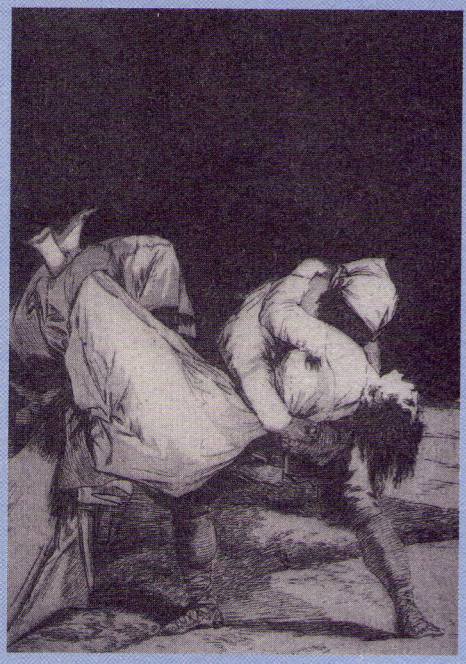
NUMERO 11 ANNO III - SETTEMBRE 1998

ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura

Un nuovo solco di ricerca



Aman, Bertoldo, Biagini, Caddeo, Capilupi, Caproni, Castaldi, Cattaneo, Coelho, Corbo Crepaldi, De Pietro, Ferrara, Jaccottet, La Capria, Lanaro, Landolfi, Lauretano, Manescalchi Maretti, Maurensig, Mencarelli, Munaro, Nesti, Piccini, Quintavalla, Santi, Vallieri

EDIZIONI ATELIER

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

www.andreatemporelli.com

INDICE

Editoriale

3 Un nuovo solco di ricerca
Giuliano Ladolfi

L'autore

4 **Caproni è sopravvalutato?**
Notizia biobibliografica

6 Giorgio Caproni - L'ontologia ossimorica in variazioni su tema
Giuliano Ladolfi

14 Giorgio Caproni - L'agnizione e la clausola
Luigi Ferrara

20 L'ultimo Caproni: la caccia, l'ònoma, Dio
Daniele Piccini

Interventi

26 Poesia e ironia
Gianfranco Lauretano

Saggi

30 L'anima trasformata in duello. La poesia di Philippe Jaccottet
Marco Merlin

33 Verso la stella
Silvio Aman

37 Raffaele La Capria - Fuga dall'acquario
Mario Landolfi

42 L'instabilità. Di alcuni motivi nei romanzi di Maurensing
Cristina Crepaldi

Voci

51 Elisa Biagini: *L'ospite*

53 Stefano Capilupi: *Questo vino*

55 Simone Cattaneo: *Bolle d'alluminio*

57 Daniele Mencarelli: *Ammettilo che la vita*

59 Flavio Santi: *Camera caritatis*

62 Fabio Vallieri: *L'urto*

Proposta

65 Premiopoli
Giuliano Ladolfi

Letture

66 Gianfranco Marettii: "Animadaria"
M. Munaro

68 Franco Manescalchi a c.: "Nostos-poeti degli Anni Novanta a Firenze"
W. Nesti

69 Maria Pia Quintavalla: "Le Moradas"
M. Castaldi

71 Paolo Lanaro: "Luce del pomeriggio"
P. Corbo

71 Fabio Vallieri: "Come ruggine"
G. Ladolfi

73 Annamaria De Pietro: "Il nodo dell'inventario"
G. Ladolfi

74 Roberto Bertoldo: "Nullismo e letteratura"
R. Caddeo

75 Paulo Coelho: "Monte Cinque"
G. Ladolfi

78 **Ulisse**
Paolo Bignoli

79 **Rivistando**
Andrea Temporelli

80 **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: bignoli@mythos.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 nuovo solco di ricerca

Come l'esistenza umana, anche il percorso di una rivista si articola in diverse fasi, pur mantenendo un identico patrimonio "cromosomico" e cioè una medesima linea di impostazione.

Nel numero scorso seguendo un intento documentaristico abbiamo presentato gli autori che, pur con tutte le cautele del caso, si sono affermati negli Anni Novanta per testimoniare un bisogno di conoscenza. Con questa pubblicazione «Atelier» intende aprire una nuova fase che si traduce in un maggiore impegno nello studio della poesia contemporanea, in puntuali interventi sulle questioni che a mano a mano si presenteranno e in una metodica riflessione sui problemi di poetica, mediante cui sarà possibile delineare con estrema chiarezza la posizione della rivista. Il primo passo consiste nella presentazione di alcuni giovani autori per spingere la ricerca critica in zone più incerte, ma più ricche di promesse e di prospettive.

Si tratta di una scelta ben precisa in coerenza con la mancata documentazione dei rappresentanti dei filoni delle Neoavanguardie e dello Sperimentalismo. Per noi ricerca non comporta né una frattura con la tradizione né una riedizione di forme tramontate (come, ad esempio, avviene nel Mitomodernismo), per noi la poesia rimane saldamente ancorata al periodo in cui viene scritta, al presente, esile entità tra la vastità del passato e l'infinita attesa del futuro. Ne deriva che tale settore artistico risulta fortemente inserito, "compromesso" direi, con il periodo culturale che stiamo vivendo, del quale il dibattito gnoseologico e soprattutto il problema del rapporto tra linguaggio e realtà costituisce un elemento imprescindibile.

A qualcuno potrà sembrare ozioso disquisire su tali questioni, perché non intratterrebbero nessun legame con il concreto poieîn, con l'operazione di scrittura poetica e con il conseguente giudizio letterario. In realtà il problema coglie alle radici il dibattito che in questo secolo ha dominato l'arte e sconvolto i parametri di valutazione: l'autoreferenzialità e cioè la disposizione estetica secondo cui ogni opera trova unicamente in se stessa la propria ragion d'essere e di configurarsi come tale. Nel settore della poesia la scrittura viene concepita come puro sistema di segni dotato di regole interne, privo di qualsiasi aggancio con la realtà.

«Atelier» si pone su una linea di ricerca che supera e integra questo orientamento: sulla scorta di Gadamer, di Ricoeur e di molti altri filosofi contemporanei, rifiutiamo l'arbitrarietà desaussuriana del significante ed intendiamo il linguaggio non come un sistema di segni già dato e chiuso in se stesso, ma come uso vitale, aperto alla multiformità dell'«essere in divenire» in una continuità di esistenza e in una storia che risveglia sonorità ancestrali, emozioni antichissime e moderne, diversi livelli di comunicazione e diverse modalità di manipolazione. Quindi linguaggio e mondo stanno in rapporto di raffigurazione reciproca: «Il linguaggio è l'orlo del mondo» (Wittgenstein).

All'interno di tale interpretazione la parola da elemento "ludico" si apre ad una significazione più potente, eteroreferenziale, anche se in misura diversa a seconda degli strumenti di espressione e a seconda della capacità individuali. Sotto il profilo poetico si possono evincere alcuni corollari: il linguaggio poetico può essere inteso come il modo più completo di raggiungere la totalità del reale; la complessità della poesia non si limita al sentimento, ma coinvolge l'uomo nella sua "esistente" completezza, per cui è vana ogni distinzione tra pensiero filosofante e pensiero poetante; ogni linguaggio e, quindi, anche la poesia, come già Eliot sosteneva, è storia, tradizione e innovazione; il linguaggio poetante si colloca all'interno della relazione-incontro-incanto tra la parola pronunciante e il mondo pronunciato, tra l'altro-da-sé e l'uomo storicamente essente ed esistente, individuo unico ed irripetibile e nello stesso tempo uguale a tutti i componenti della società umana, alius et idem.

Questa impostazione costituisce la premessa perché la poesia si riagganci alla realtà concreta, esperienziale, spaziale, temporale e culturale, si emancipi dall'astrattismo dei "giochi linguistici" e torni a diventare ricerca sul mondo, sulla storia, sull'uomo, sulle sue sconfitte e sulle sue speranze, e cioè il mezzo più completo per raggiungere la "complessità" della realtà.

G. L.

www.andreatemporelli.com

L'AUTORE

Caproni sopravvalutato?

Ci sono poeti che s'innestano nella tradizione con una tale originalità da deviarne il corso, aprendo nuove prospettive da cui, in seguito, non si potrà prescindere. E, paradossalmente, la potenza rivoluzionaria (sperimentatrice) del loro gesto è direttamente proporzionale al personale senso della tradizione, cioè alla capacità di riconoscersi in essa. In questo caso, si è soliti "individuare la voce" di quel determinato autore, piuttosto che la maniera o le coordinate storico-letterarie tramandateci. Ci sono, infatti, scrittori di cui distinguiamo nitidamente il timbro espressivo attraverso la lettura. E sono questi i poeti con cui il confronto si fa più serrato: i loro testi ci assillano, le loro movenze e le loro sfumature tonali si riverberano sulle pagine di chi, dopo di loro, tenta ugualmente di "riconoscersi".

Giorgio Caproni appartiene a questa categoria. Ne è un primo, lampante sintomo la sua capacità di far scuola per molti giovani, affascinati dall'asciuttezza della sua parola, dura e lucida come ossidiana, dall'emblematicità delle sue stoccate, dalla tensione strutturale con cui i suoi frammenti metafisico-narrativi si risolvono in vaste architetture allegoriche, dalla sua musica ossessiva e elementare. Eppure, lo splendore di questi poeti è talvolta destinato a farsi trasparente, proprio in quanto teso a divenire patrimonio comune, a essere tradizione. Penso ad autori i cui congegni stilistici sono stati smascherati con una dovizia tale da parere ormai inermi di fronte alle nostre agguerrite curiosità intellettuali; a Ungaretti, per esempio, e al lento declino del suo magistero (chi non sarebbe in grado di "rifarne il verso"?), oppure a Campana, di cui Mengaldo ha scritto «Ma ciò che soprattutto appare sospetto è la facilità con cui l'analisi riesce a dar conto dei suoi procedimenti formali». Caproni corre lo stesso rischio? E, al di là del suo magistero stilistico, che posizione dovrà assumere chi avverte non solo il fascino ma anche il limite delle sue stoccate, del suo poetico scivolare di battuta in battuta, come un'immagine sottile che scappa da tutti gli specchi, che ci aggira perennemente?

Anche ponendoci in questa prospettiva questo poeta si divincola dalle nostre aspettative, anticipa le nostre mosse. Egli provvide da solo, infatti, a elaborare la parodia di se stesso (il "controcaproni"), la consueta maschera dell'ironia (così tipicamente novecentesca) che rende, almeno ideologicamente, ancora impenetrabile la sua opera, ricca di quesiti non risolti. I saggi qui presentati accompagnano la lettura di questo autore, giunto all'apice dell'interesse critico, tentandone anche una coraggiosa e profonda interpretazione che, pur passando attraverso la lettera, non si ferma allo stile, ma vuole giungere al dialogo serrato, al confronto aperto e definitivo (M. M.).

Nota biobibliografica

Giorgio Caproni nasce a Livorno nel 1912. Il padre, Attilio, era ragioniere, la madre, Anna Picchi, sarta e ricamatrice. All'età di dieci anni si trasferisce con la famiglia a Genova, dove visse fino al 1938. Dopo le elementari frequenta contemporaneamente le complementari alla Scuola Regia Tecnica "Antoniotto Usodimare" e l'Istituto Musicale "Giuseppe Verdi" dedicandosi al violino e alla composizione . Proprio studiando musica inizia a scrivere versi attingendo dagli autori classici più musicabili. Questa formazione si pone alla base dello stile di tutte le sue opere poetiche. In seguito lavora come impiegato in uno studio di avvocato, dove scopre l'*Allegria* di Ungaretti che lo affascina. La lettura degli *Ossi di seppia* lo introduce nella poesia "ligure" di Roccataglia Ceccardi, Boine, Mario Novaro e Sbarbaro, con il quale, conosciuto di persona parecchi anni più tardi, avrebbe stretto grande amicizia.

La rivista di Aldo Capasso «Riviere» nel settembre 1933 ospita per la prima volta composizioni di Caproni. Da questo momento suoi lavori compaiono sempre più di frequente su varie testate. L'esame di licenza magistrale conseguito nel 1935, grazie al quale avrebbe intrapreso la professione di insegnante, lo spinge a leggere alcuni filosofi che imprimono un solco indelebile nel suo pensiero, Agostino, Kierkegaard e Nietzsche, e ad accostarsi alla letteratura latina. Nel 1936 poco prima delle nozze, muore la fidanzata Olga Franzoni: a lei dedica la prima raccolta *Come un'allegoria* (Genova, Emiliano degli Orfini), pubblicata a spese dell'autore nello stesso anno con la prefazione di Aldo Capasso. Betocchi la segnala su «Frontespizio». Nel 1938 presso lo stesso editore vede la luce *Ballo a Fontanigorda*, opera ben presto tradotta in francese. Nell'agosto sposa Rina Rettagliata e a novembre si trasferisce a Roma dove conosce Bigiaretti, Ungaretti. Nell'aprile dell'anno seguente viene richiamato alle armi e allo scoppio della guerra partecipa alle operazioni sul fronte occidentale. La terza opera di Caproni, *Finzioni*, vede la luce nella capitale presso l'Istituto Grafico Tiberino di Giuseppe De Luca nel 1941. Nell'aprile del 1943 Vallecchi gli pubblica *Cronistoria*, che ripropone le prime tre raccolte ridotte e corrette, precedute da una parte nuova, diciotto sonetti di *Anniversario*. Bo, Spagnoletti e Macrì vi dedicano studi e recensioni. L'otto settembre lo coglie in congedo provvisorio per cui opta per la Resistenza e combatte sui monti della Val Trebbia.

Dopo il conflitto torna a Roma e pubblica su riviste e quotidiani di area di Sinistra racconti, recensioni, prose di cronaca e di attualità. Sul «Politecnico» compare una sua importante inchiesta sulle bor-

www.andreatemporelli.com

gate romane. Nel 1946 accetta l'invito di Angioletti a collaborare alla «Fiera letteraria». Nel 1950 muore la madre, Anna Picchi e stringe amicizia con Carlo Betocchi e con Pasolini. Due anni più tardi escono di nuovo presso l'Istituto Grafico Tiberino di De Luca, *Le stanze della funicolare*, con cui vince il premio Viareggio. La sua poesia incontra il consenso della critica ufficiale, per cui con sei composizioni Caproni appare nell'antologia *Lirica del novecento* di Anceschi e Antonielli. Nel 1954 il lungo racconto *Il gelo della mattina*, già presente più volte in rivista, viene pubblicato da Sciascia. Nel settembre del 1956 appare presso Vallecchi *Il passaggio di Enea*, che ripropone anche le precedenti pubblicazioni rivedute, oltre a due poesie dedicate alla madre, primo nucleo del *Seme del piangere*, edito tre anni dopo da Garzanti, che gli avrebbe procurato un secondo premio Viareggio. Le recensioni di Betocchi, De Robertis, Bàrberi Squarotti, Citati, Pampaloni e Parronchi sanciscono la fortuna della raccolta. Prosegue la fittissima attività pubblicistica e critica su diverse riviste.

