nella parola una progressiva chiusura dalla realtà.

Piersanti è un poeta del mito. Ma le Cesane, Madìo, la Fenisa, lo sprovinglo, non sono citazioni da altri libri. Sono figure che non provengono dalla letteratura, ma dal reale vissuto dell'autore. Siamo quindi davanti ad un vero e proprio processo di mitopoiesi, di nascita, di creazione di miti, una pulsione inestinguibile, questa, nella poesia, ma che affiora raramente in tanta lirica contemporanea italiana.

Nei *Luoghi persi*, l'ultimo libro, del 1994, lo splendore di un fatto, di un gesto, di un dettaglio, si articola sempre su una precezione a tutto campo dell'esistere. Lo sguardo coglie lucidamente il rapporto tra l'io e il mondo, tra la realtà più profonda del soggetto e quella realtà che solo il meccanismo delle convenzioni sociali fa corrispondere a "principio di realtà". Passa, insomma, un grido di protesta o meglio il grido di una ferita la cui eco è una fuga nel silenzio immacolato dei boschi, una fuga verso l'origine. Ma proprio su questo punto si compie la metamorfosi. L'origine, in Piersanti, non è una zona del passato, nemmeno un mondo – come superficialmente si potrebbe credere – descritto tutto nella natura. L'origine è la continua, ineluttabile percezione tragica che l'uomo ha del suo destino, la solitudine del mondo selvatico avvertita in tutta la sua estraneità. Dunque il bosco è come luogo del non-domestico, del dolore, dell'*unheimlich*, finché la parola non compie i suoi riti. L'elaborazione del lutto della natura e del fantasma materno (le figure femminili di Piersanti sono sempre ritratte nella loro verità erotica, nel loro concreto apporto di una sensualità solare) genera un'altra lettura. Il bosco è anche il luogo della parola, della pulsione. È il luogo materno da cui provengono tutte le favole. È il luogo dove sostanzialmente tanto più si fa atroce, assoluta, la solitudine, quanto più si stabilisce un dialogo, si ascolta la voce: «[...] ma nei miei boschi passano gli dei / stanno dentro le fonti e nelle grotte / s'accostano improvvisi nel cammino / di rado sono saggi, pronti al riso / all'ira e all'amplesso cogli umani».

Natura quindi come Mito, come *il* Racconto, l'unico, il luogo dove occorre amorosamente tornare («il tuo corpo e le erbe i campi e i fiori / tutto trascorre, è

www.andreatemporelli.com

tempo di tornare / parto questa volta di primavera / i prati sono gialli per le rape / ma come allora scorgo l'Appennino / che addensa nubi e nebbie alle sue cime») e che si deve caparbiamente difendere come nucleo di una dissidenza da una società dove il reale è solo precostituito («io fuggirò ancora dentro i parchi / vedrò le nubi sotto il finestrino / schiantate sulle Alpi dissiparsi / non cederò perdio, mi conosco / ma questo è un buco nero che non si colma [...]»).

Del resto fin dal suo esordio Piersanti si pone come poeta del rifiuto e della contraddizione. *La breve stagione*, il primo libro del 1967, contiene gli iniziali tasselli, su cui in futuro si modelleranno gli straordinari paesaggi delle Cesane, e in più il coraggioso senso di una sfida: indicare segni e figure della natura in un'epoca egemonizzata dalla Neovanguardia. Si forma cioè la prima configurazione di un *epos* provinciale e contadino sottratto alle mode di quella metropoli e di quella modernità poetica che vogliono negarlo. E in un'epoca, in cui era quasi un delitto parlare di farfalle o di alberi, la riproposizione del valore cosmico di una civiltà, e della stessa poesia costituisce già il segno di una volontà di assumere tutte le responsabilità di una scelta autonoma, solitaria: «[...] Farfalla perduta tra le impalcature / in grigi cieli di fabbriche / la poesia attende / la fine dell'esilio nel tempo dell'incubo».

Così anche il tema della morte diventa subito il riferimento essenziale, il passaggio cruciale e trasfigurante per intendere un liberatorio desiderio di fuga che non è mai evasione ma approfondimento di uno spazio ancora disponibile per la ricerca, per il più arduo confronto. In *Ritiro* il desiderio di non «scorrere nel fiume della strada» è sostenuto da un preciso impegno esistenziale: «per la morte d'ognuno / il lutto non dovrebbe più finire».

La natura, la donna, la follia: tre icone della differenza, tre prosodie del canto stabiliscono una prima geografia poetica. Indicano un luogo e il fatto che questo luogo non è raggiungibile per sottrazione per il procedere in pura perdita avviato da una ferita. L'esperienza del dolore, condensata come referto in una raccolta del 1977, *L'urlo della mente*, è vissuta sotto il segno di un'etica razionalità, di una ragione che è insieme analitica («Ora il mio male viene / dalla parola») e politica («io accuso gli altri / d'avermi gettato nella follia»), ma trova le basi più profonde in una raccolta di tre anni precedente: *Il tempo differente*. Lo sfaldamento culturale di una società, in un momento comunque di totalizzante ideologia, è avvertito come prova di una tensione creaturale che registra anticipatamente la fine delle ideologie. Le «nebbie sui contrafforti dell'Appennino», così come i paesaggi toscani, non sono dunque luoghi generici in un'altrettanto generica fuga, ma reali apparizioni di spazi «dove la parola non è consumata». Il poeta si fa portavoce e difensore di quella civiltà appenninico-centrale profondamente radicata al pensiero e alla storia, le cui tracce di un tradizionale rapporto tra natura e opere dell'uomo non possono che fare da sponda alle angosce dell'annientamento come alle lacerazioni del moderno. E d'altra parte proprio da quei limitati spazi, dai chiusi cortili della provincia, talvolta si è rivelata più ampia la visione dell'Infinito. «Presto ci si rifugiò tra l'Appennino / una dimora incastrata nella terra / con coppi scheggiati e muschi sopra i legni».

Assumendo prestiti dal parlato e attuando i princìpi di una chiara moralità letteraria che consente di nominare indifferentemente «una dimora incastrata nella terra» come «la gola carica di sperma», Piersanti indica una scelta ed un uso del

www.andreatemporelli.com

linguaggio assolutamente efficaci, liberando la poesia da quelle rimozioni e frustrazioni che a volte non le permettono di esplicarsi come momento privilegiato del confronto e della differenza. E in questo la presenza erotica della donna s'instaura anche in tutto il suo potere di destabilizzazione: una donna tanto più concreta, fisica, ritratta nel richiamo frontale della sua carnalità, quanto più musa di un allontanamento, di una definitiva presa di distanza dai tumulti, dai cortei, dalle ideologie e dalle mode e che accompagna il poeta anche nelle zone in cui la contemplazione è più rarefatta, come accade in una delle più belle poesie del libro, *Racconto d'autunno*, dove la musicalità della descrizione, filtrata dalla tristezza, sembra davvero incontrare qualcosa di magico, il «tempo differente» della vita, l'amore.

«Piersanti [...] è uno degli ultimi poeti che si abbandoni all'ispirazione», ha scritto Carlo Bo nella premessa a *Nascere nel '40* (1981), un libro che è anche un bilancio, il bilancio di una laica e civile passione per tutto ciò che resta dell'umano, visto però attraverso il registro impietoso della memoria. Tra squarci di intimismo familiare («ma la nonna / ogni volta che scendevo / mi preparava l'uovo / con le fettine») e di indignazione sociale («il gioco dell'erotismo mi consola, oggi / nel mio paese di merda / dove si ammazza / dove è finita in merda / la ragione») si articolano un'ansia e una volontà di riscatto di cui *Bologna, i presepi e altro* forse costituisce l'affresco più forte, sapientemente ritmato, un'ansia che a tratti si fa visione metafisica di un mondo «prima della scomparsa delle lucciole», per dirla con Pasolini: «[...] È la finestra sospesa / sempre dall'altra parte / del mio tempo / basta guardare i colli / che ci si perde».

Passaggio di sequenza, la raccolta del 1986, segna il secondo tempo della poesia di Piersanti, un vero e proprio passaggio. Il poeta s'inoltra in una sorta di «scrittura dell'orizzonte», a tutto campo, disseminando la soggettività a favore di una capacità accresciuta di avvicinarsi al reale, come avviene nell'immagine filmica. Il serrato procedere degli endecasillabi stabilisce un flusso, un *continuum* testuale – evidenziato dall'uso dell'inziale minuscola ad ogni capoverso – che *è* esso stesso paesaggio. Lettera scritta e oggetto naturale si fondono nell'inedita *apertura* di una scena, di una visione apportatrice di nuove oscillazioni esistenziali e linguistiche. La modernità dell'immaginario filmico (Piersanti all'epoca aveva già girato *L'età breve* e il poemetto visivo-sonoro *Sulle Cesane*) si compenetra, si confronta con l'uso antichissimo della poesia; così come ad inserti di dialetto urbinate si affiancano citazioni tolte dalla cronaca quotidiana. Poesie come *Figure dell'autunno che trascorre, Quadri fissi con qualche passaggio* o ancora *Quando l'ottobre lento trascolora* testimoniano che – malgrado le dittature postmoderne, le nuove retoriche concettuali, *pulp, trash*, i celanismi e gli heideggerismi intorno alla "soglia" – la parola può ancora assolvere, attraversando realmente l'angoscia, una meditazione sul tempo che davvero riguardi tutti, dacché tutti, proprio tutti, davanti alla bellezza di un paesaggio che amiamo, ma che sappiamo poi lasceremo, abbiamo veramente paura.

Nella nebbia fitta del bosco si agitano luccicanti riflessi. Sono le figure della memoria, amorosamente ritagliate in un tempo diverso, eterno, immobile. Un

www.andreatemporelli.com

presente irreale la cui evidenza è ben più forte di ogni altra realtà quotidiana, proprio come quando il silenzio si carica di tensione, non lo sentiamo più vuoto. Il nonno Madìo è ancora lì, lo si vede catturare «il lepre nel trifoglio alla piantata», così come da un'altra parte è tutto intento a trafficare con lo sprovinglo, il misterioso folletto delle Cesane che assale di notte i dormienti. Nella stessa lattiginosa luminosità vediamo una flessuosa ragazzina, futura madre del poeta, attraversare a piedi scalzi una pozza d'acqua, mentre un certo Itolo si sta arrampicando fino a una cova ancora ignaro dello spavento che lo attende. Su tutto e tutti la nonna Fenisa, vera presenza rassicurante, imperturbabile e benevola verso le ingenuità e le bizzarrie dei suoi cari... Sogno o reale prossimità con «le anime che vedi dentro il bosco», la scrittura dei *Luoghi persi* è capace di violare la morte quanto più in essa s'inoltra senza risparmi di energie, anche invocando a viva voce, una voce spezzata, graffiata dall'emozione – come accade nella sezione *Frammenti di poema* registrata al magnetofono – gli affetti più grandi.

In tutto questo Piersanti sfugge ad un'usuale sistemazione nella casistica della Letteratura del Mito. Per quanto possa sembrare strano, la sua produzione di miti è semmai affine, ma su basi strutturali e formali totalmente diverse, alle potenti mitopoiesi della più stretta contemporaneità – il taxi, Scirea, Stefania Belmondo – che attraversano l'opera di Roberto Mussapi. Come oggi quest'ultimo, Piersanti non opera sui miti del passato, ossia da fonti e citazioni di altri libri, per accendere la memorabilità del presente, al contrario dirige la memoria, individuale e collettiva, nella sua zona di esplorazione più acuta, trasfigurante, dove il dato effettivo del ricordo collima con l'immaginario. Allora da questo altrove, da questo altro da sé, la poesia parla, inventa figure che sono vive. Venute da un silenzio indicibile, esse ora hanno voce.

E i miti possono essere anche dei fiori, come attesta la sezione *Cespi e fiori*, probabilmente il momento più alto di tutta l'opera del poeta. Si entra nel cuore della metamorfosi, nel prodigio della parola e del nome. Le descrizioni di uno spino bianco, di un favagello, di un geranio dei boschi, riflettono di colpo la specularità di una realtà e di una leggenda dove, esaurite tutte le possibilità dell'osservazione, la veridicità dello sguardo si annulla completamente affinché la visione occupi tutto il senso del racconto e la magia sia finalmente visibile:

Lo spino bianco

Le lunghe bacche rosse splendono
intatte quando l'ottobre entra,
i cieli sono i più azzurri
dell'anno, ma freddi e brevi,
porta pace lo spino
gli agnelli bianchi brucano foglie
e frutti, dormono al ceppo

ma quando viene la bruma
nera e spessa
e scolora le bacche, cascano secche
spegne malva e falasco
fra l'acqua nera
escono allora le anime dei rami
girano come fuochi quasi spenti

www.andreatemporelli.com

ma solo chi è malvagia lascia lo spino
se c'è uno che passa
quando annotta
dovrà seguirla
e perdere la strada.