Nel maggio del 1965 viene affidato alle stampe presso Garzanti il *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* dedicato all'attore Achille Millo, raccolta che guadagna il premio Chianciano. Einaudi nel 1968 gli pubblica *Il «Terzo libro» e altre cose*, dedicato a Rina, con cui riordina il "terzo tempo" della sua produzione. Nel 1973 va in pensione dall'insegnamento. La successiva raccolta *Il muro della terra* (Milano, Garzanti) incontra un immediato successo come pure le successive, vincitrici di molteplici premi letterari: *Poesie*, (*ibid*., 1976), *Erba francese*, (Luxembourg, Origine, 1979), *L'ultimo borgo. Poesie (1932-1978)*, a c. di G. Raboni, (Milano, Rizzoli, 1980), *Il franco cacciatore*, (Milano, Garzanti, 1982), *Genova di tutta la vita*, (Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 1983), *Tutte le poesie*, (Milano, Garzanti, 1983), *Il conte di Kevenhüller*, (*ibid*., 1986), *Poesie 1932-1986*, (*ibid*., 1989), *Res amissa*, opera postuma a c. di G. Agamben (*ibid*., 1991). Caproni muore il 22 gennaio 1990 ed è sepolto a Loco di Rovegno, in Val Trebbia accanto alla moglie Rina, deceduta tre anni dopo.

Di recente ha visto la luce l'edizione critica di tutte le poesie di Caproni: *L'opera in versi*, a c. di L. Zuliani con l'introduzione di P. V. Mengaldo e cronologia e bibliografia a c. di A. Dei (Milano, Mondadori, 1998), che comprende anche un *corpus* di poesie disperse e inedite. I tre più ampi racconti pubblicati in vita dallo scrittore sono riuniti nel volume *Il labirinto*, (Milano Rizzoli, 1984). *La scatola nera*, (Milano, Garzanti, 1996) raccoglie gli scritti di poetica e le prose critiche.

Caproni, sostiene Mengaldo, «ha tardato a entrare, col suo posto di prima fila, nella coscienza critica, restando sempre alquanto ostico al gusto più legato al clima ufficiale novecentesco». Tale valutazione non è in contraddizione con l'attenzione che la critica ufficiale gli ha costantemente dedicato e con l'affermazione in importanti manifestazioni letterarie proprio per la peculiarità della sua opera che negli ultimi anni ha esercitato notevole influenza sulla poesia italiana determinando un crescente successo.

È evidente che un autore, considerato un maestro nella lirica postmontaliana, possiede una vasta serie di studi dispersa in saggi di genere diverso, articoli e recensioni, il cui elenco è stato pubblicato da A. Dei, già autrice della miglior monografia sul poeta (*Giorgio Caproni*, Mursia, Milano 1992), in appendice all'*Opera in versi*. Da parte nostra ci limitiamo ad estrapolare alcuni nodi sui quali la critica attuale sta cercando di apportare chiarimenti.

Pasolini (*Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1977) alla tradizionale interpretazione di un Caproni creatore di immagini vivaci, ma ferme, oppone un'interpretazione che le considera, invece, «*mosse*, aperte, violente» ed aggiunge altri due elementi caratteristici della personalità poetica caproniana: l'identificazione della «forza della [...] possibilità comunicativa con un'antica figura di "pathos" implicita nel caldo impeto interiettivo» e l'identificazione della "forza" poetica nell'antiletterarietà estranea alla temperie ermetica risalente alla lirica vociana.

Giorgio Bàrberi Squarotti (*Poesia e narrativa del Secondo Novecento* , Milano, Mursia, 1978) indagando sulla metrica, sulla varietà di toni e di ritmi, sul linguaggio e sullo stile, ha dedotto «uno stupore un po' fisso e immobile, quasi un equivalente di meraviglia infantile» di ascendenza pascoliana e sotto il profilo strutturale una concretezza di narrazione che si attua nella rievocazione di un episodio, di una vicenda di sensi, di un incontro con la conseguente atmosfera sentimentale.

Secondo Giuseppe De Robertis («La Nazione, 5/9/1959) la complessità della struttura formale caproniana è sintomo di un dissonante ritmo interno che produce «L'incrinatura, la nota amara della [sua] malinconia», che deriverebbe dalla visione di una civiltà minacciata dal pericolo della dittatura e della guerra con la conseguente angoscia esistenziale. Tale concetto viene ripreso da Italo Calvino («La Repubblica», 19/12/1980) il quale avvalendosi anche delle successive pubblicazioni annota che la caratteristica della poesia caproniana non consiste nell'«esperienza del nulla», comune a tanta poesia contemporanea: «egli ci dimostra che ciò a cui il nulla si contrappone non è il tutto: è il poco» e intravede nella "logica" della contraddizione e della negazione l'«ontologia del negativo», traccia di una filosofia del vuoto, dell'inesistente, dell'insensatezza, della mancanza di memoria che sfocia in una «ateologia».

Giovanni Raboni (*Introduzione a Giorgio Caproni, L'ultimo borgo. Poesie 1932-1978,* Milano,

www.andreatemporelli.com

Garzanti, 1980) individua i tre temi fondamentali della lirica di questo autore: la città, la madre e il viaggio. Negli ultimi anni la critica ufficiale ha puntato l'attenzione soprattutto sulle ultime pubblicazioni nel tentativo di decifrarne il contenuto. Giovanardi («La Repubblica», 19/1/1990) pone in luce la disperazione come struttura portante del "segno" e della sua organizzazione in versi: «non un contenuto della poesia, ma la poesia stessa, nella sua inutile "caccia" al senso della vita». Secondo Geno Pampaloni («La Nazione», 26/10,1982) in una "terra senza mappa" il poeta ci lancia un messaggio preciso: la chiarezza va cercata «nell'incertezza, nell'ambiguità, nello stallo tra la coscienza dell'esistere e l'esistenza stessa» e individua come elemento essenziale del poeta l'agonia, la lotta tra fede e ateismo, tra storia e metastoria, tra la condizione di complici e di vittime della vita in un destino indivisibile dalla sorte di Dio (*Nota* a *Giorgio Caproni, Poesie 1932-1986*, Milano, Garzanti, 1993).

Per Baldacci, invece, («Il Gazzettino», 2/9/1975) la convinzione dell'inesistenza di Dio pare implicare «un'istanza di religiosità assoluta: se Dio è proprio quell'incognita che manca perché torni il conto nell'Universo».

Il più completo bilancio dell'opera di questo poeta viene tracciato da Pier Vincenzo Mengaldo nell'*Introduzione* a *Caproni, l'opera in versi* (Mondadori, Milano, 1998); lo studioso ripercorre l'intera fase della produzione caproniana considerata sotto ogni aspetto: dallo stile ai temi e ai rapporti con la letteratura contemporanea. Egli giunge anche a formulare «qualche concetto critico unitario»: l'atteggiamento di "decostruttivismo" «in rapporto con una percezione del mondo come giustapposizione di fenomeni che il soggetto non sa né vuole sintetizzare»; l'inconsistenza della definizione di "realismo" tradizionalmente applicata alla sua poesia, alla quale meglio si addice la denominazione di "metafisica", nonostante la concreta presenza di oggetti, luoghi e persone; anche la consueta indicazione di Caproni narratore va rifiutata in favore di un Caproni «poeta della serialità e della variazione»; rispetto alla calviniana "ontologia negativa", come posizione filosofica del poeta viene posto in luce la presenza di un «minimo di articolazione concettuale» del suo pensiero; più che insistere sull'«eleganza geometrica» del suo stile ci si dovrebbe interrogare sul significato del «contenente [...] di ciò che nella esperienza era contorsione, groviglio, seduzione del silenzio»; conclude Mengaldo invitando a non insistere sull'«ontologia negativa», ma a «gettare uno sguardo sulla sua forma, cioè sulla fin troppo esibita logica binaria [che] non dà mai luogo ad un *tertium*». E proprio da questo invito prende le mosse il lavoro di «Atelier», che rileva anche l'intima contraddizione del saggio tra la valutazione espressa in apertura, secondo cui Caproni dovrebbe essere collocato tra i massimi poeti del secondo Novecento, e i limiti lucidamente posti in luce nello studio delle singole opere.

Giuliano Ladolfi
Giorgio Caproni- L'ontologia ossimorica in variazioni su tema

1. Ogni studioso che osservi retrospettivamente la poesia del Novecento si trova a confrontarsi con alcuni autori i quali hanno lasciato impronte di carattere stilistico e tematico ben riconoscibili nella storia della letteratura. Questo dato comporta il fatto che anche in futuro chiunque vorrà conoscere il nostro secolo dovrà approfondire l'opera di Giorgio Caproni[1], il quale, soprattutto nella seconda parte della sua produzione, ha inciso su gusto, misura e forme poematiche presenti in misura diverse dalla maggior parte dei lirici contemporanei.

Ciò, tuttavia, come ci dimostrano secolari esperienze, non basta a decretare la grandezza di un autore e comprenderne il valore all'interno della tradizione. Pur nella consapevolezza che esile è la distanza temporale che ci separa dalla sua produzione, elemento non indifferente per una comprensione più completa, in questo momento storico non ci si può sottrarre alla necessità di una rilettura del poeta al fine di trarne un primo provvisorio bilancio.

2. La critica ufficiale ha delineato con chiarezza l'itinerario del poeta livornese indicando alcune tappe fondamentali di una ricerca che è durata l'intera esistenza. A differenza di Montale, che in *Ossi di seppia* presentava tutti gli elementi poetici delle opere successive, Caproni ha continuato a rinnovarsi mediante l'acquisizione di componenti stilistiche e tematiche nuove.

Questa evoluzione, come è comprensibile, non esclude il perdurare, sia pure in misura diversa ed in rapporto al variare della personalità artistica caproniana, di

www.andreatemporelli.com

alcuni elementi che caratterizzano la sua originalità e che indicherei in «quella sua immediata, nativa unione di esattezza visiva e fluidità melica, di intellettualismo e pathos»[2], in una propensione alla musicalità del dettato poetico, in una spiccata capacità comunicativa, nel recupero della tradizione italiana ed in una persistente tensione poematica, tutte componenti, a mio parere, già visibili fin dalle prime opere. Sotto il profilo strutturale si passa da raccolte impostate su uno specifico tono a testi a tema unico; da un sostrato dissimulato si giunge ad una costruzione chiaramente visibile e coerente.

Essendo dati ormai acquisiti dalla critica, non intendo soffermarmi oltre per lasciare spazio ad altre piste di lavoro.

«Anche le vampe fiorite / ai balconi di questo paese, / labile memoria ormai / dimentica la sera. // Come un'allegoria, / una fanciulla appare / sulla porta dell'osteria. / Alle sue spalle è un vociare / confuso d'uomini - e l'aspro / odore del vino». Questi versi tratti dalla lirica *Borgoratti* che appartiene alla raccolta *Come un'allegoria*, contengono l'indicazione che assegna il titolo all'intera raccolta e costituiscono uno di quegli elementi chiave delle raccolte *Come un'allegoria*, *Ballo a Fontanigorda* e *Finzioni* (1939). Non è fondamentale la riminiscenza carducciana né la macchia di colore né il recupero della "memoria" consueto negli anni di «Solaria», ma piuttosto la vitalità delle cose, la forza esistenziale che circola fuori e dentro l'osteria, la pienezza di essere che il poeta cerca di tradurre in modo decisamente originale ponendo la parola poetica nell'elemento "medio" tra il simbolo e il significato, tra il fenomeno e il noumeno, tra l'idea e la sua manifestazione. La fanciulla è come un'"allegoria", perché si trova "in mezzo" tra quanto si vede, «le vampe fiorite», il colore colto con i sensi unito alla memoria, e ciò che si percepisce per deduzione: «un vociare / confuso d'uomini - e l'aspro / odore del vino».

Persistenti e continue sono le conferme che il reale viene percepito da Caproni in quella "terra intermedia": tra l'aria di settembre e le colombelle nuove si pone «il lindore dei tuoi virginei / occhi» (*A Rina*), come pure nella lirica seguente tra il settembre e la «tua Liguria» (*Altri versi a Rina*), tra «il pànico del tuo sorpreso / - nero, lucido - sguardo» (*Incontro*), le «voci e» le «calde / folate tra i «puledri sfrenati / in folli rincorse» e l'ora che «scotta / come la gota di un bimbo / che ha la febbre» (*Sera di maremma*) e la «bocca ancora / assopita» del poeta, tra il sapore di «prati / bagnati» e l'assenza del sole, «Il sale / del mondo (*Alba*), i capelli della donna amata tra l'«odore marino» e le sensazioni del «primo mattino».

La disponibilità del poeta a delineare luoghi, suoni, colori e sapori è stato definito come "impressionismo" o come "pascolismo", formule che ritraggono la sensazione consueta o frammentaria che può suscitare la lettura di queste raccolte. In realtà, nonostante il parere di illustri critici e della proclamata posizione polemica dello scrittore "antinovecentesca", queste liriche non si possono non inserire nel clima della poesia degli Anni Trenta a causa di importanti analogie con l'impostazione dell'Ermetismo sia pure rivissuto in modo originale. Non si tratta solo di allusività o di espressioni stilistiche ben precise[3], ma di quella disposizione interiore a "delibare" l'attimo, a tradurlo in poesia, a fissarlo in una metafora che dall'esterno si carica di suggestioni interiori atte a renderlo eterno attraverso la persistenza del tempo nella coscienza. A mio parere, questa, al di là delle diverse soluzioni stilistiche e formali, rappresenta la linea di tendenza della "scuola poetica" che accomuna Ungaretti del *Sentimento del tempo* a Luzi della raccolta *La barca,* a Quasimodo di *Oboe sommerso* e a tanti altri esponenti. Per tale motivo, sia pure con le distinzioni dovute a una maggiore comunicabilità, a una più sensibile e avvertita musicalità, Caproni entra a buon diritto nella cultura che precede la Seconda Guerra Mondiale, che in lui determinerà una particolare temperie spirituale che lo influenzerà anche in seguito.

Ma in che consiste quella linea di demarcazione che dividendo spiega, unisce e

www.andreatemporelli.com

rappresenta il termine medio che Caproni individua tra due realtà? Non la definirei come confine, ma piuttosto come «proporzione rivelativa», come elemento di conoscenza analogica tra realtà lontane del quale parla Marinetti nel *Manifesto del Futurismo*[4]. Ma egli non si limita a collegare, si sofferma sull'elemento unificante per scoprire l'essenza di quest'area di confine e contemporaneamente di sutura e la delinea non attraverso secolari stratificazioni allegoriche, ma attraverso una raffigurazione tratta da percezioni individuali che poeticamente si pone come elemento basilare della conoscenza, uno dei problemi più discussi della filosofia contemporanea. Diversamente da Pirandello o da Kafka che lo vivono in modo angosciato e scoprono l'impossibilità di comunicare e di trovare un dato in comune tra il reale e il pensato, diversamente da Montale che non riesce a forare «la muraglia che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia», egli come Wittgenstein, esplora il "fatto"[5] e, pur nella difficoltà di trovare una globale concezione gnoseologica, scopre un termine medio, come "un'allegoria", un segno minimo di conoscenza nel deserto del contemporaneo ripiegamento esistenziale di carattere solipsistico e nichilistico. E questo "elemento minimo" viene ricercato non in una dimensione metafisica o sentimentale, ma, come si può dedurre dagli esempi, da "oggetti" concreti come gli occhi, i capelli, i quali non assumono significati simbolici, ma diventano essi stessi "simboli", nessi proporzionali tra il significante e il significato.