Nella scrittura dei *Luoghi persi* ci sono dei movimenti, evidentissimi ma ancora misteriosi. Infatti è difficile stabilire dove conducano alcune figure: la ragazza bruna e fenomenologica del *Parco rimasto nell'autunno*, la madre bambina *Nel tempo che precede*, la serpe che sale sul masso nella *Biscia*, forse verso una stessa immagine, affinché tre spettri di una poesia, da «i cortili di pietra quadrati e forti» dell'Appennino, svelino tre luoghi della vita in cui spesso ci perdiamo: il tempo, il desiderio, la paura, finalmente, al di là del linguaggio. Per questo la poesia di Piersanti, che biograficamente fa da cerniera tra due stagioni importanti della nostra letteratura – quella dei Luzi, Bertolucci, Zanzotto e quella di Magrelli, Mussapi, Valduga – è soprattutto una scrittura che, come pochissime altre, si rivolge alla sua stessa contemporaneità con la capacità di lasciarlei la sua impronta più inaspettata e profonda: il canto.

www.andreatemporelli.com

Gian Mario Comi – **Verticale**

«Andare dritto per le cose / come la lama di un rasoio / fino al loro nome»: la dichiarazione di poetica di Gian Mario Comi rivela quello spiccato senso di realismo che lo inducono a scolpire la vita con immagini nette e robuste. Il suo stile, che pure conserva la grazia e la levità di classica ascendenza, luciso, teso, asciutto, germina su una dolorosa concezione dell'esistenza che si traduce in ritmo, verso e parola con l'immediatezza di chi è in grado di riconquistare l'energia del significato. L'autore trova il "nome" delle cose solo dopo aver affondato in esse (e in sé) il rasoio offrendo al lettore il dono di un'esperienza di vita intessuta di interrogativi, di gesti e di conquiste.

C'è per l'aria l'odore di incenso
come quello delle messe solenni,
di là stanno cucinando e noi
qui a bruciare pezzi resinosi
rimboccando con noia la cenere,
fuori al sole il freddo è abbagliante.
Uno sta nell'angolo ad arrotolarsi
nella sigaretta, l'altro a tre quarti
di svacco sul divano,
un altro ancora a scambiarsi occhiate
con i soprammobili: intanto
giungono le voci dalle porte
come fosse la cosa più importante.

* * *

Ci ha raggiunto la mano delle nuvole
nonostante la nostra corsa
a lasciare chilometri alle spalle.
Fermarsi e ritmare il fiato con la quiete,
scorre oltre la lama di luce
a celarsi sulle vertebre del tempo.
Riacquistano forma gli occhi abbagliati,
fessure dell'anima aperti alle cose.

* * *

Va in giro come uno scolaro
con il quadernetto a segnarsi tutto.
Sembra un turista giapponese
tanto si accanisce.
Ma dalle cose se ne sta fuori:
si vede da come inciampa per strada.

www.andreatemporelli.com

* * *
Seduti al bar con tre quarti di bicchiere
a scambiarsi consigli su come
potrebbe essere la vita se fossero
memoria tutti quei se.
La si sa lunga su ciò che non interessa.
Ascolti intanto paghi il tuo ultimo calice.

* * *
Non sono poi così innocenti
i bambini.
Si tirano palle di neve
divertiti per i sassi
che ci hanno messo dentro.

* * *
Ti butti verticale sulla pagina
dubitando che così sottile
possa reggere tutto l'impatto.
Sai che le parole non ti possono
contenere tutto quanto, e quasi
non ti servono più per dire
ciò che ti serve, convincerti
con la bravura di un discorso.
Andare dritto per le cose
come la lama di un rasoio,
fino al loro nome.

www.andreatemporelli.com

Sergio Balbi – **Dopo la solitudine di Dio**

Con questi testi di Sergio Balbi, al suo esordio, siamo chiamati a partecipare all'agonia di una voce poetica alla strenua ricerca di sé stessa, fra tensioni divergenti trattenute con dolorosa lucidità entro un corpo testuale dai significati concentratissimi. La sensazione è che i versi di questo autore siano sul punto di esplodere improvvisamente, ma un ideale di assolutezza riesca per ora a comprimerli. Estremamente posati, tentano talvolta qualche slancio metrico, ma si tratta ancora soltanto della rapida esplorazione di una possibilità: davanti al sogno di libera espansione di sé, che è prossimità alla natura, un'imperscrutabile coscienza rivela la presenza di un giogo invisibile. E la lezione che l'uomo è chiamato ancora e sempre a imparare è quella di apprendere la propria misura, trovare il posto, conoscere il vicino, sfiorare ma non cedere alla follia per conquistare, alla fine, una superiore calma.

READYMADE

Tende il vento la quieta vela
E vivo
Come polena ebbra del suo vagare
Illusa del giogo che la fa tale

* * *
Curva e mansueta si accosta
Precisa creatura del proprio pane
Inarrestabile, sopravvive
E l'anima
Adorata
Immensa
Deve aspettare

* * *
Tutto è cominciato.
Dall'inizio.
Una paziente aurora
Di baci, carezze, bocche frementi.

Ma non così voleva quello,

L'Eroe

Tradito dal ritmo della terra
Voluto da sempre
Per tutti.

Corre, cieco e deluso
E stacca

www.andreatemporelli.com

I miei sensi dal tuo pianto,
Annulla
L'onda muta del tuo respiro

* * *
Solo un attimo prima della perdita
Ho percorso a ritroso la via
Sparsa di sabbia e del mio nome.

Dal nulla calpestato, un compagno.

Nella verità del primo abbraccio
Un uomo, pellegrino dal buio
Propaganda la mia morte.

PARTECIPE APPRODO

Forse amore, fra le tue braccia....
(Ma espelle, sordo, a corpo morto)

* * *
S'è messo lì, al proprio posto, ora
Cura la voce, conosce il vicino
Condivide, ed ha meno paura

www.andreatemporelli.com

Maria Pia Quintavalla – **I Canti**

La poesia di Maria Pia Quintavalla reca le ferite di un'incessante epica lotta contro la parola. A momenti di felicità mentale percepita attraverso la distensione del canto si alternano situazioni "petrose", quando la pienezza dell'ispirazione naufraga nel deserto del significato. Nascono così accenti decisamente personali, densamente compattati in globi semantici tridimentsionali, il cui lato oscuro non può essere visto. È evidente, pertanto, che la polisemia dei suoi versi si traduce in dettati vigorosi, ritmicamente scanditi, giocati su una pregnanza che dischiude vertiginosi orizzonti di senso.

* * *

(fu) (nello spirito) nelle magiche
nell'onda tiepida e veloce ma contenta
nel tempo (del risveglio che continua)
che una volta animate le
cose i templi (onde, sabbia, futuro)
poteva portar con sé – quell'onda e
movimento – ogni altra forma ogni altra

vita se non paura millenaria
deflagrata e còlta fin dalle più intime
essenze parvori, cioè vera vita.

Ma per intanto onde ne
cominciavano un inizio a
trasportare suoni, veloci. Voci rumori
di altro tempo ma anche
per altro modo, per altro lido
in avanti (e così).

La sensazione del tempo che passava
nello spazio e lo lisciava (lo
pettinava e arava a lungo)
permase rimase. Diveniva cosa
tangibile in altre cose, in nuova vita:

semplicemente senza quel foco
quella incantevole tenera scintilla,
lei non avrebbe

da dove era partito quello

www.andreatemporelli.com

foco non era dato ubicare
né in chiarezza né in chiesa
ma la pienezza sì era dato
(ubicarla) perché appena
si fosse fatta tutta la formula
sarebbe stata e immensamente crollata.

Ma vie aeree e traverse
inverno invano ricevute
ma più ciarlieramente più
sommessamente
(credute) essa attendeva

Ma sempre (un mese un anno un
lustro intero) un secolo attendeva

la vita, un altro
gli altri tramutati altri
dimezzati incalliti, atri, eh sì.

* * *

Quella canzone fu il nuovo pavido
problema. Che si diffuse come
morte.
Già cancrena. Essi voltarono

infine stanchi. Né cavalieri né armi
ma strambotti, intime attese
fenditure, capovolti (capoversi)
orizzonti
mezzi avari intese a fondo,
né indagate.

Si fecero più notti
poi stagioni, l'intero scrivere
divenne storia del presente,
cui parlare. Legioni furono
accampate per parlare di nuova
esperienziale vita, se povera!

Essi parlarono e rifecero una storia

www.andreatemporelli.com

della lingua già scritta già esperita
così commisero di farla eternatura
guazzabuglio felice, ma insoluto
canzone linfa, altrui richiesta
altrui votata – sensazione.

Percepirono a lato
alcuni che cantavano più spazio più
intervalli, una striscia di anni
(luce) intatta e libera fra loro e
gli altri, i divisi per avi stanchi.

Né quei figli malati
esangui tanto, più potevano
sentirne la finzione
(dall'albero mai nato) vita e
cosa poca, instabilia

Instabilia che sragiona.

Così raccolte cose, scranni
ed abiti vestirono più in fretta
e polverosi. Trepidi gesti, tiepide
legioni che più tardi
ricrebbero, perdute
dignitose
canzoni ammobiliate. Ma più
ampi stanzoni, – corpi riccamente

se ne uscirono accanto
mezzi morti evasi piano,
stanche guide più elevate.

www.andreatemporelli.com

Giancarlo Consonni – **Al margine**

La locomotiva per Giosue Carducci costituiva la metafora del progresso, per Giancarlo Consonni il segno della decomposizione di una civiltà. La "Terra desolata" viene offerta al lettore con tinte forti mediante situazioni apparentemente prosastiche. Il fatto è che prosastica è l'esistenza in una società che «butta [...] gioventù», "strapazza" il gatto, interra il Redefossi, si rispecchia nel "lamento di ruderi". Sul volere e sull'agire dell'uomo domina il tempo: non basta una "sbarra scesa" per arrestarne l'azione dissolutrice.

Il senso di vuoto, di vanità, di sconforto incombe su questi versi, suggello di una condition humaine *incui non viene più seminata la speranza. Sopravvive, ma dimenticato, il girasole della poesia.*

Eccola sulla tangenziale
la fame dei giorni.

Passato Vimercate
nel cerchio blu delle montagne
un prato brilla di rugiada.
Superato è ormai
l'irto delle stoppie.

Al margine
un girasole dimenticato
si gode il mondo.
È presto per l'aratura.

* * *

Siamo fermi.
Sulla strada
sprofondata fra muri di mais
è scesa la sbarra.
È la Monza-Molteno-Lecco.

Nessuno esce
a rassicurare il macchinista.
Al casello hanno strappato
anche gli infissi.

www.andreatemporelli.com

* * *

a Carla Lazzari e
Mario Stefanoni

Bruscandoli è il nome.
E l'amaro convenuto
da pungitopi del Montefeltro
trascorre ai marroni bruciati
alle facce terrose della terra.

Una motrice s'afferra
al merci arroventato
puntuale nelle ossa la frenata.
Poi la sera dispiegata
in distanze cistercensi
tonfi di luce e botti
– è l'Idroscalo? è San Felice? –
la circense fenice.

Attende ora un saluto
il gatto strapazzato.
Là da dove è venuto
fra asfalti molli
e assedi di alianto
scorre il Redefossi interrato.

* * *

Ne butta di gioventù
la stazione di Milano-Bovisa.

Appena fuori
trame di travi
tetti afflosciati
lamento di ruderi
è la fabbrica Sirio
che si decompone.

Intatta la ciminiera
ci lascia ai nostri passi.

www.andreatemporelli.com

Giovanni Angelini – **Esordi e esodi**

L'autore di queste poesie risiede a Montpellier. Ci scrive in una lettera: «Difficile è conservare e sviluppare la propria lingua standone troppo tempo lontani... oppure è questa, in fondo, la sfida feconda». Sì, è proprio questa la sfida feconda, se per trovare l'essenza di sé e della lingua, la sua miracolosa semplicità, è forse necessario resistere nelle viscere del Grande Leviatano.

* * * *

Le resine dei pensieri
sfociano nella stesse pece.
Lo stesso calore che li ha fusi
li rende irriconoscibili,
sfogati e perduti.

Il tempo occupato,
i minuti,
diventano cocci spaiati,
bicchieri non bevuti.

* * *

Del prezzo da pagare
della decima vera,
quella che strema l'intimo plasma,
mai ne parliamo
o per accenni...
Eppure è là la prima solitudine
il cardine testardo dell'inquietudine.

Strano peso innominabile,
a cui pure l'amicizia si arrende,
ammutolisce tutti i lamenti da prefica
che il ventre ritiene.

Del prezzo da pagare
della decima dovuta mai se ne parla...
O per accenni
fra echi di pudore,
quasi ostili a noi stessi.

PORTO (INVERNO)

Quest'acqua ha il colore cupo
del primo olio di frantoio,
rispecchia i binocoli a moneta infissi sul molo
e le barche avvizzite.
Ad ogni momento mi aspetto che il Grande Leviatano
sputi un Giona smagrito. Poi mi vedo nell'acqua immobile
e mi accorgo che il miracolo,

www.andreatemporelli.com

gondolante penosamente nel liquido,
è già avvenuto.

* * *

Le allodole di passo le cacciavamo col gufo
accovacciati nel freddo dei fossi.
Allettate da quegli occhi
si moltiplicavano scapestrate e fesse.

Lui sorridendo tirava sulla cicca,
aggiustava il calcio fra spalla e guancia
e sparava,
sicuro che un attimo dopo
la giostra dei gridi sarebbe ricominciata.
Lasciava il tempo ai latrati del cane
e al fumo della nazionale
di intossicare l'aria novembrina,
poi mi guardava
quasi a vedere se avessi apprezzato tutta quella pavana
e non la precisione assassina del piombo.

FEBBRAIO

Risalendo l'Aurelia
la stoppia cede al verde pieno, etrusco
chiazzato dalle case cantoniere
come macchie avvinate.
È dopo Grosseto
che si aprono i belvedere tirreni,
su su fino alle torri marinare
che annunciano Livorno la chiara.
Pure se si taglia su Siena o Lucca
subito l'aria intorbida, l'erba ingrassa
e si è soli sull'autostrada
(Dopo Genova)
Si capisce quando il tunnel sta per finire
al neon che si stempera, si scialacqua.
Non è ancora luce
l'elemento che lo frequenta, né il suo prologo
ma quasi volatile lichene...
È un attimo
e la velocità riporta il chiarore
che strizza gli occhi
e il mare, il mare
auriga di sonnolenze e confini.

www.andreatemporelli.com

Silvio Giussani – **Fumetti contro la storia**

Un tono fortemente straniante, che attinge a un repertorio dagli accenti orfici (santi, dei, voci che prorompono non identificate sulla scena parlando di figli da salvare, di sacrifici imminenti), proviene da questi testi, dove viene fatto cozzare con gli elementi riemergenti di una segreta quotidianità (personaggi fantastici dell'infanzia, ambulanze, il rumore delle sedie «nell'orlo della sera»): ed è proprio per mezzo di questi "fumetti" lanciati contro la "storia" che il poeta tenta di salvarsi in extremis dall'estenuazione di un immaginario già consunto, che unisce e corrompe vicendevolmente il patetico con il sublime.

1.

Giornate lucide di consunzione come l'alluce dei santi. I cani saltano all'altezza della prima comunione. Batman, in fuga, ci offre il suo incorporeo fantasma, le notizie con la voce della legge. Un'ambulanza è lungo gli odori di pranzi diversi, su strade che tornano dal loro sapere al mio non-sapere. Mi chiedo chi adotterà questa sua biancheria, i baci che non ingrassano.

2.

La moglie l'ha preceduto verso la foce del fiume, mettendo la lingua salata nella marea.

«C'erano figli da salvare o da perdere. La scelta, come antichi dei, quale destinare al sacrificio.»

I dossiers sono chiusi ed ammassati nei seminterrati. Il fiume, asciutto, afferra l'orlo della sera; le sedie raschiano per terra con un suono familiare. Robinson è di ritorno da fantomatici cammelli. Ha sognato, stanotte, di un'impressione di fresco: l'omicida che stringe per soddisfare la calza di nylon. Venerdì nutre ancora un'idea di progresso, il ritorno oltre le piante ornamentali.

www.andreatemporelli.com

La paronomasia

La paronomàsia (o paronomasìa), detta talvolta bisticcio o annominazione, che consiste nell'accostamento di parole fonicamente simili e di significato differente, è tra le figure retoriche predilette dai poeti. Assieme alla rima, all'allitterazione, alla figura etimologica, alla metatesi ecc., assume talvolta funzione di spia atta ad indicare l'intento letterario di un testo. I motivi sono ovvi: questa figura, come le altre ricordate, non passa inosservata.

Ecco un esempio da una delle numerose poesie inviateci da Alberto Figliolia, intitolata *Amaro amore*:

> Amaro amore/ sei / more morte / o / more uxorio / lurido sospensorio / mero cielo / nero velo./ Amore e morte / uguale la sorte / asta ai bisogni/ la porta dei sogni / seta di sete / sete di seta. / Amaro amore...

In tempi recenti, con l'idolatria ideologica o filosofica del linguaggio, si è talvolta volutamente abusato della paronomasia; più raramente, si è cercato un uso "serio" eppur sistematico di questa figura: si pensi ad autori come Zanzotto, Bigongiari, Rosselli e molti altri. La loro idea di fondo si potrebbe forse spiegare con la necessità di una ricerca dei punti di contatto fra pensiero e linguaggio, di quelle zone, cioè, dove non è possibile chiarire quale fra i due termini domini sull'altro: il pensiero spesso è "rilanciato" da un uso degli strumenti linguistici "a caldo" (cioè con l'intenzionalità dell'autore, pur presente, fusa in una sorta di spontaneità e di abbandono di secondo grado).

Per tutti questi motivi, tale figura rappresenta una lama a doppio taglio: o la si usa in modo disincantato, magari in un divertito esercizio ad oltranza, come prova di virtuosismo, oppure si scivola nell'affettazione, si "gonfiano" le parole come per mostrare i muscoli, si soccombe al narcisismo: non è un caso che il bisticcio sia tipica strategia degli umoristi, o che trovi stereotipa memorabilità in alcune espressioni ("Traduttore traditore" ecc.) o in slogan.

Questa poesia, intitolata *Sara*, di Nicola Romano, dal libro *Questioni d'anima* (Bastogi, 1995), mi sembra un esercizio che a tratti rivela la "nostalgia" di un uso serio e impossibile ad una latitudine del genere, del bisticcio, che diviene spesso vero e proprio anagramma:

> Sara, / sarò sereno a sera / se rasa non sarà la rosa rossa / che resse quei sorrisi nella serra / (rime di raso rese ad un rosaio) / Sarà una rissa seria / recisa se sarà la rosa rara: / resta il sussurro arso dell'arresa / come quel sorso salso nell'arsura.

La poesia seguente, invece, è tratta da un bel libretto di Alberto Cappi (*Il sereno untore*, Caramanica, 1997), dove la paronomasia, frammista a molte altre figure e in particolare alla rima, diventa struttura vocale costante, tra estrema raffinatezza e preziosa fragilità. Qui si avverte la "sincerità" di un autore (ma qualcuno potrebbe citare Pessoa e dire che nessun autore è sincero) che non vuole barare, ma spingere in profondità questa figura, nel corpo pulsante del testo e della sua esile tramatura musicale:

> mia signora delle battaglie / dolce madre che ignora / dell'ora avida culla / pietra che il tempo intaglia / cetra ovulare e scaglia / o polla sorte cella / doglia da cui si arretra / in quasi mare spento / in quasi chiuso evento/ o mentre morte porta / il lento fuso il tetro / uso / voce dell'arsa spoglia / fauce forca soglia.

www.andreatemporelli.com

,Franco Loi, *Verna*, Roma, Empirìa, 1997, £ 20.000

Le opere poetiche di Franco Loi richiedono tempo e calma per essere assimilate; posseggono il dono raro ai nostri tempi, di trasmettere elementi di poesia che superano il puro e semplice dato significativo per iscriversi in orizzonti di senso più ampi che della parola sfruttano le componenti fonosimboliche e ritmiche. In questa prospettiva anche la visione globale di una raccolta giunge a consapevolezza dopo che le diverse componenti, in un primo momento separate, si compenetrano, si amalgamano, annullano la loro identità per divenire disegno. Perciò i versi di questo poeta male si adattano ad una rapida lettura per una recensione giornalistica i cui tempi non ammettono pause, recuperi, ritorni, approfondimenti.

L'ultima pubblicazione dal titolo *Verna* appare particolare per la struttura divisa in quattro parti: la prima denominata con lo stesso titolo della raccolta e composta di 26 liriche, le altre tre presentate come "riscritture" rispettivamente dell'epodo XVI di Orazio e quindi incentrata sul tema politico, del primo monologo di Sigismondo tratto dall'opera di Calderón de la Barca *La vida es sueño* sul tema del rapporto sogno-realtà e, infine, della lirica *El amor* di Vicente Aleixandre. L'intera opera dall'andamento endecasillabico è redatta in dialetto milanese; le parti "riscritte" recano il testo originale con la traduzione italiana, come pure tradotti appaiono tutti gli altri testi.

Può apparire singolare il fatto che un poeta come Loi il quale dopo un cammino di riflessione sia giunto a comporre in dialetto per ricercare un contatto più autentico con il reale (cfr. Franco Loi, *Far parlare l'anima*, «Atelier», 2, giugno 1996), abbia compiuto un'operazione che scopertamente si incentra su testi letterari. In realtà la contraddizione è solo apparente: lo scrittore sembra operare un percorso inverso: non dalla letteratura alla letteratura, ma dalla letteratura all'«esperienza della poesia», che altro non è se non un passo verso un'aderenza più stretta al reale iniziata proprio con l'adozione del particolare strumento linguisitico. Il risultato di questa operazione di "allontamento" dalla letteratura consiste in testi autonomi, assolutamente originali, che non presentano, se non in modo remoto e dettato più dalla somiglianza del tema che dal risultato poetico, stilemi, maniere, locuzioni del "modello". Loi accosta due "situazioni" poetiche lontane nel tempo per indicare come le tematiche umane siano le stesse, pur mutando le condizioni storiche e sociali, pur cambiando i modelli letterari nella convinzione che la vera poesia non deriva dalla ricerca ostentata ed eccentrica dell'originalità, ma dall'ascolto della vita, dei problemi individuali e sociali, che quasi ciclicamente riaffiorano nella coscienza dell'uomo. Da tale considerazione deriva una duplice conseguenza: da una parte le liriche raggiungono una chiara autonomia al punto che potrebbero benissimo essere lette senza il riferimento all'opera citata, dall'altra entrano tutte in un disegno globale fondendosi con la prima parte.

Il titolo *Verna* può essere interpretato come una vera e propria professione di poetica. Nella Roma antica *Verna* era lo schiavo nato in casa, ma per metonimia il termine serviva anche ad indicare le persone di umile condizioni, petulanti e sfacciate. Non dimentichiamo che la parola derivata "vernacolo" denota la lingua nativa, quella parlata dal popolo. Tale significato può aprire orizzonti di senso in due direzioni: verso una ricognizione stilistica e verso la visione del mondo, direzione che si allaccia al suo illustre predecessore, Carlo Porta.

Sotto il profilo stilistico l'adozione del dialetto è stato più volte giustificato dallo scrittore stesso. La scrittura poetica in italiano fa emergere reminiscenze della tradizione, Dante, Petrarca, Leopardi, lo strumento vernacolare, invece, permette una ricchezza sorgiva che lascia parlare l'anima, offre possibilità di dominare lo strumento espressivo con grande libertà perché attinge direttamente alla realtà e libera tutto il potere musicale della parola.