L'attenzione specifica a questo elemento testimonia la fiducia di Caproni nella parola poetica, forse l'unica capace di recuperare, sia pure in forma "occasionale" e provvisoria i rapporti tra l'uomo e il reale dopo la crisi gnoseologica della filosofia. Senza dubbio ci si limita a brandelli di intelligibilità, ma è fondamentale questa fiducia minima nelle possibilità dell'uomo e della poesia.

Tale componente viene approfondita in *Finzioni*, il cui titolo ripropone un vivo desiderio di realtà: il mondo è "finzione" nel duplice senso di "apparenza" e di "costruzione" (da *fingo* latino che significa creare, modellare, costruire). «Come dovrebbe essere dolce» (*Finzioni*) la realtà, ma non è tale, dovrebbe soltanto essere così; le luminarie e le musiche rendono le «risa più chiare» (*Con che follia*); la festa è suono, rumori e sapori, ma anche «carnali risa di donne» (*A mio padre*). «La pace [è] finta dell'aria» (*Batticuore*). L'uomo del Novecento, quando non trova un termine medio, crea maschere e "costruisce" un'altra realtà per un bisogno intimo di rappresentare, di completare, si potrebbe dire, le deficienze della conoscenza, fugge nel *divertissement* o nel "gioco linguistico". La donna ritorna come elemento di significato e ne assume la valenza simbolica, per cui, quando ella se ne va (*Mentre senza un saluto*) e non ritorna (*Maggio*), il mondo riprende il sopravvento e la finzione si dilegua. *Finzioni* rappresenta il tentativo di chiudere la realtà in una dimensione unicamente "pensata" con il rischio di perdere il senso del reale. La raccolta è modellata sulla descrizione della donna che "finge" e così perde la parte più autentica della sua vita. Il poeta assiste a questo tentativo e lo distrugge.

Stilisticamente in questa raccolta constatiamo il conseguimento della perfezione versificatoria in cui il lessico sempre sorvegliato e impreziosito da una musicalità tenue ma costante crea un tono elegiaco, in cui anche i termini meno tradizionalmente poetici («nell'odor d'aglio», *Romanza*) si innalzano in un impasto omogeneo. La lezione dell'Ermetismo è visibile in una certa tendenza all'astrazione simbolica dell'oggetto («La rosa del tuo nome», *E ancora*), anche se in misura discreta.

Questo primo legame di valenza poematica troverà preziosi sviluppi nelle opere successive.

3. Con *Cronistoria* irrompe nella poesia di Caproni la dimensione spaziale e temporale. I versi si riempiono di luoghi e di tempi. Il mare non permette la "finzione" e il litorale (il margine) è popolato da uomini in maschera. Solo la donna "finta" può

www.andreatemporelli.com

resistere alla demistificazione, perché sa nascondere l'«arte d'esistere». «Lo spazio era un fuoco», concetto quest'ultimo inteso come esistenza, spirito, senso, divenire, trasformazione, è il luogo dove l'elemento medio arde e si consuma. E proprio su questa base si generano quelle immagini mosse di cui parla Pasolini[6]. Alla trama unicamente spaziale delle prime raccolte si sostituisce uno schema spazio-temporale, in cui il passato è allegoria del futuro e il limitare o termine proporzionale è il presente, che consuma e rinnova.

I colori, i sapori, il movimento sono ora realtà del passato (*Dove l'orchestra un fiato*) e la donna (*Udine come ritorna*) si ricollega al presente mediante la figura di giovinette, come Marcella (*Metti il disco e ripeti*), insidiate dal pericolo della dimenticanza, che però montalianamente viene salvata dai «cani dell'arazzo» e dalla piazza degli aranceti, per cui a gennaio può ancora guardare al futuro e porgere l'«innocente faccia» (*ivi*). «Ritornerai negata / nel tuo viso vitale» (*Nella sera bruciata*): il proiettarsi del poeta nel domani è allegoria e compimento del passato attraverso il presente, il termine medio. Non è un caso che i tempi verbali più ricorrenti siano proprio il futuro e i passati.

Le persone nella memoria si qualificano per avere vissuto in un luogo e il luogo per l'emozione di cui è stato scenario e protagonista e che leopardianamente crea sensazioni emotive che lo fanno riaffiorare alla coscienza poetica. Il tema dei graffiti ripropone in modo scoperto il linguaggio dei segni.

Anche nei *Sonetti dell'anniversario* viene rievocata una storia d'amore, nel tentativo di far rivivere nel futuro l'esperienza passata. La stessa struttura di composizione, sia pure profondamente rinnovata da frequentissimi *enjanbement* e da rime a schema variabile su parole non significative al fine di rendere più scorrevole il dettato, testimonia questa interpretazione. Il presente è anniversario, celebrazione che deve "ritualizzare" un avvenimento nell'attesa di una compimento nel futuro, quando riaccadrà in forma definitiva.

Lo stile si fa più oscuro, la complicazione tecnica si radicalizza, la capacità di comunicazione per un momento viene meno non a causa della scelta della forma metrica, ma per un'ulteriore assimilazione della poesia contemporanea che raggrumava il dettato in nodi simbolici ricchi di allusioni culturali. Possiamo vedervi precise analogie con l'Ermetismo melodico di Gatto in una linea di ricerca che contemporaneamente stavano conducendo Sereni in *Frontiera* e Luzi in *Avvento Notturno*.

Nella sezione *Gli anni tedeschi* «il sonetto s'intride dell'impalpabile sostanza psicologica che liberano la paura e il disorientamento, la paura, lo strazio dell'io, la cupa angoscia per la tragedia da cui egli si sente sovrastare»[7]. I filtri letterari ermetici[8] gli forniscono una serie di stilemi («la tromba del silenzio», «al davanzale / degli anni», «pastore di parole») che unitamente a toni solenni e patetici con difficoltà permettono di isolare gli inquietanti interrogativi senza risposta che la violenza, l'odio e la sopraffazione fatalmente recano con sé.

La sezione *Le biciclette* presenta una vena più fresca: l'esperienza del quotidiano viene proposta attraverso il più consueto mezzo di locomozione, simbolo della giovinezza e della libertà. In questo momento egli passa dal frammento, sia pure inserito in una tematica unitaria in funzione di basso continuo, alla narrazione. La tecnica metrica si unisce alla consueta inclinazione musicale in un preziosismo stilistico come si può osservare anche nelle *Stanze delle funicolare*, in cui per la prima volta compare il tema del viaggio, risolto sabianamente nell'ambito della città di Genova. La dimensione realistica si unisce all'ansia metafisica e l'immagine viene rappresentata con un effetto "alone" che a volte vela, a volte rischiara, a volte suggerisce, a volte colpisce, a volte indugia, a volte descrive per scorci. Il verso è animato da un incessante movimento giocato su un concerto di parole talvolta concrete, talvolta astratte, crea tecniche in un caso auliche, in un altro "defunte", in un altro ancora

www.andreatemporelli.com

evanescenti, e operato sulle rime a rimbalzo, sulle ripetizioni a *réfrain* che sfrangiano e fiaccano i termini modellandoli in dimensioni diverse, per cui il vocabolo gergale assurge al registro elevato e il termine aulico si abbassa al parlato in un impasto tonale e linguistico assolutamente originale.

E la poesia di Caproni continua a dipanarsi in questo consapevole baratro tra la realtà («la vita come una cagna che lambisce le dita di notte», *Epilogo*) e la letterarietà. Genova diventa lo specchio della realtà contemporanea con i suoi tipi, le sue ragazze, gli uomini miti, il porto, il bar, i portoni, la funicolare.

E proprio la duplicità di componenti, il reale e il metafisico, impedisce al poeta di cadere sia nel descrittivismo sia nell'astrattismo: l'atteggiamento "allegorico" lo spinge a cercare nella poesia la completezza di realizzazione umana e poetica. In *All done* le modalità di Eliot e di Gozzano contribuiscono a descrivere la solitudine dell'uomo contemporaneo privo di prospettive in ricerca di segni, come rivelazione del fallimento dei sogni giovanili. La seguente sezione *Il passaggio di Enea*, che denomina l'intera raccolta, riprende il personaggio mitologico al fine di rappresentare una figura tipo che diventerà consueta nelle successive opere: il viaggiatore, l'*homo quaerens*[9], caratteristico del nostro secolo. Il poeta si pone in ascolto del transeunte, l'attimo del vivere, che non è transitorio, perché ciò che passa può anche rimanere. Ma la fugacità impedisce la conoscenza, per cui non rimane che affidarsi a trasalimenti e a possibili apparizioni: i fanali di una macchina, lo scricchiolio della ghiaia, pochi e minimi segni.

4. *Il seme del piangere* segna un nuovo e definitivo indirizzo compositivo di Caproni: il poemetto a tema. L'argomento riguarda la rievocazione della madre, Anna Picchi, e della sua giovinezza a Livorno. In contrasto con i contemporanei modelli neoavanguardisti; il poeta si affida a «rime chiare», a parole leggere e consuete nel desiderio di recuperare la tradizione duecentesca e soprattutto quella cavalcantiana. Il livello stilistico raggiunge una semplificazione inconsueta nei grandi lirici del secolo, lontana anche dal pargoleggiare pascoliano, sfiorando «i limiti dell'ovvio, del trito, per effetto dell'impiego elementarizzato all'eccesso delle rime, tocca le corde del patetismo da canzonetta popolare, da arietta, struggente e disperata da melodramma»[10]. Nonostante l'indubbia consapevolezza teorica, il risultato artistico lascia molti dubbi: la maniera prevale sui rari e pur felici squarci che lasciano filtrare la particolarità del rapporto con la madre dello scrittore, «fidanzato e marito». Questa valutazione si pone in antitesi con il giudizio di Per Vincenzo Mengaldo che definisce la raccolta «forse il punto più alto toccato da Caproni (specie nel suo nucleo centrale e materno, i *Versi livornesi*): toccato attraverso una riduzione stilistica che mette a nudo altrettanto la grazia che la pateticità del tema, con un passo non meno alacre che leggero»[11]

Il tema dell'*homo viator* che diventa *homo quaerens* viene ripreso con maggiore determinazione nella raccolta *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* e viene attuato compiutamente in un personaggio. La suggestione montaliana dell'individuo che «se ne va sicuro» o che percorre il viottolo che rasenta la «muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia» traspare da alcune allusioni; ma, mentre l'autore di *Ossi di seppia* postulava una agonistica ricerca di «uno sbaglio di natura, / il punto morto del mondo, l'anello che non tiene / il filo da disbrogliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità» (*Limoni*), per Caproni questo atteggiamento viene superato, viene "congedato" sia pure in termini "cerimoniosi": egli si sente di vivere alla fine della nostra civiltà. Vorrebbe discuterne, ma deve scendere ad una stazione che non conosce, i cui tratti connotatori sono avvolti nella nebbia del dubbio e dell'agnosia. Ma prima di avventurarsi in questa nuova esperienza si congeda dalla cultura classica («Congedo a lei, dottore, / a alla sua faconda dottrina»), dalle secolari concezioni erotiche ed estetiche («Congedo a

www.andreatemporelli.com

te, ragazzina, / smilza, e al tuo lieve afrore / di ricreatorio e di prato / sul volto, la sui tinta / mite è sì lieve spinta»), dalla tradizione militarista (Congedo, o militare (o marinaio! In terra / come in cielo ed in mare) / alla pace e alla guerra»), dalla religione («Ed anche a lei, sacerdote, / congedo, che m'hai chiesto s'io / (scherzava) ho avuto in dote / di credere al *vero* Dio»), dal patrimonio sapienziale e rituale («Congedo alla sapienza / e congedo all'amore. / Congedo anche alla religione. / Ormai sono a destinazione», *Congedo del viaggiatore cerimonioso*). Il protagonista «non porterà nemmeno / la lanterna» (*La lanterna*) come Diogene per identificare l'uomo, perché non sa che cosa cercare.

Con questa raccolta lo scrittore esce definitivamente da una tematica personale per inserirsi in un discorso epocale: la fine della civiltà occidentale di cui Heidegger era stato il profeta e la figura del "viaggiatore cerimonioso" rappresenta una delle intuizioni più felici non solo del poeta, ma anche dell'intero Novecento. Egli è l'*homo viator*, che in mancanza di mete, diventa *quaerens*, colui che cerca. Ma, a differenze delle *quêtes* precedenti, l'essere umano non riesce più ad individuare l'oggetto della sua ricerca: la stazione e il viaggiatore sono avvolti nella nebbia («Avevo nel capo nebbia», *Nebbia*): manca qualsiasi punto di riferimento.

Questa è forse la raccolta più significativa dell'opera caproniana, per il fatto che la linea melodica e talvolta "arcadica" si innesta su un robusto senso del presente, ne esprime il "disagio" e si pone alla ricerca delle cause. La consapevolezza del problema non esclude, come in seguito, la presenza di forti tinte nostalgiche, di uno sconcerto reso più drammatico dal tentativo di edulcorare (non a caso il viaggiatore è "cerimonioso") «l'arido vero». La struttura poematica aderisce intimamente con l'idea al punto da assumere un senso essa stessa senza alcuno sforzo esterno e le diverse composizioni si arricchiscono vicendevolmente di significati. Per questi motivi *Il congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* potrebbe essere considerato il capolavoro di Caproni, il vertice a cui è giunto il suo pensiero poetante, anche se già presenti sono alcune caratteristiche che si renderanno più visibili nelle successive composizioni: la difficoltà ad approfondire il tema proposto, l'ironia caustica con cui cerca di aggirare tale limite («Là / il buio è così buio / che non c'è oscurità») al punto che la sagacità con cui investe il problema si risolve in un gioco di ammiccanti battute forse unicamente autoreferenziali. In questa raccolta il poeta, continuando il processo di sliricizzazione della soggettività promossa di Eliot e adottata da Montale, parla «di sé, senza dire io, delegando il proprio discorso a controfigure [...] E quando si perde la consistenza stessa del proprio io, come il *Congedo*, ci dice quasi epicamente, allora anche il filo sottile che ci lega alla storia può spezzarsi per sempre» sostiene Mengaldo[12],. In realtà l'autore pare sottrarsi piuttosto alla cronaca sia personale sia comunitaria per entrare nella crisi della cultura occidentale, in cui l'uomo è *Uno, nessuno e centomila*.