Questi due elementi contraddistinguono lo stile di Loi in una dialettica di senso che coinvolge, come si vedrà, anche la concezione della vita. Accanto ad un lessico, ad uno stile "leu", denotato dalla presenta di parole come aria, vento, niente, cielo, cuore, troviamo espressioni decisamente "realistiche"

www.andreatemporelli.com

degne dello stile "aspro" delle Malebolge dantesche. Nella descrizione della degradazione della città di Milano il poeta non ricorre ad eufemismi per edulcorare la tragedia vissuta da migliaia di persone sbandate della periferia. Sembra di assistere ad un duplice e apparentemente contraddittorio tentativo di lavoro sulla lingua: da una parte si persegue la sua smaterializzazione in vista di una levità, di una grazia puramente e significativamente musicale, dall'altra lo squallore dell'esistenza impone moralmente di non attenuare i toni gravi della verità.

La tensione tra tali posizioni rimane uno degli elementi portanti di questa raccolta e sfocia anche nell'orizzonte di senso in cui si contendono la cittadinanza i temi fondamentali: il sogno e la realtà, mediati idealmente dal terzo, l'amore. E proprio da questa compresenza non risolta, che si avviluppa su sé stessa in una complessità non dominabile né intellettualmente né sentimentalmente ma solo mediante la scrittura poetica, deriva anche il quarto tema, l'elemento interrogativo che coinvolge la coscienza dell'autore stesso. Di fronte al "male di vivere", all'incapacità di cogliere il senso del reale, egli si interroga ripetutamente sui quesiti esistenziali che dalla condizione personale si aprono leopardianamente all'indagine sulle cause dell'intero universo.

Di fronte alla constatazione del degrado della civiltà industriale, di fronte alla mancanza di senso prodotta dal pensiero contemporaneo si affaccia il dubbio, l'ansia che il reale non sia che un sogno - tema mutuato dalla letteratura spagnola e presente nel Novecento italiano soprattutto in Betocchi e in Quasimodo - e che quanto l'uomo vive non sia che pura illusione. Ma la presenza della donna costituisce un richiamo forte alla vita: «Sì, mì di dònn, l'amur, quj sò mister, / tüscoss me pias.. Scultàj, tucàj, parlàgh.. / Me pias quel mòrvid durmì in di sò brasc, / sentì i sò man.. E pö sugnàj, me pias.. / Sì, mì dònn, el cör, quel delecâ / che par respira, l'umbra, i laver fregg.. / Me pias fina quel nient che dent te resta / quan' che te bràscen e pö te tràn luntan» (Sì, a me delle donne, l'amore, quei loro misteri, / tutto mi piace.. Ascoltarle, toccarle, parlargli.. / Mi piace quel morbido dormire tra le loro braccia, / sentire le mani.. E poi sognarle, mi piace.. / Sì, io delle donne, il cuore, quel delicato / che sembra respirare, l'ombra, le labbra fredde.. / Mi piace perfino quel niente che ti rimane / quando ti abbracciano e poi ti respingono lontano».

Questa poesia posta all'inizio della raccolta chiaramente si presenta come un documento della duplicità della lirica di Loi: l'esigenza di realismo conseguita attraversa la forte carica erotica - più ancora che sensuale -, tale da esprimere il desiderio di un possesso permanente del reale, e il sogno che svanisce nell'appena accennata malinconia della lontananza. Lo stesso stilema del "toccare", del "guardare", come dice in un'altra lirica, è sempre connesso alla fragilità dell'essere umano «E nel fiâ / d'aria sèm fâ» (E nel fiato / d'aria siamo fatti), che non riproduce l'*anemos*, il soffio divino che infonde la vita alla creta primordiale, ma la *vanitas* dell'essere nello scorrere del tempo.

Contro questa condizione si pone il desiderio di aggrapparsi al reale, al «fögh del ver» (il fuoco del vero), l'ansia del superare l'apparenza dello specchio per mezzo della poesia: «cantèm nel vent / che stu slargàss del pègg se fa prufund» (cantiamo nel vento, / ché questo allargarsi dello specchio si fa profondo). Ma il tentativo si ferma a livello della coscienza e altro non produce che un gioco di rimandi infiniti senza che si giunga al vero: «e la memoria / ver la fa j ùmber e feng la veritâ, / d'un nient che resta, che traversa i sògn / e spègg nel spègg me lassa nel spegiàss» (e la memoria / vere fa le ombre e finge la verità, / d'un niente che rimane, che attraversa i sogni / e specchio nello specchio mi lascia nello specchiarmi». L'intelletto in questa situazione rimane muto: solo la relazione d'amore può tentare di superare questa barriera, quantunque anche questo tentativo si risolva nel nulla: «La libertâ e l'amur în vün nel vent» (La libertà e l'amore sono uno nel vento).

Alla poesia rimane il compito di testi-

www.andreatemporelli.com

moniare la lotta tra l'elemento fisico e la sensazione metafisica del reale: «quand pudarù streng ne la parola / stu sfiniment che vègn avanti al fiâ [...]?» (Quando potrò stringere nella parola / questo sfinimento che avanti al fiato [...] ?). «Dunca, nüm pàrlum sura la parola, / dré l'umbra d'una vus che par sugnàss» (Dunque, noi parliamo sopra la parola; dietro l'ombra d'una voce che sembra sognarsi».

E questa dicotomia, che nasce dalla sensazione che «la culpa l'è vèss òm, pensà..» (la colpa è essere uomo e di pensare..), produce una profonda scissione interiore: «Mì me senti metâ: mezz òm, e mezz sarpent, / sfris d'angiul, mezz troia, e, me vardàm, / sa Diu l'altra metâ.. che 'l sentiment / me va suttsura, el sta lì a sbarlàm..» (Io mi sento metà; mezzo uomo, mezzo serpente, / tocco d'angelo, mezzo troia, e, nel guardarmi, / sa Dio qual altra metà.. ché il sentimento / mi va sottosopra, sta lì a sballarmi..», tema che da Baudelaire attraverso Arrigo Boito ha contrassegnato la condizione dell'uomo contemporaneo, diviso tra due estremi, incapace di recuperare il significato dell'esistere, spodestato dalla centralità dell'universo e confinato su un granello di sabbia, decaduto da fine della creazione, figlio ed erede di Dio a scimmia evolutae macchina pensante.

Eppure, conclude lo scrittore, la realtà non è un sogno perché la poesia ha cercato di afferrare queste due facce: «Mì t'û stregiü, t'û 'ist, t'û endevenâ, / tì, mort e viv, tì sciur in tra i mè brasc» (Io ti ho stretto a me, ti ho visto, ti ho indovinato, / tu, morto e vivo, tu signore tra le mie braccia). Per questo motivo l'espressione lirica rimane, forse, l'ultimo appiglio rimasto nelle mani dell'umanità dopo che la speculazione le ha tolto ogni fiducia di conoscere il reale. Al di là d'ogni dubbio, al di là di ogni limite, al di là di ogni ragionamento l'esperienza della vita, pur con tutti gli interrogativi, rimane fissata nei versi come anelito supremo dell'uomo di ogni tempo a percepire attraverso l'amore, la parte sconosciuta ed infinita della specie umana, l'incessante, contraddittorio ma anche infinito fluire della vita. E proprio in questa suprema tensione verso una sia pur minima riconquistata fiducia nelle possibilità umane di giungere ad un barlume di vero mi sembra di indicare l'importanza di questo testo che rompe il solipsimo novecentesco orfico o neoavanguardista o minimalista e si iscrive nel cammino della "parola ritrovata".

Giuliano Ladolfi

Massimo Bocchiola, *Al ballo della clinica*, Milano, Marcos y Marcos, 1997, £ 16.000

Nei poeti che hanno esordito negli Anni Novanta si avverte, rispetto ai decenni passati, una maggiore inclinazione alla chiarezza espressiva, che non comporta affatto alcun depotenziamento stilistico, ma una focalizzazione della ricerca dal solo significante al livello del segno e del testo organicamente concepiti: come a dire nella direzione che va dalla musicalità più evidente alla musica profonda di un'opera. Contribuisce a questa tendenza l'assimilazione, relativamente recente, entro il solco novecentesco dell'apporto basilare della poesia dialettale e di altre importanti esperienze in lingua precedentemente sottovalutate (si pensi a Bertolucci). La prima raccolta poetica di Massimo Bocchiola (nato nel '57 a Pavia, consulente editoriale e traduttore), intitolata *Al ballo della clinica* e pubblicata da Marcos y Marcos – casa editrice dalle scelte, nel caso della poesia, oculate e finora assai convincenti – è in questa direzione esemplare.

D'altronde Franco Brevini introducendo la prima sezione del libro (*prima che i gatti*, cui fanno seguito *né un saio né il deserto* e *al ballo della clinica*), quando apparve nel *Terzo quaderno* di *Poesia contemporanea* del 1992, rendeva apertamente conto del patrocinio morale di Raffaello Baldini all'opera del giovane scrittore (due versi del poeta aprono ora il volume complessivo), individuando nella discorsività e nella «luce di umile concretezza in cui si stagliano le cose» gli elementi principali di affinità con gli autori dialettali. Andrebbe anche osservato che la serie dei *Quaderni*, legata principalmente all'attenzione critica di Buffoni, è in parte (e solo fino a un certo punto involontariamente, se si tengono presenti le attitudini

www.andreatemporelli.com

poetiche dello stesso Buffoni) corresponsabile dell'affermarsi del gusto per la narrazione e per il paesaggismo, riscontrato nelle ultime generazioni di poeti: al contado pavese di Bocchiola si potrebbero infatti accostare i luoghi autobiografici di Marotta, i poderi familiari di Riccardi, il lago Fraturno di Damiani, l'Adriatico di Goffredo, la casa cantoniera di Zizzi, la Sovana elegiaca di Di Palmo, e via dicendo. Ma entro questo comune orientamento, le varianti regionali corrispondono molto spesso a inflessioni stilistiche profondamente diverse. Così, se un poeta come Riccardi risulterà in ultima analisi «ferocemente all'esterno» dei paesaggi descritti e la sua voce assestata lungo gli «impervi verticalismi» di un dettato ancora esoterico, in Bocchiola «è una campagna autentica, vista dall'interno, da uno che la conosce bene [...]. Questo spiega perché le cose siano davvero cose e di esse si parli direttamente, senza obliquità metaforica, ma con un'intensa freschezza naturalistica» (Brevini). Tuttavia, una simile netta distinzione è quanto meno semplificatoria.

Al ballo della clinica assembla il lavoro di oltre un decennio e le sezioni rispondono a una scansione a blocchi cronologicamente consequenziale. Stando alla testimonianza della prefazione di Buffoni, all'origine della raccolta si pone una "decisione di scrivere in versi" (che non andrà evidentemente intesa in senso crudamente volontaristico), che si tramutò nella necessità per Bocchiola di una «dolente ricerca dei contenuti»: «La risoluzione presa fu di dare voce alle esperienze proprie e delle persone vicine (la Prima Guerra Mondiale del nonno o la Resistenza del padre) senza alcuna contaminazione ideologica. Che non vuol dire affatto senza partecipazione». Dunque, al libro è sottesa una progettualità connaturata a una scelta di fondo dell'autore, a un riconoscimento primario della propria appartenenza a un contesto, come dire a un destino, a una natura. Tale prioritaria agnizione di sé è perfettamente resa con la prima poesia della raccolta, che svolge una funzione scopertamente proemiale (e infatti essa era esclusa dalla sottodivisione in capitoli presente nel *Terzo quaderno di poesia contemporanea*): «prima che i gatti abbiano finito / di divorarmi tutto, le irrorate / frattaglie coi bocconi più buoni / e gli amari, nella mia garavotta / a gote accese, faccio entrare bambini / e nani di paese, sorelle cugini / ripetuti nei cognomi, con legnosi / sigilli familiari; / qualcuno gioca, altri fanno la lotta / (o, per comodità, la lascio vuota)». Subito si delinea il contesto familiare entro cui il poeta interagisce, in cui le presenze elementari non sono quelle umane, ma gli animali domestici (si veda per questo la seconda poesia, *la visita*). Nondimeno, il timbro disincantato cela un risvolto tragico, implicato ma taciuto nell'immediatezza delle immagini: il poeta scrive come per sottrarsi alla morte e alla solitudine che pure lo lega al *suo* ambiente: «prima che i gatti abbiano finito / di divorarmi...».

L'arte di Bocchiola è tutta in questa dissimulazione, in una naturalezza che è *anche* disciplina acquisita, scelta ideologica, ritorno alle cose semplici della vita *dopo* esserne uscito: *ars celare artem* (e qui rinviamo ancora alle parole di Buffoni che traccia un breve sommario dell'"intellettuale" Bocchiola, fine traduttore, ma anche al pericolo di cedere a uno «squisito manierismo» avvertito già da Brevini). Anche stilisticamente la dissimulazione è riscontrabile nel fatto che all'attacco in perfetti endecasillabi si ceda poi il passo ad una versificazione più libera (di versi, però, sempre prossimi all'endecasillabo) fino al settenario che rallenta il ritmo e tronca la poesia, isolando gli ultimi versi, dove si riprende l'iniziale misura esatta. Questa parte finale introduce per altro una stortura surreale: dopo la dichiarazione di poetica («a gote accese, faccio entrare bambini / e nani di paese, sorelle cugini»), che rischierebbe in chiusura di suonare troppo eloquente (aggravata com'è dalla musicalità della rima baciata e di quella interna *accese : paese* e da una lieve concessione pittoresca: i «nani di paese»), non è chiaro se grammaticalmente il penultimo rigo si deva attribuire ai gatti o a queste figure invocate perché entrino a dar vita all'opera, mentre ancora più arduo è l'inciso finale (un'annotazione ironica e colloquiale che abbassa ulteriormente il tono), che andrà evidentemente riferito alla garavotta del quarto verso: a tenere insieme

www.andreatemporelli.com

il sottile legame con un elemento della sequenza testuale così distante contribuisce anche la rima *garavotta : lotta*, richiamata dalla quasi rima finale con *vuota*. L'uso delle minuscole coopera a dar credito all'apparente semplicità di una voce poetica raffinata, come si intravede nei richiami fonici (assonanze e rime interne, oppure, come nella seconda poesia, fra versi lontani, addirittura il primo e l'ultimo: *orto : porto*) o nelle stesse strutture quasi regolari di talune poesie (in particolare il sonetto, ma più genericamente strofe variamente combinate).

Tra squarci idillici talvolta un po' *naïf*, ma di una spontaneità raggiunta e non data in partenza, Bocchiola inscena un'epica del quotidiano che filtra nella voce poetante le vicende di più generazioni e di una terra («se ci avessi incontrato da ragazzi / stefano e me, roberto, le risate; / sergio che aveva la voce sottile / parlava poco [...] / e dietro a noi, uomini ancora forti / di settant'anni»), raccontando storie e dicerie di paese («se un magazzino brucia, può essere, / lo hanno acceso i proprietari, è nato / un bambino più brutto degli altri, / e padre e madre sono due bei cristiani»), raccogliendo memorie di personaggi, con la lunga litania in tutto il libro dei loro nomi. Come in un'epopea popolare, ma in tono minore e senza celebrazioni, non mancano riferimenti storici alle guerre, all'emigrazione e a tutti gli eventi che nel corso del Novecento, come è stato fatto notare, hanno determinato la scomparsa della "civiltà contadina". L'inclinazione memorialista assume i tratti di laica devozione, in tono consolatorio si sarebbe tentati di dire, davanti a una vecchia foto («ci siamo ancora tutti da sinistra / a destra, lui è quello col pallone, / sulle magliette il marchio stinto della / torrefazione») o al ricordo di un vecchio mito sportivo, *la juve del '67*: «era una squadra di pane di mais, / di vittorie inattese: bercellino, / càstano, salvadore, il gladiatore, / il libero all'antica». Lo scenario di fondo, che talvolta indulge in certo colorismo, trova continuità in una natura percepita nel variare delle stagioni, raccontata quasi con la volontà di salvare, registrandone i nomi, un vasto repertorio di animali («la vipera, il milordo, il tassocane»), di oggetti e di occasioni. Non manca tuttavia un ricco campionario di parole straniere, accolto però con un residuo di sospetto e di ironia, quasi a non perdere quella patina di provincialità cercata dall'autore (come nella poesia *londra*: «il nostro inglese cauto e malinconico / prima di spegnersi bruciò come un ramarro»). Sebbene, da Pascoli in giù, non manchino esempi di un simile *collage*, che non poteva non rendere omaggio anche al dialetto e alla poesia dialogata (*le parole degli altri*), l'autore riesce a trovare un amalgama personale che resiste alla caricatura, lasciando spazio alla creazione di un mito personale: «ti accompagno a conoscere le strade / del paese dai suoni insipidi via roma via marconi / o troppo nostri, di dottori e preti». Saranno ancora le allusioni che testimoniano di un dramma segreto, virilmente mai esibito, a scolpire questo mito con tratti di vivezza e di partecipazione esistenziale. Lungi da tonalità crepuscolari, la scioltezza di questi versi si avvicina maggiormente alla lezione del Montale diaristico; l'apparente «freschezza naturalistica» di queste poesie è data dall'*understatement* dell'autore, mosso in verità da un'attenzione metafisica, calata all'interno di un contesto in cui si annida la stessa intima distanza che guida altri autori a privilegiare tematiche più altisonanti.

Così, paradossalmente, il problema della poesia di Bocchiola potrebbe essere quello di apparire troppo perfetta, come se l'autore non avesse, attraverso di essa, più nulla da chiarire a sé e agli altri; come se egli cercasse, attraverso i filtri di una tecnica fine, di sgualcire i tessuti delle strutture formali e scolorire le immagini, fino ad ottenere un effetto, cercato, di malinconico "bianco e nero": «forse perché simmetrica ai nostri / costumi di collina – i lunghi giorni / in stivali e maglione a collo alto – / l'ora verrà di guardare negli occhi / la città di seattle con lo stuolo / di miti accesi e vivi come al cinema. // di fissare lo sguardo nei programmi / del software, negli aerei; nei nomignoli / da mascotte

www.andreatemporelli.com

degli omicidi seriali / (i-five killer, ted bundy, il seduttore), / nelle rockstar suicide; e le megattere / che nella pioggia danzano d'amore, // e il traghetto, le nebbie... la città / che si allontana, lasciandoci dentro / una ferita, un pianto per i sogni / di questo angolo finale d'america / come del nostro fragile passato» (*la città di seattle*).

Marco Merlin

Giancarlo Consonni, *Vûs*, Torino, Einaudi, 1997, £18.000

Costituito da brevi poesie, quasi a segnare un percorso formato da rapide immagini fotografiche, *Vûs* di Giancarlo Consonni fornisce un'ulteriore prova della sua poetica. Varia è la sua produzione letteraria dopo *Lumbardia*, Milano, I Dispari, 1983 e *Viridarium*, Milano, Scheiwiller, 1987, e *In breve volo*, Milano, Scheiwiller, 1994, parentesi italiana, e di saggi sulla storia della metropoli e sulla cultura architettonica tra cui *L'internità dell'esterno. Scritti su l'abitare e il costruire*, Milano, Clup, 1989, *Piero Bottoni. Opera Completa*, Milano, 1990, (con L. Meneghetti e G. Tonon), *Addomesticare la città*, Milano, Tranchida, 1994.

La sensazione, che si prova di fronte a questi "fotogrammi", è la stessa che si ha nello sfogliare un vecchio album di famiglia: il ricordo e il sentimento vengono avvertiti nella loro interezza. «Di cà che sbaten gió / tègnen di völt un mür / culûr prima scundü / se véden sènsa i pòst. // Inscí i ritràtt / de quèi ch'èm cunussü.» (Delle case che buttano giù / tengono alle volte un muro / colori prima nascosti / si vedono senza i luoghi. // Così i ritratti / di quelli che abbiamo conosciuto).

La poesia di Consonni emerge dal silenzio della pagina essenziale nella forma, quasi priva di aggettivazione. Non ci si trova infatti di fronte a un'espressione stentata, quanto piuttosto ad un'attenta ricerca del sostantivo fino alla pura sequenza nominale, dell'indizio che accenna a ciò che sta oltre la parola stessa, rifrangendola in più direzioni aprendo una nube di significati. La parola e il silenzio che la circonda sono gravate di tutta una vita che ruota attorno («In téra / œcc zèmbul / garzö» [in terra / gemme polloni / tenerume]) e allo stesso tempo risultano cariche di pudore e riserbo nell'aprire con forza e leggerezza scorci prospettici in un sussurro illuminante che reca con sé solo l'esseziale, ma che riesce a produrre movimento.

Il senso delle cose è una costante nella ricerca intellettuale di Consonni. A sottolineare questa esigenza di spaziare, di andare oltre, può essere chiarificante ricordare che il poeta è anche architetto e precisamente urbanista. Si può comprendere allora l'importanza assunta dai luoghi, non solo come fisicità del costruito o del non costruito, ma come spazio vivibile per l'uomo in continua interrelazione con esso.

L'uomo e lo spazio sono i capisaldi intorno ai quali ruotano i molteplici significati del testo, il sottile filo che unisce le poesie in un'esperienza di vita giunta a noi attraverso due passaggi delineati da altrettanti capitoli: *L'estâ gulûsa* e *Il grüista*.

Nel primo l'ambiente rurale di Verderio Inferiore, paese della Brianza sull'Adda, dove lo scrittore ha trascorso l'infanzia, ci porta a rivivere il contatto, "un contatto di pelle": «Sura 'l tapé di sumèns / de la cassina vöja / prövem a pé biótt / pass de teater.» (Sul tappeto di sementi / del fienile vuoto / proviamo a piedi nudi / passi di teatro), con una natura ancora lì, quasi ad attendere incontaminata nella sua fragilità fatta di lucherini, ramarri, farfalle, papaveri, con un vissuto che racchiude una grande consapevolezza: «Adèss che só de l'üsignö / adèss che só del rampeghín / e del silènsi invèrs la sira / só quél che basta al dí» (Adesso che so dell'usignolo / adesso che so del rampichino / e del silenzio verso sera / so quello che basta al giorno) - dove *só* racchiude il duplice significato di *so* e di *sono* - ed anche con un velato o un non svelato legame affettivo che pur si percepisce.

Nella seconda parte, *Il grüista*, la campagna lascia spazio alla città. Pur mantenendo lo stesso registro l'espressione sembra diminuire d'ampiezza fino a ridursi quasi a poche sillabe. La natura è sempre presente, viva nell'esperienza associata alla quotidianità, pronta ancora a meravigliare: «Fèrma la sira / vardem a có bass. // 'Na fèmina de mèrlu / la me tègn lí / söl scòss» (Ferma la

www.andreatemporelli.com

sera / guardiamo a testa bassa. // Una femmina di merlo / ci tiene lì / sul davanzale). Il dolore e la sofferenza da aspetti rudi della vita umana sfociano nella solitudine di una mano allungata "a vendere vento" («Piònta strepenada ai cantón di strâdt / che de vènn l'asfalt la crèpa / maruchín tra i òm de préssa / mòn slungada a vèndt ul vèndt» [Pianta spelacchiata agli angoli delle strade / che di vene l'asfalto spacca / marocchino tra gli uomini di fretta / mano allungata a vendere il vento]). Il passo, da mezzo per conoscere, percezione del mondo, diventa la fretta di vivere («Di vólt còmbiem pass / fín quasi a córr / 'mè per tegní 'l pòst / in d'una fila» [Alle volte cambiamo passo / fino quasi a correre / come per tenere il posto / in una fila]).

La scelta della lingua dialettale racchiude un significato cosmico, ricco di evocazioni e di quella materialità e concretezza proprie dell'ambiente contadino, dove il rapporto uomo-natura è diretto e il contatto con la terra è pratico nella fatica del lavoro e il ricordo si perde nella tradizione e diventa cultura. Da questo si avverte anche una forte contrapposizione tra campagna e città e la decadenza di quest'ultima estranea alla praticità e al sapore delle cose: «Vardi a la finéstra / ul dí che mör. // Inscí a l'atûr se smòrsa / quél che piangeva rideva vusava / taseva / dènter de lü» (Guardo alla finestra / il giorno che muore. // Così all'attore si spegne / quello che piangeva rideva gridava / taceva / dentro di lui).