Questi elementi non escludono, come già si è sostenuto, che esistano squarci di grande potenza rappresentativa, ma essi male si inquadrano in una struttura ripetitiva. Per chiarire questo concetto fondametnale nell'ultimo Caproni, vorrei usare un termine musicale, linguaggio ben noto al poeta, di «variazioni su tema»: una volta enunciato l'argomento l'autore lo sottopone ad un'infinità di variazioni senza approfondirlo. Il concetto era ben presente nella sua intenzione artistica, se nell'intervista a Domenico Astengo («Corriere del Ticino», 11-2-1989) così afferma a proposito di *Res amissa*: «È un tema, nella sua apparente elementarietà, molto ambizioso, ne convengo, specie per le "variazioni" che può generare». Ci si potrebbe chiedere il motivo e a questo proposito molteplici sarebbero le giustificazioni, alcune delle quali anche plausibili[13], ma, se ci fermiamo al testo, dobbiamo accettare questo limite.

In questa raccolta assume importanza una componente che diverrà costante nel resto della produzione caproniana: l'ironia. Si tratta di una presenza "consistente"

www.andreatemporelli.com

nella poesia del Novecento da Gozzano in poi. Ma, se per il poeta torinese rappresentava il mezzo con cui difendersi dall'angoscia della morte e dalla sofferenza per la perdita delle bellezze della vita[14], se per Montale, soprattutto per il secondo Montale, avrebbe testimoniato la consapevolezza della vanità del reale[15], in Caproni si configura come il segno di una razionalità incapace di sopportare (fatto che diventerà evidente soprattutto nelle ultime opere) fenomeni di autoconfutazione o autolimitazione, quali sono le autonomie fondanti del pensiero tradizionale[16], anche se si tradurrà unicamente in «ricorrenza, eventualmente ciclica, di tanti temi fondamentali quasi esibiti come tali (madre e ritorno all'infanzia, congedo, transito, ricerca, fuga, esili ecc.) e di quelli che potremmo chiamare i motivi-luoghi o motivi-cose, come la latteria, l'osteria, la frontiera, la caccia e via dicendo [...]» e in strumento di variazione «all'interno del singolo testo [...], come indicano con la loro frequenza i pilastri di questa, cioè le figure di ripetizione»[17].

D'altra parte il modo stesso di salutare lo sconquasso del mondo non avviene con accenti forti o disperati, ma con «disperazione / calma», con la certezza di chi osserva, agisce, percepisce le "chiacchiere", sconfina nei labirinti della memoria, nelle reminiscenze poetiche e, dopo aver vissuto l'esperienza del regno dei Morti, postosi alla ricerca dell'Altro, non approda a nessun luogo, rimane in questa condizione, non riesce a sfondare il *Muro della terra*: «"Confine", diceva il cartello. / Cercai la dogana. Non c'era. Non vidi, dietro il cancello / ombra di terra straniera» (*Falsa indicazione*). E di fronte al buio della conoscenza si erge l'atteggiamento ironico: «Un semplice dato: / Dio non s'è nascosto. / Dio s'è suicidato» (*Deus absconditus*) simile nel tratto esteriore per molti aspetti all'uso del secondo Montale. Ma, mentre questi si abbandona ad una ricerca occasionale, proprio di una *satura lanx*, Caproni coagula la sua meditazione attorno a un nucleo tematico ben preciso: il reale è impenetrabile e desolato a causa dell'assenza di Dio. Sotto il profilo stilistico egli affina la tecnica stilizzando il dettato e ripartendolo con rigore e con maestria perché i titoli, la contrapposizione, le suddivisioni completino l'ordito generale del senso, pur sempre come *tema con variazioni*, come recita il titolo di una sezione. Lo sforzo intellettuale viene abilmente mascherato sotto una sequenza ben calibrata di battute, di pause, di sospensioni, di digressioni, di «ridda di ripetizioni»[18].

Dio compare come presenza-assenza, anche la professione di (a)teismo viene volutamente contraddetta, il Suo silenzio è un dato culturale anche per l'agnostico, che ne sente la necessità filosofica: di fronte all'uomo, che ha distrtto il "sacro", non rimane che il deserto. Da tale sgomento deriva anche la preghiera ad una Divinità inesistente. La realtà è un muro impenetrabile, è il quel limite contro cui si infrange la ragione che deve ammettere la propria debolezza, per cui non resta che l'ironia come disappunto per ciò che avrebbe dovuto essere e non è.

Il tema della ricerca di Dio nella certezza della Sua morte continua nella raccolta *Il franco cacciatore*: «Zitto. Dio esiste soltanto / nell'attimo in cui lo uccidi» (*Ribattuta*), ma vi ritorna sfiancato da una martellante componente ironica che lo esautora, lo estenua in una rappresentazione che non riesce a superare il "muro" del problema. Caproni compone variazioni sul tema della caccia: Dio è la preda, il poeta il cacciatore, le singole composizioni diventano giochi di specchi in cui il senso contemporaneamente si riflette, si amplifica, si nega, si afferma in una *coincidentia oppositorum*, anzi in un'identità *oppositorum* che non sorge da una base metafisica (d'altra parte la filosofia contemporanea ha decretato la morte della metafisica come la morte di Dio), ma da fondamenti linguistici. Il linguaggio nella crisi gnoseologica del Novecento si è "emancipato" e cioè ha acquistato valore autonomo e autoreferenziale al punto da diventare tema stesso della poesia. E Caproni sembra essersi appropriato delle ricerche delle Neovanguardie in cui è neocontenuto l'assenza di ogni contenuto e di ogni ideologia, per cui il significato della comunicazione è ridotto a grado zero (A. Guglielmi). Egli senza dubbio non giunge allo sperimentalismo sfre-

www.andreatemporelli.com

nato di stampo sanguinetiano, ma grazie ad una *forma mentis* fortemente poematica si affida più alla struttura che nel dettato in versi.

In realtà questa azione produce un risultato di notevole significato nella storia del Secondo Novecento, per il fatto che l'impulso sperimentale avanguardista di inizio secolo aveva contribuito ad aprire nuove vie senza tradursi in alcuna produzione di livello accettabile, come dimostra l'esperienza poetica del Futurismo. Anche la forza d'urto sperimentale degli Anni Sessanta si è limitata ad una *pars destruens*, tuttavia gli esiti saturiani di Montale e gli ultimi lavori di Caproni difficilmente si spiegherebbero senza la presenza di tale linea di ricerca.

«Vi sono casi in cui accettare la solitudine può significare attingere Dio. Ma v'è una stoica accettazione più nobile ancora: la solitudine senza Dio. Irrespirabile per i più. Dura e incolore come un quarzo. Nera e trasparente (e tagliente) come l'ossidiana. L'allegria ch'essa può dare è indicibile. È l'adito - troncata netta ogni speranza - a tutte le libertà possibili. Compresa quella (la serpe che si morde la coda) di credere in Dio, pur sapendo - definitivamente - che Dio non c'è e non esiste» (*ivi*).

L'atteggiamento meontologico[19] gnoseologicamente si attua in una struttura eminentemente ossimorica: per Caproni Dio, postulato dalla Ragion Pratica, è negato dalla Ragion Pura. Come si possono conciliare questa antinomie? Dio è necessario e la razionalità lo nega. Come può essere necessario ciò che non esiste?

La condizione umana rappresentata, quindi, non può non essere segnata da una profonda contraddizione, da una scissione da *Visconte dimezzato*, da un'illogicità implicita. Ma l'enigma non sta nel reale, non sta nel pensiero, ma nella totalità dell'essere umano che è "cacciatore di una preda inesistente, che lascia segni». Il principio di non contraddizione aristotelico non viene negato, anzi viene condotto al massimo della sua fruibilità per negare sé stesso. La ragione si suicida. Poeticamente questa configurazione è rintracciabile nella massiccia presenza della figura dell'ossimoro che «consiste in formulazioni assolute di opposti che a loro volta si convertono incessantemente l'uno nell'altro, e poi si ridistaccano: la madre è anche la fidanzata del figlio, e fors'anche sua figlia, il figlio è il padre del padre, l'inseguitore è anche l'inseguito, l'assassinato l'assassino, l'essere è il niente, Dio è nel momento che non è (è stanato, ucciso) ecc. Nulla sembra potere esistere se non genera da sé il proprio contrario»[20].

Non mancano spunti di riflessione sulla cultura contemporanea, ma per lo più sono dispersi fra ironia e ammiccamenti e delegati più alla struttura che ai versi. Ma basta la forza concettuale della progettazione per giustificare un'intera opera? L'ossimoro logico non supportato da pienezza poetica può diventare arte solo perché il poeta lo vuole?

Come si può capire, dalla risposta a tali interrogativi dipende la valutazione dell'intera opera caproniana. Il poeta non nega il valore della ragione, ma, da una parte dimostra in essa una fiducia incrollabile ricostruendo una struttura assolutamente perfetta e affidandosi ad essa per delineare un pensiero antinomico, dall'altra essa incontra il "muro della terra". Se Montale ritiene che Dio non sia raggiungibile, Caproni, nonostante la difficoltà la presenza dello stesso "muro", sostiene che non esiste. Il suo può essere considerato un atteggiamento "finzionalista": Dio non c'è, ma dovremmo vivere "come se" esistesse; la preda della caccia non c'è, ma la battuta va compiuta. Perché l'uomo abbia bisogno di ciò che non esiste, non è dato rintracciarlo nei versi, per cui sarebbe vano presupporre un atteggiamento "morale" leopardiano che si propone di distruggere le false credenze o una disposizione agostiniana del *cor inquietum*: al poeta basta delineare il tema.

Il processo di intellettualizzazione della poesia continua nell'opera successiva *Il conte di Kevenhüller*, il cui tema, come l'autore annota sul manoscritto di *Res amissa*, «è la Bestia (Il male) nelle sue varie forme e metamorfosi». Ed essa si trova

www.andreatemporelli.com

«dietro la Parola», è l'uomo ed è diversa dall'uomo, è il male e il bene e anche Dio è il male e sapere è non sapere. Solo quando il poeta abbandona quest'ironia, nascono momenti di vertiginosa poeticità. Così parla della sera: «L'ora / quando - già all'ultimo tratto / dell'andare - al tatto / la mano risente sul volto / le capitali rase... / Il pianto / del bosco... / Le punte / delle ghiaie e del vento / spinato... / Quel vento / che sempre m'impedì l'assalto / e la vittoria... / (Il vento / e il lamento... [...] Il tormento / di Genet / / di Agostino)» (*Tre improvvisi sul tema la mano e il volto, II*).

Uguale tono è presente nell'opera postuma *Res Amissa*, in cui il soggetto è il bene perduto: non variano le modalità di rappresentazione, l'ironia ossimorica predomina e lo spazio per pochissimi momenti veramente riusciti è limitato. «Non ti inganni il barometro / ancora fermo sul Bello. // Fidarsi è bene, dicono. / Non fidarsi è meglio. // Tieni pronto l'ombrello» (*Consiglio*).

5. Pur avendo espresso particolari riserve sull'opera di questo poeta, nessuno pensi che sia mia intenzione concludere il presente studio con un giudizio di liquidazione. Il problema è assai più complesso.

Non c'è dubbio che Caproni risulta una delle personalità poetiche più significative nel Novecento letterario; la sua stessa posizione di "vicinanza riservata" con le correnti del secolo lo rendono un interprete autorevole dei diversi indirizzi. Non bisogna inoltre dimenticare che la sua personalità ha inciso in modo duraturo sugli orientamenti della poesia di fine millennio. Senza di lui sarebbe difficile spiegare il ritorno di tanti autori contemporanei alla musicalità, come pure il superamento della raccolta di liriche sparse in forme di poemetto. In secondo luogo egli ha avvertito il travaglio della coscienza occidentale, nel momento in cui la secolarizzazione ha distrutto la tradizinale concezione teologica producendo le tragiche conseguenze della perdita del senso dell'esistere e la difficoltà a risolvere le questioni del bene e del male.

Ma, ci domandavamo, bastano l'intenzione e la correttezza di impostazione strutturale se la maggior parte del dettato poetico viene ridotto a "variazioni su tema"? La questione riguarda lo stesso "fare poesia", la "zona interiore" della parola, dove si crea il valore della sua poeticità, questione di difficile definizione.

Nell'ultimo Caproni quasi sempre la parola viene piegata all'equivoco, al possibile, alla polisemia o meglio ancora all'asemia, perché nel momento in cui "dice tutto, dice niente". In tale contesto ossimorico anche i temi ontologici vengono privati di sviluppo verticale, si assiste ad una proliferazione orizzontale di ripetizioni che non aggiungono senso: «il suo nichilismo ha il minimo di articolazione concettuale e non mette a continuo contrasto [...] un pensiero e un'esistenza, bensì elabora alcune formule similari che sono soprattutto in funzione della ricerca poetica e che possono aizzarla o raffreddarla in formule minimali proprio in quanto semplificano a oltranza vita e pensiero»[21]. L'ironia diventa lo strumento per questa ramificazione di battute, di doppi sensi, di arguzie (quell'arguzia a cui Verlaine aveva detto di «torcere il collo») e di creazione di contesti diversi, per cui la parola diventa "stucco plastico", lieve decorazione, mai strutturale, sempre modellata e fluttuante. Essa ha perso il valore simbolico dei primi poemetti, si è ridotta a semplice ornato di una struttura a cui viene affidato il compito di "portare" il significato poetico. Ciò non significa che non si debba apprezzare il valore poematico di Caproni, ma non si può individualre in questo elemento puramente intellettualistico il suo valore lirico. Non si può, infine, passare sotto silenzio che il poeta giunse alla consapevolezza dell'impraticabilità di un certo sapere fondante, universale totalizzate tradizionale, ma, dopo il *congedo*, a lui non rimase che imboccare una prosecuzione ironica o "distorcente", che proprio mentre "asseconda" certe moda-

www.andreatemporelli.com

lità tradizionali del linguaggio ne mostra l'avvenuto oltrepassamento, o che accompagna la metafisica al suo declino. Purtroppo non andò oltre l'intuizione e delegò a tale facoltà e alla struttura un tema con il quale avrebbe potuto scandagliare e tramandare ai posteri la più tragica crisi gnoseologica che la storia ricordi.

Per questi motivi occorrerebbe rivalutare la forza poetica delle prime opere, quando la musicalità, la perizia appaiono supportate dalla ricerca dell'elemento "'allegorico" posto tra l'uomo e il reale o nel viaggio in bicicletta simbolo della giovinezza o sulla funicolare in cui si è scoperto il sapore della sua Genova, o anche nei rari momenti in cui il tema della raccolta appare intimamente calato in concrete situazioni. Quindi, se la presenza di Caproni nella letteratura del Novecento si rivela assodata, non ci è possibile considerarla né profonda né "rivelativa" né densa di portata conoscitiva.