La poesia è, quindi, questa "vûs" che comunica emozione: «I vûs di ghès în râr / vègnen per dulûr / in quéi di pivión / rudéga 'l mâ d'amûr // A cantà i pavón / scajen i tramûnt...» (Le voci dei ramarri sono rare / vengono per dolore / in quelle dei piccioni / rode il mal d'amore // A cantare i pavoni / incrinano i tramonti...). La voce è quella dell'autore che compare allo stesso tempo come attore e presenza fuori scena, che fa parlare le cose e che le ascolta e che raramente vediamo entrare in prima persona nel testo. È un astensione che si riduce a testimonianza della vita, del legame che viene a instaurarsi tra le persone e gli esseri inanimati, del perno che si instaura tra il "ritrovare" e il "ritrovarsi" nelle evocazioni delle esperienze illuminanti con forza e grande delicatezza «Al cine / ghe vègn de piòncc. // A vultàss / me par de vèss la lüna / frégia söl sguàss.» (Al cinema / le viene da piangere. // A voltarmi / mi sembra di essere la luna / fredda sulla rugiada).

Gian Mario Comi

Giovanni Giudici, *A una casa non sua. Nuovi versi tradotti (1955-1995)*, Milano, Mondadori, 1997, £ 28.000

Un critico smaliziato potrebbe distinguere, in questo nuovo quaderno di traduzioni di Giovanni Giudici, che segue il precedente *Addio, proibito piangere* uscito da Einaudi nel 1982 (ma bisogna ricordare almeno anche le assai apprezzate traduzioni dell'*Evgenij Onegin* di Puskin e degli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola), i fili che compongono l'ordito di una ideale coerenza fra le traduzioni e le opere poetiche dell'autore. D'altronde, l'indicazione del «carattere occasionale e non specialistico» della presente raccolta è in parte smentita dallo stesso Giudici in altra sede, quando nella lettera all'amico Gianfranco Folena – riprodotta fra le *Note* – osserva che «per un poeta nulla avviene a caso e tutto avviene probabilmente sotto la spinta di una necessità che sfugge per lo più alla coscienza». Fra l'altro, il titolo dell'opera suona al lettore non solo congruente con il gusto dell'autore, ma persino in esplicita consonanza con alcune fra le poesie più recenti, tanto che nemmeno l'annotazione delle «occasioni» che stanno all'origine delle singole versioni (per esempio quelle di Karl Shapiro o Richard Wilbur vengono presentate come omaggi ai poeti conosciuti a Roma negli anni in cui Giudici lavorava nella Press Section dell'Ambasciata degli Stati Uniti) potrebbe essere accolta altrimenti che in qualità di ammicco retorico, atto ad evidenziare il «dilettantismo» insito in questi lavori discendenti «per lo più da moventi affetti-

www.andreatemporelli.com

vi o ricreativi o di semplice esercizio»: in sintonia, dunque, con il disincanto con cui il poeta presenta anche le proprie composizioni.

Il paradigma entro cui viene effettuata la scelta per ogni autore diverrebbe così la prova del taglio di lettura proposto da Giudici in virtù della sua visuale creativa; le individuali scelte stilistiche, la "resa interpretativa" dei punti più nevralgici di ogni testo, diventerebbero indizi di una più ampia poetica dell'invenzione; le predilezioni per autori assai particolari (per esempio i quattro di area cecoslovacca Nezval, Halas, Seifert e Holan, o i due poeti cinesi Po Chü-i e Mao) ricondotti a moventi ideologi; infine i nessi più labili verrebbero giustificati alla luce di un confronto con istanze opposte a quelle riconducibili alla maniera dell'autore. Una simile lettura è in qualche modo necessaria per sottrarre il lavoro di traduzione, e tutto ciò che inerisce alla poesia in quanto «esercizio di mestiere», ad una marginalità poco significativa entro l'ormai riconosciuto "sistema poetico" rappresentato da Giudici all'interno del secondo Novecento italiano. Inoltre, leggere questi altri poeti alla luce del Nostro aiuterebbe a cogliere un senso unitario nel percorso proposto, ponendo per esempio in evidenza quella particolare amalgama di voluttuosa sensualità, di sapida corporeità che si staglia sull'inquieto e a tratti oscuro sottofondo di educazione cattolica, quasi a ribadire l'implicita ossessione soggiacente alle sue interrogazioni poetiche: come sottrarre la nostra carne e la nostra storia alla morte? Insomma, questo secondo quaderno di traduzioni potrebbe essere accolto come una splendida tautologia, a ricordarci la eliotiana necessità del poeta di ricreare internamente la propria letteratura, la propria tradizione. Ed è in parte ciò che compie Massimo Bacigalupo nella sua densa e precisa postfazione, che ricostruisce per sommi capi anche i dati essenziali di ogni poeta tradotto (*A una casa non sua* ospita per lo più testi di celebri autori anglosassoni, ad eccezione del *Pange lingua* di Tommaso d'Aquino, che così significativamente introduce l'opera, e dei già citati poeti cèchi e cinesi – questi ultimi tradotti tuttavia sulla scorta di versioni inglesi – che invece la chiudono).

Eppure, a leggere in modo più disarmato queste traduzioni, un senso forse più ampio potrebbe scaturire dal presente volume: la possibilità d'intendere davvero l'opera di un poeta come una sconfinata divagazione (*Homo sum: humani nihil a me alienum puto*), libera perciò anche di contraddirsi, di fluire risolvendo in se stessa, in modo originale, ciò che appartiene a tutti. Così l'occasione riacquisterebbe valore per sé (il titolo stesso dell'opera non è che un verso tratto dalla poesia *Uomini spaventati* di Robert Graves), esattamente come nella vita la casualità finisce per tessere misteriosamente un destino coerente. Le poesie e le versioni di Giudici hanno infatti la stessa strana capacità di non celare il lievito di pura retorica insito nella scrittura, eppure di risolverlo nello stesso tempo in una sincerità di secondo grado. Il massimo valore dell'ironia novecentesca non sarebbe altro che questo: riconoscere senza compromessi il nostro essere epigoni, voci che diventano originali nel momento in cui traducono altre voci, restando fedeli alla sostanza originaria e universale della vita.

Marco Merlin

Duccio Canestrini, *Turpi Tropici*, Milano, Zelig, 1997, 25.000

Il testo si articola in una raccolta di cinque racconti che si svolgono alla stessa latitudine spaziando dall'Africa, all'America Centrale, all'Asia. Filo conduttore è la presenza dell'uomo nord-occidentale che si trova ad interagire ed a confrontarsi con popolazioni e culture di territori sempre meno selvaggi, ma sempre più ricchi di ambiguità.

Ogni racconto è introdotto da citazioni di classici come London, Orwell, Maugham, Baudelaire, Conrad. Già da questa osservazione è facile constatare come *Turpi Tropici* sia un libro nato "straniero"; leggendolo ci si accorge di quanto sia "estero" sino al midollo. Il linguaggio asciutto, a volte ruvido, senza fronzoli, costruito con l'uso incalzante di coordinate incisive, ricorda molto la scrittura di Hemingway. Ancor più richiama alla mente

www.andreatemporelli.com

lo stile di Muriel Spark, caratterizzato da una profonda sensibilità dolce-amara che cerca sempre di analizzare ogni sfumatura.

Di queste pagine non ci siamo limitati alla constatazione, ma siamo indirizzati alla presa di coscienza attraverso il terapeutico assillo della domanda, del dubbio come *forma mentis*. Canestrini si nasconde, scompare in una realtà sofferta in prima persona, in esperienze che sa di conoscere. Oggettivizza la narrazione con un uso spasmodico e personale del discorso indiretto libero dove narratore e personaggi sono un tutt'uno, eppure distanti. E qui entra in gioco un'ironia di scuola flaubertiana, derivante dall'incapacità di prendersi troppo sul serio, dall'umiltà del grande scrittore che non vuole dar nulla per scontato. Egli, quindi, si limita a rappresentare con amarezza e con forza e in questa perdita del sé prende forma la ricerca.

I protagonisti dei racconti sono personaggi "eccessivi", disadattati, incapaci di convivere placidamente con la realtà che li circonda; la loro mente "ha fatto corto circuito", è stata spinta oltre il limite e ha perso (o trovato?) se stessa.

Il mito del buon selvaggio è schiacciato sotto i tacchi del Novecento. Turista ed indigeno sono sempre più vicini, sempre più omologati. Preconcetti e mistificazioni appaiono insiti nell'animo umano. L'idiozia è morbo comune che si propaga come tutti i mali secondo la "legge della contaminazione generale" formulata in *Cabaret Macho Feliz* dal disilluso Bernard, uomo dalle molte esperienze, cinico, convinto di una prossima fine del mondo che, nel suo piccolo, cerca di agevolare. Non c'è via d'uscita e non esiste consolazione, persino la religione è per Bernard un morbo: «Cosa, cacchio, vuoi da me, Natale? È una vita che mi tampini per spalmarmi addosso la melassa, e che ti scappo. Via, lontano, tra gente che non si sente più buona e non si fa regali una volta all'anno. Ma che sugli autobus canta e sorride, perdio. E allora cento volte meglio i miserabili tropici. Anche se poi va a finire che in culo al mondo trovi sempre un missionario austriaco che ha insegnato a cantare Stille Nacht ai mongoli»; il narratore continua: «Non c'era scampo. La religione si propagava come un'epidemia. Anche per la religione, infatti, valeva la legge della contaminazione generale» (p. 212).

L'occidentalizzazione è ormai dato acquisito. Un "selvaggio" come Simako è personaggio "civile", annodato ai ricatti e ai placebo offerti dalla società consumistica. Il rischio è la perdita d'identità e l'oblio dei primigeni legami con la natura, madre e matrigna, fonte di vita e portatrice di morte, ma soprattutto unica via alla chiarezza.

Turpi Tropici risulta, dunque, un libro di sofferta e lucida antropologia. L'uomo è una forma di vita come le altre e come tale viene posta sotto microscopio, sezionata, analizzata in profondità.

Paolo Mosca

www.andreatemporelli.com

EDITORIA

a cura di Andrea Temporelli

VIA DEL VENTO edizioni

Negli ultimi decenni, è risaputo, «si sono determinate condizioni oggettive tutt'altro che favorevoli allo sviluppo della scrittura in versi [e della letteratura in genere]: da una parte una stretta editoriale senza precedenti, che ha via via falcidiato le collane nazionali di poesia portando alla loro soppressione o drastica riduzione, dall'altra gli orientamenti generali della civiltà dell'immagine, sempre più fondati nelle loro manifestazioni su un superficiale "valore di scambio" e su un categorico assottigliamento dello spessore intellettuale, tendono evidentemente a relegare il fatto poetico in una zona di marginalità assoluta, sempre più lontana dal cuore pulsante della cultura del presente» (Giovanardi). Eppure, per chi sa leggere con attenzione anche nei tessuti più nascosti dell'editoria contemporanea, non mancano esempi di iniziative intelligenti e raffinate, che abbinano con sapienza il miglior gusto letterario con le forme imposte dai fattori contingenti di sussistenza in cui è troppo spesso relegata la cultura non mercificabile, perché più radicalmente affondata oltre i luoghi comuni, la superficialità, i facili colpi ad effetto che garantiscono un consenso immediato e vasto, ma effimero. Così, da luoghi del vivere e del pensare assai prossimi al «cuore pulsante della cultura del presente», **Fabrizio Zollo** ha dato vita, nel 1991, alle Edizioni «Via del Vento», con sede a Pistoia in via Venturi Vitoni, 14 (ma precedentemente denominata, appunto, "Via del Vento"; cap 51100, tel. 053 - 479737 - 975871). Si tratta di una Associazione Culturale che, appoggiandosi anche ad alcuni sponsor locali, gestisce tre collane di libretti di «Testi inediti e rari del Novecento». I volumetti, molto eleganti (sono stampati su carta pregiata ed in tiratura limitata e numerata) rivelano una cura critica impeccabile. Per le due collane maggiori, di prosa, è possibile collezionare queste edizioni esclusive e preziose versando la quota di £ 18.000 sul c/c postale n. 11857513, che dà diritto per ognuna delle due serie a ricevere i tre libri, che escono con scadenza trimestrale, o £ 5.000 più spese postale per ogni testo. Il catalogo generale è già molto ricco. Nella collana di prosa «I quaderni di via del Vento», le ultime uscite sono di **Alessandro Parronchi** (*Museo di notte*, a c. di Marino Biondi), **Goffredo Parise** (*Borghesia e altre voci dai Sillabari*, a c. di Silvio Perrella), **Luigi Bar-tolini** (*Fanny, cattivo incontro*, a c. di Goffredo Binni), **Giorgio Manganelli** (*"Solo il mio corpo è reale". Note su Stephen Spender*, a c. di Luca Scarlini). Nella collana «Ocra gialla», segnaliamo invece **Mario Luzi** (*Casi e brani di adolescenza*, a c. di Paolo Fabrizio Iacuzzi), **Piero Bigongiari** (*Nel giardino di Armida*, a c. di Roberto Carifi), **Roberto Carifi** (*Victor e la bestia*, a c. di), **Enzo Siciliano** (*Le città dell'asino d'oro*, a c. di Paolo Fabrizio Iacuzzi), **Alessandra Bruni** (*L'isola*, postfazione di Arnaldo Colasanti), **Remo Pagnanelli** (*Prime scene da manuale*, a c. di Daniela Marcheschi). I nomi sono tali che, per i lettori più competenti, non è necessario spendere altre parole per evidenziarne il prestigio. Sottolineiamo solo il valore che ancor più assumono, alla luce della recente scomparsa degli autori, il libretto di Bigongiari e quello su Stephen Spender (amico fraterno del più famoso Auden, che negli ultimi anni sta avendo in Italia un forte rilancio editoriale).

Nella collana di poesia «Acquamarina», sono finora usciti i volumi di **Edith Södergran** (fra i massimi poeti svedesi del Novecento) *La luna e altre poesie*, a cura di Daniela Marcheschi, **Robert Louis Stevenson**, *Chirurgo celeste e altre poesie*, a cura di Roberto Deidier, e **Lidija Vukcevic**, *Il velo e altre poesie*, a c. di Eridano Bazzarelli. Da quest'ultimo volume, di una poetessa croata che vive a Zagabria, cogliamo un omaggio a tutti i nostri lettori: «Inevitabile è la poesia / Arriva col soffio del tiepido scirocco / Assale da illusioni barocche / Giunge dai prestiti che il futuro fa / Inevitabile è la poesia / Come gli echi delle anime di chi la legge / Inevitabile come il maltempo / Non puoi scampare a questa invasione saracena / È diluita dappertutto, tra la scrittura dell'Altissimo / Dispone dell'eternità, questa vana seta di cielo / È irriducibile la sua luce di rubino al discorso mortale / Inevitabile è l'illusione, suo regno / Inevitabile è la poesia come l'alba, la spada, o la Via Appia / E tu lettore indifferente, che pensi di essere sfuggito / Tu circondato dai fantasmi / Non aver paura, non le sfuggirai / A questo aspro sguardo di zingara / A questi tuoni d'amore / Perché inevitabile è la poesia come i gigli di Leonardo / Queste trappole perfette / Inevitabile è la sua ombra, che non puoi sfuggire / Inevitabile è la poesia, la misura di tutte le misure / Inevitabile come il notturno o la tristezza vellutata / Che la riempie».

www.andreatemporelli.com

ULISSE

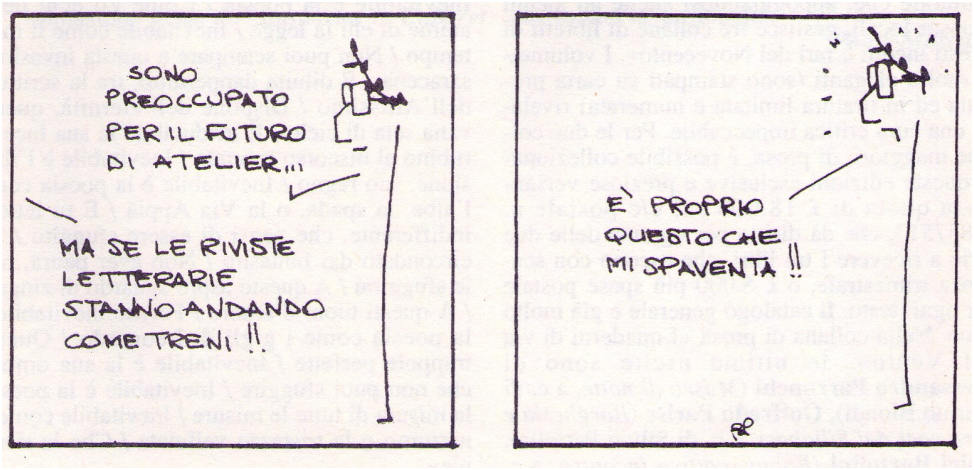
a cura di Paolo Bignoli

Non è notizia confermata, ma forse sarà monopolio della patria delle lingue orientali, l'umida Venezia, Io studio e l'insegnamento di Manzoni, Dante e quant'altri in cinese e giapponese, s'intende. Sono solo voci, ma pare sia stata decisa la costruzione di palazzi maestosi senza l'ausilio di fondazioni...; pare che funzioni. Non è nostro compito, obliato Ulisse, giudicare la bontà delle decisioni ministeriali (ogni riforma nasce nella contestazione), semmai della morbidezza della pelle della compianta Circe, della dolcezza dell'ambrosia, dei porci, dei proci. E che ci deve importare se la tua voce tacerà per sempre, non più nel più profondo inferno, semmai negli scaffali sotterranei delle biblioteche, popolati da meno anime? Ci rendiamo conto che sia tutto "sperimentale" (cito dall'articolo dello stimato Ministro), tuttavia non posso dimenticare che sia io sia il mio tanto amato quanto anzianotto professore ci siamo diplomati con la stessa formula "sperimentale" di maturità... ah, le parole! Il lago di Como sarà la dimora futura di Disneyland, l'innominato sarà uno che ha dimenticato il nome, Renzo il benzinaio della circonvallazione e Lucia un onomastico, finché ce la lasceranno. Sarà un problema spiegare a mio figlio il significato dell'inferno, una volta persi Dante e l'ora di religione. Ma non ci allarmiamo, mite e combattivo Ulisse, se non ci sarà più fra Cristoforo, potremo chiamare fra Tac; metteremo Bambi a guardia di un girone perché in fondo tra i "componenti" del "robot d'acciaio" e il "dilaccarsi" di Maometto abbiamo sempre sospettato affinità.

Chiediamo scusa a chi si aspettava parole colme d'ironia, ma concedeteci quest'ultimo epicedio per quel piccolo vanto che ancora ci concedevamo con la conoscenza dei classici. Ah, se potessi allegarvi la cassetta di una lezione di italo Lana su che cos'é un classico, forse mi capireste; se aveste letto nelle rughe di Allen Mandelbaum il senso di un verso e il piacere della sua traduzione forse avreste un moto di ribellione, ma tant'è, spennacchiato laerziade, che ti devo accompagnare all'ospizio... o al patibolo, ma poco cambia, *Dead man walking*... e grazie.

Potrà sembrarvi di scarsa attualità, ma lo sono un po' tutti gli eroi che muoiono: il loro problema è l'oblio, perciò concedetemi soltanto un minuto ancora per salutare un grande artista scomparso, lui sì che faceva ridere davvero: parlo di Jacovitti, che ci ha cosparso la vita di salami e lische di pesce... chissà se conosceva Dante?

Un consiglio per il solito libro da leggere con gli occhi stanchi e da lasciare cadere sul guanciale: Diario di un killer *sentimentale* di Sepúlveda... buonanotte.



www.andreatemporelli.com

RIVISTANDO

a cura di Andrea Temporelli

Prosegue, per la sezione dedicata alla critica, sul n. 11 della rivista **Kamen'** (v.le Veneto, 23 - 26845 Codogno) la rilettura del poeta Giacomo Noventa con due ampi interventi di Luigi Commissari (*«Perché sono cattolico»*) e Leonardo Attarulo (*Appunti su Noventa e Croce*). La sezione di poesia è invece curata da Daniela Marcheschi, con traduzioni e interventi riguardanti l'opera del poeta venezuelano Carlos Contramaestre.

È davvero un peccato avere fra le mani una rivista smagliante come **Anterem** n.55 (via Cattaneo, 6 - 37121 Verona), dal titolo Metaxy, rivista che più sovente di quel che si crede è occupata anche da scritti non fumosi ed evanescenti, e trovare, dopo tre pagine nere (tipo: guasto della stampante) la dicitura: «Trilogia del nero». Sarebbe un po' come se noi di «Atelier» lasciassimo tre pagine bianche (mentre siamo costretti ad ogni numero ad inventarci nuovi spazi su cui pubblicare), facendole passare per una «Trilogia del bianco»: un'opera d'arte che dal punto di vista critico si arricchisce dei valori della polemica e... il risparmio di inchiostro! Ma, a parte queste amenità, la rivista continua la propria alta ricerca, anche con la pubblicazione di opere: sono infatti usciti i bei libri in prosa di Bruno Conte (*Estremi*) e di Luca Gentilini (*La porta degli dei*), che si possono richiedere allo stesso indirizzo della rivista.

Annunciamo, purtroppo, che la rivista **Arenaria** (fondata da Giovanni Cappuzzo, prematuramente scomparso di recente, e Lucio Zinna) chiude i battenti, dopo tredici anni di attività. Auguriamo alla redazione di ritrovarla presto riunita attorno ad un nuovo progetto letterario.

L'ultimo numero della rivista **Idra** (via Breganzona, 6 – 6900 Lugano CH) andrebbe segnalato globalmente, per il lavoro che la redazione prosegue ormai da diversi numeri e per la pregevole fattura tipografica (l'editore è Marcos y Marcos). Ci limitiamo a menzionare almeno gli inediti di Angelo Maugeri.

«Conosciamo un poeta – piccolo e coi baffi – che ha avuto diversi premi e non è felice, la sua è una musa immusonita, la sua è poesia del malumore: non imitatelo; non umiliatevi a negoziare premi e riconoscimenti: ci sarà maggiore rispetto per la poesia quando si saprà che il poeta è un animale a schiena dritta; non state in attesa dietro la porta del critico *che può darvi una mano* con vostra moglie che muore di freddo, perché così anche la poesia muore di freddo. Nello scrivere date retta anche al cuore e, se li avete, tagliatevi i baffi». Così si chiude l'editoriale del n.11/97 di **Issimo** (via Norvegia, 2/a, 90146 Palermo).

Ci sono piaciute, sull'ultimo numero (32) di **Origini** (via San Matteo, 27/a, 42020 San Polo) le poesie di Cesare Viviani e di Raffale Piazza, ma vanno letti anche gli interventi di Pasquale Di Palmo (*Della balbuzie tribale*) e di Marco Fazzini *In ricordo di Douglas*.

Inizia, con il n.15, la nuova serie di **Steve** (Casella Postale Aperta, 41100 Modena Quattro), con testi, fra gli altri, di Baldassarri, Bertoni, Cappi, Grasso, Magrelli, Majellaro, Robaey e Scrignoli.

www.andreatemporelli.com

BIBLIO

Alciato Armando, ***Appunti di lettura****, Pisa, Offset Grafica, £ 32.000*

«Nel volume sono raccolti infatti undici saggi scritti in un arco cronologico che va dal 1985 al 1995, alcuni dei quali già pubblicati - interamente o parzialmente - su riviste, altri invece finora inediti. Prosa, poesia, critica letteraria sono ugualmente oggetto di interesse da parte di un "lettore sprovveduto" (come suggeriva uno dei due titoli proposti da Alciato per questo volume) che sprovveduto poi non è,Ungaretti, Pavese, Calvino, Fenoglio ma anche Baudelaire e Camus e Camillo Sbarbaro, Paolo Rossi, Giovanni Macchia: Alciato è innanzitutto lettore eclettico ed esigente che sente il bisogno di riflettere e di fissare sulla carta le proprie riflessioni. Ne vengono fuori queste pagine, ricche di osservazioni, suggestioni, spunti di approfondimento utili ed interessanti» (Stefano Sodi).

Brandisio Andolfi, ***Il diario della sera,*** *Pubbliscoop ediz., 1996, £ 10.000.*

«La protagonista assoluta, come ben s'arguisce dal titolo è, appunto la sera. Il poeta, con sorprendente duttilità, tratta l'argomento in un incrociarsi di molteplici situazioni di vita. E con la "sera", egli costruisce un itinerario, attraverso il quale indaga nei labirinti dell'anima, penetra nella profondità dello spirito, passa sulle solitudini e sul vuoto di un'epoca privata di sacri valori, e col suo dire colmo di un'infinità di sfaccettature, presenta una realtà meno negativa ed avvilente, perché egli ricopre i grandi vuoti con impalpabili veli intessuti d'amore e di speranza» (Flavia Lepre).