NOTE

[1] Le citazioni sono tratte dal volume: GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, Milano, Mondadori, 1998.

[2] PIER VINCENZO MENGALDO; *Introduzione, Ibidem*, p. XI.

[3] FRANCO PAPPALARDO LA ROSA, *Il filo e il labirinto*, Torino, Tirrenia, 1997, p. 58.

[4] «Gli scrittori si sono abbandonati finora all'analogia immediata. Hanno paragonato per esempio l'animale all'uomo o ad altro animale, il che equivale ancora, press'a poco a una specie di fotografia. (Hanno paragonato per esempio un fox-terrier a un piccolissimo puro sangue. Altri, più avanzati, potrebbero paragonare quello stesso fox-terrier trepidante, a una piccola macchina Morse. Io lo paragone invece a un'acqua ribollente. V'è in ciò una gradazione di analogie sempre più vaste, vi sono dei rapporti sempre più profondi e solidi, quantunque lontanissimi)» (FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, «Le Figaro», 11 maggio 1912).

[5] «Il mondo..... il libro è da Marco.

[6] GIORGIO CAPRONI, *Poesie (1932-1986)*, Milano, Garzanti, 1983, pp. 789-792.

[7] FRANCO PAPPALARDO LA ROSA, *Il filo e il labirinto*, *Op. cit*., p. 60

[8] Queste annotazioni attenuano il corrente giudizio critico che vede CAPRONI estraneo alle correnti letterarie del secolo o che al massimo lo vedono come «eretico» (PIER VINCENZO MENGALDO, *Introduzione*, nel testo Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, *Op. cit*., p. XII.

[9] Con la denominazione più consueta di *homo viator* si privilegia l'aspetto del viaggio, con la denominazione *homo quaerens* si punta sulla ricerca, che si attua sempre in un viaggio, reale o interiore.

[10] FRANCO PAPPALARDO LA ROSA, *Il filo e il labirinto*, *Op. cit*., p. 73.

[11] PIER VINCENZO MENGALDO, *Introduzione, Op. cit*., p. XXIV.

[12] PIER VINCENZO MENGALDO, *Ibidem, Op. cit*., p XXVIII e XXX.

[13] Si potrebbe addurre come ragione che non essendoci soluzioni alla crisi il variare ne indica la tragedia oppure che l'accostamento di immagini simili determina l'aridità del reale montalianamente privo di ogni soluzione oppure che, essendo giunti alla fine della metafisica, al poeta non resta che ripetersi: la valutazione non cambierebbe.

[14] Cfr. GIULIANO LADOLFI, *Guido Gozzano: La morte e il sogno*, «Atelier» n. 3, sett. 1996, pp. 7 - 22.

[15] Questo tema è stato trattato da GIULIANO LADOLFI nel saggio *Eugenio Montale: Il prodigio fallito*, Atti del Convegno sulla *Poesia religiosa del Novecento* di prossima pubblicazione da parte dell'Associazione Culturale "Atelier".

[16] Mi riferisco ai paradossi del relativismo, concezione che proclamando l'assoluta pluralità della verità non sembra a sua volta relativizzabile, e del nichilismo, che con assoluta pretesa di verità con Nietzsche proclama «Non possediamo più la verità».

[17] PIER VINCENZO MENGALDO, Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, *Op. cit., Introduzione*, p. XLI.

[18] PIER VINCENZO MENGALDO, *Ibidem*, pp. XXXII.

[19] La meontologia è la parte della filosofia che studia il nonessere, la nonontologia (dal greco μη′, non). Calvino a proposito di Caproni parla di «ontologia negativa».

[20] PIER VINCENZO MENGALDO, *Introduzione, Op. cit*., p. XLIII.

[21] PIER VINCENZO MENGALDO, *Ibidem,* p. XLII. Questo giudizio ed altri presenti nel saggio rendono ardua la congruenza con la valutazione posta all'inizio: «Oggi non c'è dubbio per qualunque persona sensata che Caproni sia tra i massimi e più originali poeti del dopo-Montale» (*Ibidem*, p. XI), a meno che l'opinione limitativa non si estenda all'intera epoca.

www.andreatemporelli.com

Luigi Ferrara

Giorgio Caproni. L'agnizione e la clausola

Quando nel l975 pubblicò *Il muro della terra,* il più radicale dei suoi libri, quello elaborato con una speciale attenzione all'approfondimento del suo testimoniale e fervido discorso in versi, Giorgio Caproni introdusse una geografia poetica del tutto nuova: spazi vertiginosamente vuoti, impercettibili eppure interminabili zone di confine tra questo mondo e un altro, algidi territori neutri in cui l'io si dissolve e Dio seguita a non mostrarsi. Come in altri liguri, Boine, Sbarbaro, Montale, ci troviamo di fronte ad un paesaggio dalle acute risonanze metafisiche, ma ottenute da Caproni per omissione, mediante una strategia minimalista sfociata nella cancellazione dei vividi scorci genovesi e livornesi rappresentati nelle prime raccolte con affettuoso, memorabile realismo lirico e l'attitudine «a far festa alle cose» (G. Spagnoletti).

La cancellazione è imposta dalla ragione poetica che vige nell'opera, una perquisizione della finitezza e provvisorietà di ciò che è, meticolosa al punto da inoltrare Caproni nella rarefatta dimensione di un'ontologia negativa e condotta da un viaggiatore non più cerimonioso ovvero (stando all'etimo racchiuso nel titolo di uno dei più noti e singolari poemetti caproniani) non più proteso a domandare, avendo ormai acquisito la dolente convinzione di non poter esorcizzare la mancanza di consistenza del reale e dunque lo spaesamento, l'assenza di un'ubicazione precisa, come viene attestato nella sezione intitolata «Il vetrone» (per informazione dello stesso Caproni in una nota, «il sottile strato di ghiaccio che si forma sulla pietra») che è la trascrizione simbolica di un «qui e ora» dominato dall'assillo dell'indeterminatezza. Di qui l'iteratività lucidamente nichilistica di una poesia del ricominciamento impossibile, del commiato estremo, delle parole come testamento e come clausole in mancanza di agnizioni liberatorie e vivificanti.

Del primo Caproni, del «poeta della luce, del sole e del mare» (C. Bo), capace di tradurre anche lo sgomento e il doloroso accertamento della labilità in ariose soluzioni melodiche, dell'originaria vocazione a coniugare una lirica cordialità con il racconto della calda adesione vitale ai luoghi dell'infanzia, delle memorie familiari e della giovinezza rimane appena un flebile riverbero nel *Muro,* che privilegia la tendenza al consuntivo, totale e finale, e si configura come disincantata e suprema inchiesta lungo le linee accidentate e precarie del viaggio, garante reale e non di meno simbolico di una fortissima istanza di senso e di conoscenza. L'attaccamento ad un mito fondamentale, se non unico, non è un limite perché Caproni è riuscito ad arricchirlo con estrema lucidità. Nel *Muro*, infatti, la metafora del viaggio viene esemplata per segnali di partenze e di abbandono evocando un clima di sgomento e di vuoto e di addio al mondo in cui campeggiano senza enfasi il riscontro e l'indicazione del nostro poco quotidiano, soverchiato dal molto, forse dal tutto che non è, non stato, non sarà mai. Ora, la simbologia del viaggio come metafora dell'esistenza umana, viaggio come rivelazione e autocoscienza ha in Dante il modello più alto, anche se Caproni mostra di non ignorare i personaggi dell'ulissismo moderno fino al nomadismo non solo biografico di Campana (al quale non a caso, nell'opera che si sta sondando, è dedicata la poesia *Batteva*).

La ricognizione caproniana nei territori danteschi non quantitativamente cospicua risulta malgrado ciò complessa, in quanto la presenza dantesca in Caproni non

www.andreatemporelli.com

si esaurisce nella rifinitura, a volte squisitamente ironica e garbatamente mistificatoria, nel gioco allusivo delle citazioni e dei richiami, nel numero dei prestiti, ma emerge se si considera la rete delle risonanze e corrispondenze simboliche. Se è d'obbligo ricondurre a Dante la fedeltà di Caproni alla rima, apparentemente capricciosa come quella ad una soluzione espressiva fuori moda e ribadita invece nella funzione di tipo dantesco di sigillata allusione a ciò che non traspare dalle parole, risulta pure di ascendenza dantesca la poetica del discorso - divergente rispetto alla linea lirico-petrarchesca di tanta poesia italiana - originato dalle circostanze episodiche e casuali della vita, la decifrazione dei particolari e dei frammenti del mondo che una delle peculiarità tematiche e stilistiche dell'intera opera di Caproni. Per restare nell'ambito del *Muro,* il dantismo è intrinseco al libro in quanto romanzo, resoconto di un viaggio assunto come canone di comprensione della realtà, attraversamento della discontinuità dell'esistenza accentuata dalla mancanza di fondamenti teologici e di prospettive escatologiche. Un altro elemento di segno contrario è che il personaggio che dice «io» nel *Muro* non ha chi lo guidi, ma è sintomatica allegoria dell'uomo sconcertato in una «estrema solitudine» («senza sperar pertugio», come attesta un calco inequivocabilmente dantesco) e ritengo per nulla casuale che Caproni nelle sue escursioni dantesche non sia andato oltre la prima cantica. In termini di coerenza ideativa può essere un'affinità dantesca il concepire la propria opera come una totalità attraversata da richiami, riprese, citazioni in funzione strutturale e in rapporto con la metafora generale, la trasformazione del simbolo in mito, sentire l'insieme del mondo come una grande allegoria di cui il poeta moderno può anche scorgere, sia pure a sprazzi e per frammenti, qualche significato. Ma certamente dantesco è il senso del naufragio, esemplato nell'episodio di Ulisse, a cui perviene il *viator* del *Muro*. Il canto XXVI dell'Inferno ci soccorre anche sul piano della progettazione strutturale; il racconto di Ulisse del suo «folle volo» è compreso entro un solo termine, il mare, che risulta il luogo unico, l'inizio e la fine dell'avventura, dove coincidono e si identificano il prima e il dopo nella forma perfetta della circolarità.

Nel *Muro* l'inquieta ricerca della propria identità è compresa entro gli indicatori di direzione di due testi, *Falsa indicazione* e *I campi,* che rappresentano nell'architettura del libro il principio e la fine delineando una struttura circolare. In entrambi il bisogno di finalizzazione, di un riscatto oltre la vita, di un montaliano «più in là» è drammaticamente disatteso e la kierkegaardiana disperazione del singolo è fermata nella sua indurita solitudine, ulteriore conferma della condizione diversa da quella dantesca del personaggio-poeta di una autobiografia in cui il confronto con l'altro da sé alimenta il deposito cinereo di una disillusa scienza del vivere. Lo stesso sintagma del materico e metaforico titolo, non a caso mutuato dal canto degli eretici, sottolinea che l'uomo si gioca tutte le sue opportunità al di qua della città di Dite, perché al di là di essa non vi è che insignificanza e vuoto e silenzio, e tutto ciò che esorta e proietta oltre gli «alti spaldi» è destinato al fallimento come i quesiti-boomerang del viaggiatore già cerimonioso ai cui interrogativi corrispondono soltanto risposte interrogative.

Di qui la traduzione di Caproni della provvisorietà cieca della presenza umana per cartigli non più querimoniosi, ma laconici, bruschi, dalle forme neoungarettiane e dalle punte spesso epigrammatiche, con gli spazi bianchi ad avvolgere sempre più estesi, con tenerezza crudele, organismi poetici già ridotti a pochi versi. Fra l'emergenza improvvisa ed insinuante del non conosciuto e quella del troppo noto

www.andreatemporelli.com

che tuttavia non è mai sufficientemente reale (ma sempre e comunque «un'asparizione») scaturisce il presagio di una imminente afasia, come attesta la citazione da Annibal Caro eloquentemente posta in epigrafe: «Siamo in un deserto e volete lettere da noi?», che è denuncia, singolarmente ironica, di una privazione che comporta l'impossibilità di comunicare, rimosso ogni idillismo e dileguato ogni «sfarzo di giovinezza», in una «strada senza uscita», palese correlativo topografico della mancanza di un «varco», dell'impossibilità di qualunque «passaggio».

Con *Il muro della terra* Caproni ha assunto una fisionomia che sarà ulteriormente scavata dalle raccolte successive: quella di un solitario e disarmato *viator* che si aggira in un luogo che sembra l'ultimo della terra, l'epicentro del dissolvimento della nube-mondo nella desolazione e nel crepuscolo, tappa estrema di una discesa agli inferi già passata per fumose latterie dove gli uomini sostano per annullarsi, per città notturne soffocate d'inverno dalla nebbia e dallo squallore, da albe spettralmente contrarie alla vita, rappresentate mentre la solitudine perseguita come un incubo ed anche nelle azioni e nelle figure più quotidiane sembra addensarsi un riscontro di morte. Sebbene non lo dichiari mai apertamente, il poeta sa di abitare presso il gelido ed umbratile regno del Vuoto, dove non c'è spazio né tempo né oggetti, dove l'inesorabile vento dell'assenza e dell'inconsistenza rimuove ogni peso, dimensione, forma, luminosità, ed è l'esperienza del non essere, è la paralizzante intuizione del vissuto quale «avventura morta» a dare ai suoi versi quella incorporea, acuminata freddezza che ci viene incontro quando leggiamo le *Operette Morali*.

In nessuno dei suoi libri il poeta, pur seguitando ad esprimere quella specialissima energia che Sereni considerava soltanto sua, appare votato ad una dolorosa, erratica ricognizione d'ombra come nel *Muro*: nessuna speranza o illusione, nessuna accensione utopica lo assiste e nemmeno lo aiuta la fede nel potere magico-visionario della poesia, che ha consolato molti poeti prima di lui. Scrivendone «con la mano che trema», egli sa che Dio è morto, ma la temperatura d'eccezione raggiunta dalla poesia dell'ultimo Caproni (è difficile, però, stabilire se per troppo calore o per troppo gelo) deriva anche dall'accanimento del confronto all'ultimo verso con il Dio che non c'è, malevolo gioco di specchi, effetto ottico estenuante dentro e contro l'accartocciarsi delle cose. Il luogo ultimo della sua mente che Caproni sembra aver raggiunto nel *Muro* l'abissale periferia della città, dove la strada finisce tra i sassi e i ponti sono rotti e franati, dove le uniche luci accese sono quelle dimenticate da chi è andato via è il luogo dell'assenza di Dio, la negazione quindi della sua provvidenzialità e di quella conseguente della storia. Ma è una richiesta di trascendenza che affiora con delicatezza e con impeto tra le rigide, immobili e quasi ossessive ipotesi che la smentiscono.

Credo che sia questo tema (ricondotto da Barberi Squarotti nel filone della teologia negativa) a identificare la profonda contemporaneità di Caproni, a mettere a fuoco, definendone il rilievo e l'incidenza culturali, la sintesi, l'indicazione, il seme che la sua poesia propone alle nostre coscienze, una poesia che dando priorità alla contraddizione, tipica della cultura novecentesca, tra tensione religiosa e laico, esistenziale distacco, tra scetticismo e memoria di Dio li sottopone ad un attrito permanente, ad un contrasto incessante nel quale il disagio dell'uomo è inseparabile dal collasso dei fondamenti. La vertigine e l'assillo dello spaesamento radicalizzano allora la richiesta del conto ad una intollerabile latitanza metafisica che ostruisce l'unica ipotesi che consente di esistere e il dettato poetico appare

www.andreatemporelli.com

riconducibile ad uno spirito polare, espressione ad un tempo di una mente geometrica ed esatta protesa a cogliere Dio, a capirlo, intenderlo, decifrarlo, e di una sensibilità affaticata dal suo eclissarsi, dalla sua incombente assenza. L'ostinata, ascetica, disperata teologia caproniana è contenuta entro questi termini drammatici, termini strettamente correlati perché l'interminabile scandalo dell'assenza muove la sofferta perentorie della domanda «Ah, mio dio, Mio Dio / Perché non esisti?», dove l'imprecazione (in minuscolo) si contrappone all'essere metafisico (in maiuscolo) producendo il punto più acuto di conflittualità fra un non-essere predicato come essere e la dichiarazione ultima: «Dio si è suicidato» (*Deus absconditus*).

Un Dio che si nega e non appare diventa, per il pensiero indagatore, nemico che domina il mondo in virtù dell'esasperante privilegio per cui la sua immensità è l'altro nome del suo non essere. Nessun poeta contemporaneo è allora altrettanto definitivo nello sfumare in un'aria d'agonia le illusioni, nell'interromperne il sussulto (che è forse ciò che misura e costituisce il ritmo stesso del vivere), quando Caproni ci lascia intendere che in quella terra situata più lontano, oltre la barriera, dove si estendono «i luoghi non giurisdizionali», in quella terra da lui scrutata tanto a lungo, non c'è "niente", se non quell'Erebo emerso, sotto forma di angosciante epifania, in certe figure descritte in alcuni testi del *Passaggio d'Enea*, dalla funicolare che «scolora nella nebbia di latte», al tram che sbatte «le deserte sue porte». Allora, in mancanza di un luogo in cui radicarsi e di una meta verso la quale dirigersi, perfino ripetersi il proprio nome «Because my name / is / George» (*Ragione*) acquista il risalto di un caparbio, elementare difendersi dal consumante deficit di identità al quale non è estranea una paradossale sfumatura di umorismo, un riflesso di quella stranita ilarità, da «allegria di naufragi», sottilmente diffusa nella letteratura del Novecento.

Va stabilito che Caproni non è stato un poeta cosmico o gnomico o moralistico, un poeta incline a marcare e ad imporre la sua esperienza e il suo «messaggio», ma, al contrario, un pacato, paziente raccoglitore di emozioni e sensazioni seguite, dilatate ed orchestrate fino al limite in cui acquistano consistenza alla luce della meditazione. Ce ne avverte, soprattutto, in un tracciato poetico con il tempo sempre più fitto e gremito di echi, di ombre, di apparizioni inafferrabili e della luce di miraggi emergenti tra i fumi e le nebbie del dissolvimento, l'allarmato, spossante colloquio con i fantasmi del vissuto, quelli muti ed immobili degli amici d'infanzia e di giovinezza, quello dolcissimo, salvifico e perciò irraggiungibile della madre Annina, quello vagamente oppressivo e dolorosamente caro del padre dallo «sguardo perduto e bianco», un colloquio nel corso del quale la tenace ricerca memoriale e l'ebbrezza affettiva trascolorano in paura, nello sgomento per i ripetuti segnali d'addio e il susseguirsi dei congedi obbligati, ma senza che la memoria rinunci alla definizione del significato di ogni fatto accaduto.

Nel *Muro,* incrociando e contaminando il codice metafisico con quello psicologico ed affettivo, Caproni si rivolge al figlio in quella *Poesia (o tavola) fuori testo* che per essere raffigurazione simbolica dell'interrogazione condotta lungo tutto il libro assume, anche strutturalmente, un ruolo fondante all'interno della raccolta. Essa ripropone un tema già nodale nel *Passaggio d'Enea* (poemetto imperniato sull'intreccio generazionale tra Anchise, Enea ed Ascanio, colmo

www.andreatemporelli.com

delle incertezze e della confusione successive alla guerra), ma scorporato di ogni elemento metaforico contingente e divenuto la maglia di una rete gettata a catturare brani di significato e di realtà. Nel *Passaggio* il momento di massima solitudine per Enea - in transito da «un passato che crolla» ad un avvenire «così gracile [...] da non reggersi ritto» - era costituito dall'impossibilità di usufruire di una tradizione vanificata dall'incendio di una guerra devastante e dalla labilità di un futuro che non poteva suggerire speranze né garantire la salvezza.

Ora la solitudine di Enea-Caproni dall'inesorabile indeterminatezza degli assoluti e dalla rete di cattività che la contraddizione tra momento e durata, ovvero l'impossibilità di fermare e identificare il *continuum* («Portami con te lontano [...] lontano, nel tuo futuro»), finisce per stendere su un destino senza appigli. Il dissolvimento del tempo come categoria di misura («Serba / di me questo ricordo vano») e il bisogno di guida ribadito proprio quando chi guida chiede di essere guidato («Diventa mio padre, portami / per la mano») conducono il viaggiatore alla capitolazione di fronte alle proiezioni agghiaccianti e schiaccianti del vuoto che assimilano le cose ad una «vanescente foresta». La reticenza dei segni, l'inattendibilità dei ragguagli, la vaghezza di ogni indizio suggeriscono inoltre il senso dell'irrevocabile spegnimento del mondo ed è forbice che recide ogni forma di testimonianza: «Di noi, testimoni del mondo, / tutte andranno perdute / le nostre testimonianze. / Le vere come le false, / la realtà come l'arte» (*L'idrometra*).

Come sempre in Caproni, spazio di vita e spazio di scrivibilità coincidono e nell'incontenibile spoliazione che investe tutte le manifestazioni umane anche l'identità del poeta e la funzione della poesia subiscono urti assai violenti e danni quasi irreparabili. Nell'«abbattimento del piedistallo antropocentrico», scorto da Luzi nell'opera di Betocchi, Caproni non è stato da meno conducendo inoltre la poesia, svanita la sua cantabilità e divenuta un disegno eseguito sul fondo del vuoto, l'eco inerme della dissoluzione di tutto, a ravvisare la sua identità residua fra le rovine della tradizione, del senso e del linguaggio.

È il tema che ha improntato, fino a fame una sorta di lucido ed insieme allucinato viaggio al termine della parola, l'ultima stagione espressiva caproniana, ma ad esso già rinvia la paradossale e drammatica contrazione che il gesto poetico conosce nel *Muro della terra:* imprimere segni nitidissimi energicamente incisi per cancellare ogni segno di sé ed ogni traccia dietro di sé.

Daniele Piccini
L'ultimo Caproni: la caccia, l'ónoma, Dio

La prima volta che Giorgio Caproni mise al centro di una sua poesia il tema della caccia nell'accezione allusiva e subito intensamente metafisica che sarà del *Franco cacciatore* (Garzanti, Milano 1982) fu in un testo del maggio 1961, *Il fischio*, apparso sulle pagine della rivista "Critica d'oggi" (4, gennaio 1962) e infine accolto nel volume *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (Garzanti, Milano 1965). È qui anticipato il fruttuoso campo metaforico che il libro del 1982 passerà poi in eredità, come metafora centrale, spunto narrativo trainante dell'intera raccolta, al successivo *Il Conte di Kevenhüller* (Garzanti, Milano 1986). Tutte le possibili implicazioni di questo tema, in prima sede narrative, ma immediatamente identificabili con ragioni e suggestioni d'ordine conoscitivo, quel

www.andreatemporelli.com

testo già le lascia presagire, le accoglie nel proprio corpo pur senza tutte svolgerle. Certo vi domina, per così dire, una certa evidenza allegorica, un'insistenza sul risvolto scenico e teatrale della situazione che subito ce la segnala come simbolica, astratta (al pari di quel che accade nel più celebre *Congedo del viaggiatore cerimonioso* che presta il titolo all'intera raccolta), mentre in seguito il motivo della caccia, della battuta nell'intrico di campi e boschi, della ricerca affannosa della preda ottiene nel più stringato, concentrato dettato poetico dell'ultimo Caproni un'indistinguibile unità di situazione reale e insieme di angosciosa proiezione di uno stato della mente. L'ultimo tempo di Caproni si segnala infatti per un'operazione di estrema scarnificazione che non è deperimento del tessuto testuale, ma incremento di concentrazione, strenua attenzione rivolta, quasi ossessivamente, ad un problema, o meglio a un ventaglio di decisive questioni, per cui il paesaggio della poesia e la sua orditura linguistica diventano di una ossea essenzialità, abbandonando e superando da una parte la più facile cantabilità precedente (nelle cose più alte di straordinaria bellezza) e dall'altra una certa duplicità di piani del discorso, con la presenza di figure (nella fase immediatamente precedente *Il franco cacciatore*) più allegoriche che immediatamente impastate di verità e consistenza reale. Ci pare infatti netto il guadagno in verità ed efficacia delle situazioni e delle figure, pur metafisiche, del *Franco cacciatore* rispetto alla media di quelle del precedente *Muro della terra* (Garzanti, Milano 1975), dove a volte prevale una certa cerebralità nell'invenzione delle situazioni narrative che le fa sentire come insufficienti a se stesse e un po' astruse (si possono vedere per questo aspetto poesie come *Il cercatore*, *Testo della confessione*, *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*, *Andantino*, testi già incentrati sui temi decisivi del più tardo Caproni, quali, fra l'altro, l'uccisione di Dio e lo sdoppiamento di sé, ma ancora non del tutto risolti in figure poetiche di per sé evidenti)[1].

Una cantabilità popolare e semplice, ma insieme di grande capacità evocativa e tenuta formale, connota tutto il primo Caproni e si complica e arricchisce soprattutto fra i *Sonetti dell'anniversario* (in *Cronistoria*, Vallecchi, Firenze 1943) e *Il passaggio d'Enea* (*ibid*. 1956)[2] di una "disperata tensione metrica", come dice lo stesso Caproni nella *Nota* alla ristampa einaudiana del *Terzo libro*. Tale estrema tensione detta forse i più bei sonetti del nostro Novecento (quelli appunto *dell'anniversario* in *Cronistoria*) ma in parte conferisce ai testi del *Passaggio d'Enea* un'aura di clausura e una dizione 'arcaizzante' che il successivo *Il seme del piangere* (Garzanti, Milano 1965), mirabile agiografia della madre del poeta Annina Picchi (stando alla sezione principale dei *Versi livornesi*), in buona misura respinge per tornare, sia pure in una geniale e irripetibile rivitalizzazione delle forme della ballata cavalcantiana[3], alla più lieve, aperta, toccante liricità della prima maniera del poeta. Mezzo tecnico imprescindibile non solo di questa fase cantabile e 'aperta', ma dell'intera scrittura caproniana, è la rima. Ebbene la rima conosce nelle ultime raccolte una risignificazione nella modalità compositiva del poeta, acquistando una nuova pregnanza di senso. Certo essa non solo formale strumento di musaica armonizzazione era nel primo Caproni, servendo anche, come la calcina a cementare i mattoni, ad innalzare l'edificio del testo (si pensi appunto alla forma metrica chiusa del sonetto o a quel singolarissimo *hapax* metrico che è la *Litania*[4]), ma prevalentemente eufonica era ancora, o comunque non così decisamente assunta a strumento primo della veicolazione del senso testuale come accade nelle ultime prove, a partire almeno dal *Muro della terra*. In esse la

www.andreatemporelli.com

rima, battuta e ribattuta, fuori d'ogni anche lontana ripresa di strutture metriche tradizionali (se non ad un livello di scarnificazione e svuotamento estremi), utilizzata in testi a volte brevissimi, sempre comunque privati di ogni orpello anche musicale e ridotti all'essenziale, ricorrendo spesso in posizione denunciatamente ravvicinata e in contesti sintattici semplificati e per lo più fortemente segmentati (con frasette giustapposte ed isolate da segni di punteggiatura forti), è una vera e propria sonda, una rete a cui restano impigliate, nell'indefinito mare semantico delle parole, quelle che per via di tale strumento *non possono non* richiamarsi fra loro. La rima (specie nelle poesie più brevi e 'fulminanti') costruisce il testo, ne indica la direzione, ne permette, per necessaria aggregazione mai prioritariamente consapevole, il disporsi. È Caproni che in *Res amissa* intitola un testo minimo (esemplificativo di quanto qui si dice) proprio *Fatalità della rima*[5]:

La terra.
La guerra.
La sorte.
La morte.

Ebbene quel vero e proprio corto circuito semantico che è, in Caproni, la rima più volte ripropone il parossistico confronto che la lingua italiana ha nel suo patrimonio cromosomico (intraducibilità e necessarietà della poesia) fra *io* e *Dio*; fino al *versicolo* lancinante che chiude *Res amissa*[6] e con quella l'intero *corpus* scrittorio del poeta, *Anch'io*: "Uno dei tanti, anch'io. / Un albero fulminato / dalla fuga di Dio".

Con ciò siamo ad uno dei punti nevralgici del nostro discorso. Dal *Franco cacciatore* (già dal *Muro della terra*, ma non ancora con la stessa radicale efficacia) la poesia di Caproni pur senza rinnegare i temi precedenti (Raboni in un celeberrimo luogo critico sul Nostro[7] ne ha individuati tre centrali, quelli della città, della madre - in sostanza limitato al *Seme del piangere* - del viaggio) e non senza rinvenirne di nuovi, si focalizza con straordinaria intensità intorno al tema abissale e definitivo della lotta con Dio. Del resto lo stesso Raboni nell'intervento citato si sofferma su questo tema ("dell'inesistenza e necessità di Dio, dell'impossibilità di scovare il "Deus absconditus", ma anche di cancellarne il buco, il vuoto, il nome"). La poesia stessa, intera, è continuamente intesa come il 'luogo' dove lampeggia la possibilità della presenza di Dio, sempre negata, ma sempre ogni volta ri-suscitata come l'unica vera questione, come l'ultimo, definitivo nodo che la parola poetica implica.