Claudio Comini, ***Orizzonti infiniti,*** *Germignaga (Va), Litipografia Verbano, 1993*

«Ha facilità di poetare con immagini di grande suggestione che, comunque, evidenziano l'esaltazione egotistica della sua solitudine. [...] Immagini di desolata solitudine, di apparente lucido distacco non nascondono affatto una esagerata consapevolezza di una ferita profonda, nata nel passato della propria coscienza» (Giuliano Romagnoli).

Antonio De Marchi Gherini, ***Le stagioni del silenzio****, La Spezia, Centro culturale "Il golfo", 1997*

«I suoni, i ritmi, le inaspettate magie della natura le puoi intravedere già ben allineate nell'indice, ove leggi in un serrato adagio: suoni, torna la primavera, crepuscolo, tramonti, radici, la chiocciola, pastura, nuvola, stille, neve, il loto bianco, in una apertura di testi per i quali l'allegoria, la metafora, il racconto, sintetizzano un fascino del vissuto nel sapore acre dell'intarsio» (Antonio Spagnuolo).

Bruna Dell'Agnese, ***Bassa marea,*** *Spinea VE, Edizioni del Leone, 1996, £ 14.000*

La raccolta di liriche di Bruna Dell'Agnese prende l'avvio da frammenti di vita, percepiti mediante un'adesione totale all'esperienza esistenziale, che permette all'autrice di dilatarla ed illuminarla mediante il ricorso al ricordo. Sotto questi versi palpita una delicatezza che si stempera in un lessico scelto e raffinato, in un periodare ampio ed armonioso, in ritmo giocato mediante il sapiente ed accorto uso di tutte le risorse del verso. I brevi scorci dell'animo lasciano intravedere presenze interroganti al limite tra il silenzio e il timore che la parola troppo positiva possa coartare il senso. Per questo motivo, la poesia vive sull'orlo dell'afasia, ma osa nascere attraverso la nebbia al tramonto di fine Millennio (G. L.).

Caterina Felici, ***Confluenza****, Ravenna, Longo, 1997, £ 15.000.*

Nei versi di Caterina Felici si può cogliere una vena poetica germinata non dai libri, ma dall'esperienza umana ed uno stile capace (fatto raro) di far fiorire la riflessione dall'esistenza mediante un aggancio delicatamente lirico. Malinconia, dolcezza, luce, nebbia, interiorità, paesaggi sono trasformati in una dimensione sentimentale soffusa di dolcezza che non ignora la tragedia e la difficoltà dell'esistenza (G. L.).

Elio Fiore, ***Il cappotto di Montale,*** *Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1996*

«Il poemetto è nato dopo una lettura a ritroso dell'opera di Montale, cominciando dalle ultime poesie per arrivare alla poesia scritta, o pensata, a quattro anni». Così si legge nella prima nota all'ultima pubblicazione di Elio Fiore, un poeta che occupa un suo preciso

www.andreatemporelli.com

posto nella poesia della seconda metà del secolo per uno stile lieve, colloquiale, imperniato sul racconto, legato in modo particolare alla dimensione letteraria della storia della letteratura italiana. Egli, infatti, avendo avuto il privilegio di conoscere personalmente tutti i più grandi autori del secolo, sa tradurre il rapporto d'amicizia in accenti di pura emozione. Le sue opere ci offrono il raro privilegio di accostarci all'aspetto "privato", umano e quotidiano di personalità che hanno segnato il percorso della nostra poesia (G. L.).

Flavia Lepre, ***La città di pietra e del silenzio****, Vignola MO, Laura Rangoni, 1995, £ 5.000*
«Flavia Lepre, con abbagliante sapienza e assoluta padronanza nell'utilizzo degli strumenti narrativi, conduce il lettore in un vortice di parole e di immagini, riuscendo a unire una forte vena immaginativa a un crudo realismo tormentoso. È così che si crea una originale prospettiva: metafisica o tristemente razionale? Onirica o reale? Astratta o tremendamente terrena? Cosa ci salverà dal grigio, svilito e degradante paesaggio delle città? La fuga? Il lento fluire del silenzio? La forza del pensiero? La natura?... Ecco: dubbi, domande, "primitive" psicologie, emergono ovunque, qua è là, caratterizzando magistralmente l'amiosfera presentataci in questo breve e bel racconto» (Ivano Rho).

Michele Letteriello, ***La memoria e il viaggio****, Spinea, Ed. del Leone, 1997, £ 12000.*
«La forza di questa poesia sta nella pronuncia melodica in cui si traduce l'ansia morale; in un dettato fermo e insieme sinuoso, dentro al quale riescono a convivere partecipazione e distacco. Alla luce di una dimensione chiaroscurale ed elegiaca, che attenua i rigori nell'impalpabile e smussa gli spigoli del disegno aggraziato (anche metaforicamente evocato» (Paolo Ruffilli).

Paola Lucarini Poggi, ***La casa dei quattro eventi,*** *Forlì, Nuova Compagnia Editrice, 1994, £ 12.000*
«Simbolo centrale dell'universo immaginario, oltre che sintomo-segno di raggiunta centralità nel processo di "individuazione" caro a Jung, è la casa, saldamente ancorata; e legata con energia, già nell'intensa marcatura del libro, alla quadruplicità terrestre. [...]. Nell'immaginario di Paola Lucarini Poggi è casa di fermo approdo, compatta come i precipitati espressivi di alcuni testi del libro, e tuttavia aperta ai quattro venti ed eventi (non è questo il solo esempio di raffinata contiguità fonica tra significanti) di uno spirito che soffia dove vuole» (Emerico Giachery).

Michele Luongo, ***Sull'altopiano il vento,*** *Grottaminarda (AV), Delta 3, 1997, £ 10.000.*
«I luoghi sono portatori di un'immensa energia dove gli occhi attingono l'acqua per l'anima. A questa acqua si disseta l'arsura di affetto, comprensione, spiritualità, di Michele Luongo: viaggio nel tempo e negli spazi ora familiari ora sconosciuti. Gli amici, i dolori, le lunghe ore di solitudine, per ritrovarsi, hanno ricamato una coperta multicolore riposta nell'armadio della mente» (Vincenzo D'Alessio).

Marina Massenz, ***Nomadi, viandanti, filanti,*** *Cittadella PD, Amadeus, 1995, £ 5.000.*
C'è una nostalgia conradiana di alto di largo di spazio di mare in questo libro di viaggio. [...] Le colonne d'Ercole sono crollate e agli inferi già siamo scesi. Siamo sopravvissuti. Solo le parole possono giocare tra iperboli immagini nostalgie metafore come formiche "che non vogliono / essere addomesticate». Nell'orizzontalità assoluta di questo foglio-mondo sono iscritti i nostri destini - confini, che si aprono, tuttavia, all'improvvisa verticalità di un affondo nella irrinunciabile, bruciante, nostalgia dell'impossibile (Marosia Castaldi).

Nevio Nigro, ***Ore brevi,*** *Piacenza, Blu di Prussia, £ 9.000*
«La pubblicazione di Nevio Nigro *Ore Brevi* presenta una raccolta di liriche contrassegnate da una grazia e da una fragranza di versi che delineano con leggeri tratti il tema del tempo colto attraverso la percezione del "momento". Il poeta procede mediante pennellate dai colori caldi e tenui che suggeriscono e non descrivono il sottile fluire del reale. L'atmosfera sembra immersa nel fascino suggerto da tocchi che supportano la melodia, come nelle sonate di Débussy, quando la maniera impressionista vela anziché marcare il confine delle cose» (G. L.).

Amato Novelli, ***Gocce di mare****, Genova, personale-dit, 1996*
Anche l'ultima raccolta di liriche di Amato Novelli conserva il fascino che promana da un inesausto amore per la poesia che lo ha accompagnato per tutta la vita. Il testo si articola in pause, direi, piuttosto che in movimenti o in descrizioni,

www.andreatemporelli.com

nel senso che rimanda, che allude ad altre realtà appena accennate. In tali momenti il testo si carica di significati emotivi immediati e reconditi, personali ed universali, temporali ed eterni in una spirale ascendente, quasi una luminosa scala di luce. E proprio in questa disposizione ad "approfondire il senso del reale" si colloca la più genuina ispirazione di un poeta che, caso non frequente, è riuscito in questa seconda metà di secolo a modulare un canto personale in mezzo a tanti scaltri e poco originali riscrittori. (G. L.)

Roberto Pasanisi, ***Sulla rotta di Magellano****, Napoli, Istituto Italiano di Cultura, s.i.p.*
«Siamo, insomma, di fronte a un'esperienza di poesia che non solo appare in sé di altissimo valore, ma che apre un nuovo ciclo, una nuova concezione, un nuovo modo d'esercizio del linguaggio poetico, sul fondamento saldissimo della cultura poetica che risale alla classicità ma che ha riferimenti moderni e contemporanei di grande ricchezza e sapienza. Pasanisi dimostra ancora una volta che il rinnovamento poetico più intenso e sicuro avviene nella dialettica fra risalita nella dottrina di ciò che il passato ha già proposto ed elaborato e reinvenzione di tali materiali e oltranza di variazione e di ricreazione. Di qui anche la coerenza, la continuità perfetta, la compattezza del libro, a malgrado delle tante direzioni da cui i materiali poetici provengono per ritrovare il segno inconfondibile della loro riconsacrazione poetica per il futuro» (G. Bàrberi Squarotti)

Francesco Politano, ***Le parole, gli anni,*** *Cosenza, Periferia, 1994, £ 10.000.*
I versi di Francesco Politano affascinano, perché la metafora non è mai opaca, forzata, ma si abbandona a trasparenze illuminanti. Il sentimento si traduce in pura, semplice e immediata, ma contemporaneamente forte e vigorosa poesia. In modo originale il dettato poetico riesce a rompere la barriera tra interiorità e natura, tra io e non-io attraverso una *simbiosi sinestetica* del tutto originale, che non è né correlativo oggettivo né simbolismo. Il tocco è sempre delicato, garbato ed incisivo. (G. L.).

Pellegrina Repetto, ***Oltre il promontorio,*** *Genova, Tipo-litografia Sorriso Francescano, 1997*
La raccolta di Pellegrina Repetto *Oltre il promontorio* si impone per una sua unità interna che per mezzo rimandi ed anticipazioni dilata il senso della singola lirica. Il promontorio diventa la montaliana «muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia», oltre il quale la poetessa pone la sua ricerca. Del conterraneo poeta ligure essa riprende non solo movenze e situazioni, ma anche l'anelito alla verità che cerca tramite il paesaggio avvertito come il "tramite" verso il passato. In questa prospettiva la rievocazione dell'infanzia, della guerra, dei luoghi cari, del padre scandisce nei ricordi il tempo della vita. Una sottilissima nota di malinconia trascorre sotto le composizioni poetiche alternate da brani in prosa con funzione di legato (G. L.).

Fryda Rota, ***Donne di Pasqua****, Ed. Monferrato, 1996, £ 25.000*
«Diversa solo in apparenza dalle precedenti raccolte, questa ultima silloge di Fryda Rota è, come le altre, attenta alle problematiche dell'altra metà del cielo, questa volta colta in un momento storico particolare: quello della Pasqua di Gesù. Le complesse meditazioni esposte in chiave personale o attraverso portavoce femminili al presente, sono sostituite da semplici considerazioni delle Donne di Paqua». (L. De Luca)

Enrica Salvaneschi, ***Centauri****, Castel Maggiore, Book, 1992, £ 16.000*
Nel tentativo di «circoscrivere, di parafrasare l'approssimazione della vita, il suo tendersi fra opposti sempre contaminati l'uno con l'altro, in parvenza e proporzioni diverse, nella chiarezza spietata dell'enigma» spinge Enrica Salvaneschi a scrivere un testo concepito in modo fortemente unitario in cui si uniscono prosa e poesia, classicità e modernità. La sua scrittura simbolica non deriva da uno sforzo di "ubriacare" il lettore con citazioni erudite, ma dal saldo possesso di una cultura che le permette di operare continue allusioni e citazioni al fine di dilatare il significato del suo mondo poetica (G. L.).

www.andreatemporelli.com