Dio non esiste - afferma a più riprese il poeta. Ma è la questione della sua esistenza, della sua possibilità di esistere che ingombra in chiave ora dissacratoria, ora dolente, sempre in maniera decisiva e bruciante la voce del poeta. È celebre il primo *Inserto* prosastico del *Franco cacciatore* che parla della solitudine senza Dio. Essa, adito a tutte le libertà possibili, comprende anche "quella (la serpe che si morde la coda) di credere in Dio, pur sapendo - definitivamente - che Dio non c'è e non esiste". Questo passo, che appartiene forse a quelli più cerebrali del poeta, sembra nonostante tutto esemplificativo di una sorta di 'schizofrenia' che si manifesta nella sua tarda scrittura poetica. Essa è impegnata in una sorta di fuoco incrociato contro (cioè verso) quel Dio che ogni volta si ripete *non* esistere. Infatti "- Zitto. Dio esiste soltanto / nell'attimo in cui lo uccidi" risponde "*imbracciando il fucile*" il cacciatore al guardacaccia sfiduciato nel terzo testo del *Franco cacciatore*. L'uccisione, vale a dire la negazione di Dio, è l'estremo gesto di ricerca, è la tensione verso un punto,

www.andreatemporelli.com

una questione riconosciuta la più degna della domanda (e della disperazione, eventualmente) dell'uomo[8].

Il senso di una domanda inclusa nella stessa parola poetica è lo scatto decisivo apportato dal successivo *Conte di Kevenhüller* (ma già anticipato dal citato *Il fischio*: "che vale temere il nemico / fuori, quand'è già dentro?"), costruito su un canovaccio narrativo di grande suggestione: la "generale Caccia" bandita dal Conte per eliminare la "feroce Bestia" imperversante per la campagna (di fine Settecento) del Milanese. La Bestia può essere metafora del Male o più in generale dell'ignoto che preme sull'uomo e lo tormenta, spostando continuamente il suo sguardo verso un altrove senza dargli certezza e consistenza (non è questo il fondo del tema del viaggio in Caproni?). La battuta di caccia contro la Bestia è, come il "*colpo fulminante / del franco cacciatore*", il momento di frenesia e di "*straziata allegria*" perché in quell'atto l'uomo impegna la questione fondamentale della sua esistenza. Ma soltanto il poeta sa che c'è davvero una "serpe che si morde la coda": la Bestia, Dio, la caccia stanno dentro la sua parola, ne sono la trama ultima e necessaria. Infatti in *Io solo* si dice: «[...] La Bestia che ti vivifica e uccide... // ..... // Io solo, con un nodo in gola, / sapevo. È dietro la parola". E alla fine di *Lei*: «Soltanto e inequivocabilmente / lei, la Bestia / (l'ónoma) che niente arresta». L'ónoma (il nome, dunque la parola), a cui poi è dedicato il testo successivo, è il 'luogo' della Bestia. Il libro del 1986 quindi (a cui *Res amissa* non aggiunge che forza e precisazione, semplicemente riguardando questa stessa vicenda di ricerca dall'ottica della perdita e della mancanza) esprime la fede che sia celato nelle parole un senso, che vi sia una necessità nel loro uso, nel richiamo di una all'altra verso una riposta zona 'sacra', raggelante luogo della caccia e della *quaestio*. La caccia è in fondo un aggirarsi nel corpo smisurato del verbo, è l'agghiacciante percezione di avere lì, in quello strumento, il Nemico, la Belva, il Bersaglio cercato e temuto ad un tempo, la *Res amissa*. Infine: la parola è un'alterità, un corpo, una 'regione' altra, in cui il poeta si muove, messo di fronte a questo spossessamento, di fronte alla consapevolezza di essere entrato nella terra 'infestata' dalla Belva. Così si giustificano anche le frequenti immagini della dogana, del confine che la serrata indagine in versi dell'ultimo Caproni continuamente fa balenare. I luoghi, mentali ed estremi, evocati da questa strenua tensione del verbo sono infatti "i luoghi / non giurisdizionali" (i luoghi sottratti alla *giurisdizione* della ragione) cui giungono, "le ossa a pezzi", "[...] ciascuno / avvolto nella nube vuota / dei suoi pensieri", i sospesi cercatori de *L'ultimo borgo*[9]. La parola reca con sé un resto di radicale alterità: debole e fragile nel confronto con la creazione (si veda in *Res amissa* l'epigrammatica *Concessione*: "Buttate pure via / ogni opera in versi o in prosa. / Nessuno è mai riuscito a dire / cos'è, nella sua essenza, una rosa") tanto da tradirla e vanificarla (da *Le parole* nel *Franco cacciatore*: "Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto. / [...]"), conserva tuttavia una zona di sfuggenza alla volontà egotica, al controllo e al progetto dello scrivente, conserva la traccia di un *necessario* moto all'infinito che la colma smisuratamente di valore e la rende 'paurosa'.

Sembrano rappresentare una tangibile dimostrazione testuale di questo discorso (di questo insorgere nella parola di una alterità irriducibile) i *Versicoli del controcaproni*, una prima *tranche* dei quali è pubblicata, il poeta in vita, nella raccolta *Tutte le poesie* (Garzanti, Milano 1983) e una seconda, postuma, come ultima sezione di *Res amissa* (*ibid*. 1991), i quali, dice fra l'altro testualmente Caproni nella nota che li accompagna, "*si sono scritti da soli, contro la mia volontà, cre-*

www.andreatemporelli.com

scendo di numero ogni giorno". Non si può non osservare come questi *versicoli*, letteralmente nati *contro* la volontà dello scrivente, sovrabbondino di quel tema del fronteggiamento fra Dio e l'*io* poetante di cui si diceva, esprimendolo in modi epigrammaticamente memorabili[10]. La parola, dunque, come capace di raggelare il poeta che vi percepisce la voce di un altro, la traccia *della* cosa perduta. La parola si sottrae ad ogni progetto di autosufficienza e intransitività, denuda, espone colui che se ne serve - cercando di esaurirla - alla vertigine della domanda sul senso; comporta la questione di Dio, nella lotta col quale sembra infine consistere il destino ultimo dell'*io*. Potrebbe spiegarsi a partire da questa osservazione quella continua ambiguità nelle raccolte tarde del poeta fra la figura dell'uccisore e quella dell'ucciso (così soprattutto nel *Franco cacciatore* e nel *Conte di Kevenhüller*): sembra dircelo l'ultimo dei *versicoli* pubblicati nella raccolta *Tutte le poesie*, intitolato *Di conseguenza, o: Proverbio dell'egoista*: "Morto io, / morto Dio". Al solo ammettere una qualche reciprocità di quel rapporto, come in certa misura suggerisce nel *Franco cacciatore* la sezione *Reversibilità* e in essa soprattutto la poesia *Rivalsa*, si potrebbe forse spiegare perché spesso il fucile della caccia caproniana finisca per colpire l'ombra di chi spara.

La caccia perciò, metafora centrale almeno delle ultime due raccolte pubblicate in vita dall'autore, consiste, come suggeriscono diversi testi delle stesse (dal *Franco cacciatore*: *L'occasione*, *Preda*; dal *Conte di Kevenhüller*: *Strambotto*, *Consolazione di Max*, *L'Abate*) nel mirare in alto, nello sparare contro il vuoto del cielo, verso Dio. La parola sembra acquistare agli occhi del poeta la valenza di mezzo il più serio e il più radicalmente decisivo (persistendo la sua limitazione di mezzo fragile e mancante di fronte alla pienezza del creato) proprio in rapporto a questa sua altissima vocazione, anche contro la volontà razionale dello scrivente, quasi con moto proprio, verso la caccia e in ultimo la nostalgia di Dio. Perciò non si sottolineerà mai abbastanza, a parer nostro, l'inopportunità della definizione di poesia dell'ateologia, peraltro suggerita più o meno seriamente dallo stesso poeta[11], riferita alla scrittura di Caproni. Certo è dichiarato il rifiuto di ogni credo positivo (basterebbe l'esplicito *Mancato acquisto* in *Res amissa*), ma è raro imbattersi in una poesia così corporalmente coinvolta, in lotta col divino com'è quella dell'ultimo Caproni[12]. Nemmeno di teologia negativa si può in senso proprio (cioè tecnico-filosofico) parlare; sarebbe invece tutt'altro che fuorviante riconoscere in questo scorcio dell'opera poetica caproniana una poesia *teologica*, nel senso etimologico di una poesia che ha il suo centro nel discorso - che diventa narrazione e vicenda - su Dio o, volendo accogliere un ironico ma tagliente suggerimento dello stesso poeta[13], riconoscervi una poesia 'patoteologica', nel senso di una scrittura che accoglie nel proprio corpo come un inestirpabile e irrinunciabile *punctum dolens* la questione di Dio.

NOTE

[1] Opposto (a favore cioè del *Muro della terra*) il giudizio di valore sulle due raccolte espresso da P. V. MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, introduzione a G. CAPRONI, *L'opera in versi*, ed. critica a c. di L. ZULIANI, Mondadori, Milano 1998.

[2] Cioè la parte nuova (ampliamento delle precedenti *Stanze della funicolare*, De Luca, Roma 1952) aggiunta alla raccolta, intitolata complessivamente *Il passaggio d'Enea*, di quanto fino ad allora pubblicato dal poeta, parte poi ristampata, con l'espunzione di alcuni testi e l'inserimento di altri, in *Il "Terzo libro" e altre cose*, Einaudi, Torino 1968.

www.andreatemporelli.com

[3] A proposito dell'intertesto cavalcantiano, interpretato da CAPRONI in modi risolutamente novecenteschi, ci permettiamo di rimandare alla nostra lettura di *Ultima preghiera*: D. PICCINI, *Caproni e la gioia sognata dell'antenascita*, «clanDestino», 3/1997, pp. 5-8,

[4] Cfr. l'esame analitico di A. GIRARDI, *Un hapax metrico: " Litania*", in *Genova a Giorgio Caproni*, a c. di G. DEVOTO e S. VERDINO, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 1982, pp. 105-119.

[5] Le due coppie di parole-rima allegate da CAPRONI come 'fatali' sono in effetti comuni ed hanno (specie la prima) numerose occorrenze nella tradizione poetica italiana. Ma forse il testo da cui ha tratto spunto il poeta può essere ravvisato in *Rerum vulgarium fragmenta*, CCC, sonetto dove la prima coppia usata da CAPRONI ricorre nella prima quartina e la seconda fra le due terzine.

[6] Così come compaginata nell'edizione in volume del 1991, mentre la recente edizione critica di LUCA ZULIANI apporta delle modificazioni nell'ordine e rimuove dalla chiusa assoluta di raccolta il testo in questione.

[7] G. RABONI, *Caproni al limite della salita*, "Paragone", 334 (dicembre 1977), pp. 112-116, poi con rielaborazioni in ID., *Introduzione* a G. CAPRONI, *L'ultimo borgo. Poesie (1932-1978)*, Rizzoli, Milano 1978, pp. 5-13, infine, con ulteriori aggiustamenti, in G. Caproni, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1983, pp. 617-622 e nella successiva raccolta complessiva - escluso il postumo *Res amissa* - dell'intera poesia caproniana, G. CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, *ibid*. 1989, pp. 793-798.

[8] Non ci sembra infatti esaustivo ricondurre semplicemente la questione dell'invocazione-negazione di Dio, come molti interpreti fanno, ad una più generale tendenza del CAPRONI ultimo alla contradditorietà, alla sistematica coesistenza e reversibilità dei termini opposti.

[9] Apparso, prima di essere accolto nel *Franco cacciatore*, nell'antologia già citata, a cui il testo dà il titolo, curata da RABONI.

[10] Del tutto differente dall'interpretazione qui proposta dei *versicoli* è quella fornita da G. AGAMBEN, *Disappropriata maniera*, *Prefazione* a G. CAPRONI, *Res amissa* (in part. p. 25: " I versicoli sono le scorie - il troppo proprio - che si scheggia dall'implacabile lavoro di disappropriazione che caratterizza la maniera suprema di Caproni "), riflettendo un'impostazione generale sul problema critico (e gnoseologico) costituito dall'ultima fase della poesia di CAPRONI affatto divergente da quella qui sostenuta.

[11] Cfr. il *versicolo*, accolto in *Tutte le poesie*, *Metereologia*.

[12] Su questo tema si intrattenne con partecipe riflessione, recensendo *Il franco cacciatore*, G. TESTORI, *Quel "lui" che resta in fondo alla poesia*, "Corriere della Sera", 4 giugno 1982, sia pure, ci pare, spingendosi troppo oltre nella lettura in chiave affermativa della negazione caproniana (o insomma della sua straziata ricerca attraverso l'assurdo della preghiera stravolta e dell'uccisione di Dio). Più equilibrata la lettura sempre dedicata al motivo della presenza di Dio nell'ultimo CAPRONI di D. M. TUROLDO, *Un "mendicante di Dio" che nega e afferma insieme*, "Jesus", 8 (febbraio 1986), II, pp. 20-22. Intorno alla possibilità di vedere nella più recente poesia di Caproni (arrivando però solo fino al *Muro della terra*) un continuato discorso teologico (più o meno 'negativo', ossimorico, antifrastico) si è soffermato anche G. Barberi Squarotti, *Poesia e teologia: l'ultimo Caproni*, in *Genova a Giorgio Caproni*, pp. 131-146. Sullo stesso tema si vedano anche, fra i molti che vi hanno fatto riferimento, G. CALCAGNO, *Il 'deus absconditus' di Caproni* e E. GIOANOLA, *Dio per Caproni? La rima con io*, entrambi in *Per Giorgio Caproni*, a c. di G. DEVOTO e S. VERDINO, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 1997, rispettivamente pp. 47-54 e 89-103.

[13] Cfr. il *versicolo* 'intitolato' *Senza titolo, II* in *Tutte le poesie*.

www.andreatemporelli.com

Gianfranco Lauretano

Poesia e ironia

L'intervento di Gianfranco Lauretano con acutezza riprende un tema ampiamente preso in considerazione da «Atelier»: l'ironia. Da Gozzano al secondo Montale, a Caproni tale strumento è stato sottoposto ad impieghi differenti. Il testo seguente si propone di attivare un dibattito volto a definire modalità, ambiti e motivazioni per cui l'ironia si è collocata come parte integrante di molte poesia del Novecento.

1. Il 5 settembre 1954 Enzo Fabiani si recò a Stresa a far visita a Clemente Rebora. La sera stessa, tornando in treno a Milano, annotò alcuni appunti della conversazione, tra cui questa frase del poeta: «Strano il successo delle mie poesie! Io le facevo così, come realizzazione di qualcosa, di stati d'animo. Ma volevo fare il compositore, e dirigere l'orchestra!».

Questo accenno potrebbe essere il punto di partenza per rilevare un frequente posizione di "distacco" dei poeti verso la loro poesia: posizione persino di Petrarca (è Wilkins nel suo noto *Vita di Petrarca e la formazione del "Canzoniere"*, che ce ne dà notizia. Significative, per quanto ci riguarda, sono certe annotazioni che il poeta riportava a lato dei manoscritti su cui lavorava. Ad esempio: «Quoniam triduo exacto institi ad supremam manum vulgarium, ne diutius inter tot curas distrahar [...]», in Wilkins p. 340; oppure: «1356, novembr. sero dum cogito de fine harum nugarum», p. 344) e di altri classici. Si tratta di una sorta di "non pretesa", di gratuità sugli esiti del proprio lavoro, di libertà. Pare che l'opera di certi autori, o parte di essa come nel caso del *Canzoniere* per Petrarca, nasca senza una poetica preconfezionata, o almeno senza una precedente problematicità su ciò che è letterario e specifico della poesia. Vanno incontro alla parola senza pretesa alcuna.

Talvolta, soprattutto nel Novecento, questa posizione "umile", senza pretese, è segnalata nel titolo della raccolta: *Ossi di seppia, Trucioli, Poesie scritte col lapis* e diverse altre. Ma nel caso di Rebora è una posizione ancora precedente, gratuita appunto, senza intenzioni letterarie o forse senza intenzione alcuna, come enunciato dalla frase riportata da Fabiani. Si può dunque ipotizzare un attimo iniziale "davvero" gratuito, senza calcolo?

2. In qualche modo ciò che chiamiamo poesia sembra corrispondere al prender voce di qualcosa che vuole darsi. Ma che cosa? È comunque inaccettabile l'idea che sia io, il poeta, quella "cosa". Io non lo farei. Certo, conta l'educazione, contano gli incontri e le letture; una personalità che si raffina nella precisa direzione della poesia. Ma poi? Anzi, "prima"? L'educazione permette probabilmente di dare uno strumento alla cosa (ci diceva Franco Loi: «Chissà quanti poeti grandi come Dante sono passati e noi non li conosciamo!». Sono coloro che non hanno avuto gli strumenti, non sono stati educati "in tempo", oltre ovviamente al fatto che al potere non interessava che li avessero) ma occorre anche in un certo qual modo dimenticare questa educazione. Occorre anche l'abbandono...

Ciò che vuole darsi attraverso la poesia insiste, preme per stare nella storia. In un secolo come il nostro che ha emarginato la poesia, ritroviamo migliaia di poeti nella sola Italia; in un momento come l'attuale in cui il libro stesso come oggetto vede restringersi il suo pubblico, tutti questi poeti sono disposti a sborsare milioni di tasca propria per veder stampate le proprie poesie. Si potrebbe anche rilevare che gran parte di questa produzione non ha neppure l'idea della tradizione letteraria, che spesso si tratta di estemporanee manifestazioni di sentimenti o malinconie, diari scritti in versi senza troppa consapevolezza...

Ma ancor prima ci interessa dedurre che la poesia "c'è", è un "fatto", un fatto

www.andreatemporelli.com

enorme, sociale e individuale, caotico e magmatico, ma che esiste come voce che preme con insistenza al cuore dell'uomo. Certo, è un momento iniziale che nella maggior parte dei casi sfocia nel sentimentalismo, tradendosi immediatamente. Il livello "tecnico" dell'educazione letteraria (una spolverata di classici e pochissime nozioni di metrica) è ormai alla portata di chiunque abbia frequentato una scuola superiore, ma il difficile è non calcolare, essere fedeli all'istante gratuito in cui la poesia può esserci data.

Qualcosa vuole dirsi, preme per dirsi "nonostante noi", o meglio nonostante la nostra distrazione ma sempre e comunque attraverso noi, usando noi. Non riusciamo a tacere del tutto, non siamo ancora spenti, persino in un secolo come il nostro in cui il silenzio inteso come ammutolimento sembra essere il fine di un progetto politico, rilkianamente una "cospirazione" («tutto cospira a tacere di noi, un po' come si tace/un'onta, forse, un po' come si tace una speranza ineffabile»).

Anche se l'uomo ha subito un'involuzione tale da essere incapace di ascolto, ciò che vuole dirsi continua a parlare, magari con voce di animale, tanto siamo lontani oggi dalle lingue. È un grido che si agita, punta i piedi, fissa tra le sbarre della nostra distrazione. Occorre liberarne e ascoltarne il ruggito.

3. Chiediamoci ora perché la poesia si dà e si accoglie senza calcolo. A cosa serve? Ogni gesto che facciamo ha, implicita, una convenienza che lo giustifica. Scrivere una poesia, senza calcoli prima e sul dopo, è pericoloso: si rischia di perdere tutto. Leggiamo Noventa:

Fusse un poeta
Ermetico,
Parlarìa de l'Eterno:
De la coscienza in mi,
De le stele su mi,
E del mar che voleva e no' voleva
(Ah, canagia d'un mar!)
Darme le so parole.
Ma son...
(Parché no' dirlo?)
Son un poeta.

E ti ghe géri tì ne la me barca.

E le stele su nù ghe sarà stàe,
E la coscienza in nù,
E le onde se sarà messe a parlar,
Ma ti-ghe-géri ti ne la me barca,
(E géra fermi i remi).
In mezo al mar.

«Ma ti-ghe-géri tì» (c'eri tu, proprio tu, sulla barca, non una coscienza astratta o le stelle o l'Eterno o l'ermetismo) afferma Noventa, aggiungendo uno spunto di concretezza a ciò che abbiamo detto fin qui. Il primo frutto di un atteggiamento gratuito del poeta è di scrivere quello che c'è poiché i suoi punti di riferimento e il suo orizzonte non possono essere astratti. Per Noventa l'importante è un "tu" concreto e un essere in un luogo altrettanto concreto (la barca). Il "tu" visibile e l'*esserci* interessano chi desidera ascoltare, non l'*essere* astratto, come nota anche Mario Luzi. Quel "ci" (hic) è una grande differenza . Lo scarto tra le poetiche sta qui, in questa differenza; ad un poeta per il quale la verità che tenta di dire non potrà essere visibi-

www.andreatemporelli.com

le *hic et nunc*, sarà più facile intraprendere il percorso della tragedia o dell'umorismo, come è per la maggioranza degli scrittori oggi; invece a colui che ha conosciuto almeno una volta un accento di verità, rimane il compito arduo e appassionante di continuare a cercare quell'attimo e nello stesso tempo di rimanere fedele alla memoria dell'incontro fatto: rimangono il dramma e l'ironia.

Da dove venga la poesia è misterioso; essa stessa, il gesto e l'esito di esso, non sono pronosticabili. Ma ciò che importa al poeta no. Il suo fare e la sua attesa sono materiali perché sono umani, sociali (esiste una parola più caotica di questa: "sociale"? Eppure la poesia non può esimersi dall'affrontare quel caos). Il poeta scrive sempre per una materiale e totale convenienza. E allora come fa ad essere gratuito? Non è una contraddizione?

4. Ciò che vuole dirsi, il fatto che «conoscitivamente le cose devono presentarsi da sé» (come dice Rodolfo Quadrelli) implica conseguentemente una volontà "altra" rispetto al poeta, all'uomo che cerca la verità. Questo è d'altronde l'unico motivo adeguato che ci permette di accettare un atteggiamento di gratuità: il presentimento di un rapporto e la possibilità di un incontro (la realtà che si presenta). Guardare con ironia, con un distacco che è aperto all'attesa di un oggetto "altro", più vero di quello da cui ci siamo distaccati, implica che qualcuno ci rechi quell'oggetto. La stessa parola "incontro" significa questo.

I *Dialoghi con Leucò* di Pavese ne sono un esempio, soprattutto in alcune pagine. Questa grandissima opera è tutta giocata sul filo sottile del rapporto con l'altro/Altro, come già rilevava Antonio Santori: «La poetica-etica pavesiana non intende proporre l'adesione all'orizzonte razionale o a quello del Caos, bensì *rappresenta il tentativo di riascoltare la voce che da tempo taceva,* di *rivelare agli uomini il misterioso "dialogo vivente" (*la formula è di Gadamer) che *dall'inizio dei tempi non muta*». Particolarmente in alcuni dialoghi, come *Le streghe*, torna il tema dell'ironia: la dea (Circe) è colei che "sa il destino" e quindi non può gratuitamente attendere; Odisseo è colui che non può "accettare di far cose già fatte o sapute" e in questo consiste la sua verità di uomo. Eppure, sebbene mortale, più bestiale delle bestie (che sono per questo più vicine agli dei) nel suo non capire il "sorriso degli dèi - di noi che sappiamo il destino", è più vivo, intelligente e coraggioso; mentre Circe e Leucò, che sanno già tutto, sono come avvolte da un velo di tristezza e finitezza, pur essendo dee.

Dall'incontro inatteso, in-calcolato, viene per Pavese la verità, ciò che nell'uomo è più divino degli dèi. Ecco infatti come i *Dialoghi con Leucò* si concludono:

(Gli dèi)

-Credo in ciò che ogni uomo ha sperato e patito. Se un tempo salirono su queste alture di sassi o cercarono paludi mortali sotto il cielo, fu perché ci trovavano qualcosa che noi non sappiamo. Non era il pane né il piacere né la cara salute. Quelle cose si sa dove stanno. Non qui. E noi che viviamo lontano lungo il mare o nei campi, l'altra cosa l'abbiamo perduta.

-Dilla dunque, la cosa.

-Già lo sai. Quei loro incontri.

5. Occorre infine accennare alla cultura cristiana, in cui «ancor più evidente è tale rapporto ironico», come dice ancora Rodolfo Quadrelli. È plausibile alla nostra storia culturale l'accenno al cristianesimo perché vi si fa tangibile quel "tu"

www.andreatemporelli.com

finale (come già accennato in Noventa e testimoniato da altre sue poesie, dei quali ecco un esempio: «Do grandi date storiche/Val par mi: Cô Gesù Cristo xé sta messo in crose,/E mì da tì»), come quell'incontro/rapporto che è l'orizzonte dell'ironia e della possibilità conoscitiva di tanta nostra poesia, principalmente per due motivi:

a) Innanzitutto bisogna tenerne conto per conoscere la scaturigine e le segrete correnti che animano la letteratura italiana sin dal '200 e che giungono a tanti poeti del nostro secolo (Ungaretti, Rebora, Noventa, Betocchi, Luzi, Bigongiari). Un filone essenziale di essa (che passa per Dante e Manzoni ad esempio) sorge dall'ironia. In questo senso ci aiuta un brano di M.Camisasca:

> San Francesco, proprio nel momento in cui abbandona tutto, in cui decide la spoliazione dai beni, dagli affetti della sua vita precedente comincia un itinerario in cui scopre la "nudità" come possesso nuovo della vita; e, paradossalmente, l'esperienza della spoliazione si trasforma nella celebrazione della realtà creaturale. Non è senza importanza che le forme della letteratura italiana prendano le mosse con la *Laus Creaturarum*.

Quel testo è indica infatti come l'atteggiamento ironico consenta di cogliere conoscitivamente l'integrità dell'esperienza, poetica e non. Nel *Cantico* è infatti presente, oltre che la totalità della realtà creaturale, una gamma vastissima di toni e annotazioni: dall'allegria con cui è evocato il fuoco alla semplice chiarezza con cui viene spiegato il senso del dolore. Leggiamo ancora un brano di Camisasca:

> Dante sperimenta un itinerario analogo, sia pure nella complessità del viaggio verso Dio, attraverso tutte le dimensioni dell'esperienza umana. L'esperienza a cui Dante allude è la sua conversione. Non importa sapere se si è trattato di un traviamento intelletuale o morale, ciò che importa è rilevare che è possibile superarlo solo attraverso un'esperienza di spoliazione che approda alla positività dell'incontro con la luce di Dio. Romano Guardini (*Studi su Dante*, Morcelliana, Brescia 1967) definisce la *Commedia* come la strada del ritorno in patria per mezzo dell'amore e della conoscenza, perché tutta quanta l'esperienza umana, politica, affettiva, letteraria diventa uno strumento della Rivelazione. Per Dante la conversione è propriamente la riscoperta di un potenziamento dell'umano.

L'ironia (cristiana) come spoliazione diventa un "potenziamento dell'umano", un ricevere conoscitivamente, concretamente, umanamente più di quanto si aveva lasciato. Ma senza Cristo, senza il presupposto di una presenza ("la"" presenza per la letteratura italiana) che porti questo "di più", l'ironia rischia di essere vana e triste, stoica nei casi più nobili.

b) Il dramma stesso della vita di Cristo dimostra che l'ironia o è cristiana o è astratta. Paradossalmente, infatti, la Crocefissione potrebbe essere definita la più grande ironia della storia: Gesù accettò "gratuitamente", cioè senza calcoli, la croce: non preventivò nulla, dopo la Croce tutta la sua opera avrebbe potuto benissimo essere dimenticata.

Non può esserci calcolo nella ricerca della verità. Essa viene incontro e, naturalmente, è la massima convenienza per l'uomo. Ma dentro la ricerca il gesto che più conviene è proprio di natura poetica, ironica, gratuita. Per questo è possibile non aspettarsi niente, per essere pronti al "tutto che viene". Cristo non salì sulla croce calcolando duemila anni di cristianesimo; fu un gesto assolutamente gratuito e se così non fosse stato, forse tutto sarebbe finito dopo la sua esecuzione. Invece tutto è iniziato grazie a quella gratuità, che diventa per noi pedagogia: proprio perché non si aspettava nulla, Egli ha conquistato il mondo, cioè, ancora oggi, me.

www.andreatemporelli.com

«Atelier»: poesia e prosa

Per quanto l'attenzione critica di «Atelier» sia rivolta principalmente alla poesia, non possiamo dimenticare la narrativa per il fatto che si trasforma spesso nell'ideale espansione "poetica" del nostro laboratorio. Per questo alcune mirate e non banalizzate sortite, come quelle che stiamo presentando ed altre che proporremo, su scrittori di prosa contribuiscono ad arricchire e a completare la visione sul "fare" letterario che ci vede impegnati in prima fila a restituire la poesia a tutti i molteplici contesti in cui affonda talvolta palesemente, talvolta segretamente, le radici.

Marco Merlin
L'anima trasformata in duello. La poesia di Philippe Jaccottet

Philippe Jaccottet è fra i poeti più seguiti e apprezzati dai giovani poeti in Italia. Non è un caso che siano in particolare Fabio Pusterla e Antonella Anedda ad aver contribuito a colmare la lacuna di conoscenza di quest'autore (nato nella Svizzera Romanda nel 1925 ma residente in Francia), peraltro assiduo frequentatore della nostra cultura: si ricordano infatti le traduzioni anzitutto di Ungaretti, e poi di Cassola, di Montale, di Sereni, di Luzi, di Bigongiari, di Bertolucci, di Caproni, di Erba e di altri ancora. E la dispersione editoriale che caratterizza le opere rese finalmente a disposizione del lettore meno disorientato, sarà dovuta probabilmente sia al ritardo con cui l'autore è stato accolto nel nostro Paese sia alla mediazione di scrittori che, nella difficile condizione in cui attualmente è costretta la poesia dalle maggiori case editrici, si trovano a lavorare in situazioni spesso precarie.

Jaccottet è dunque nome legato anche editorialmente alle vicissitudini delle nuove generazioni che, tuttavia, si rivolgono a lui soprattutto per affinità intrinseca di valore poetico. Leggendo i suoi libri, infatti, si intuisce quanto sarebbe stata poco congeniale la proposta della sua opera in Italia nel clima che caratterizzava gli ultimi decenni, quasi esclusivamente dominati dall'avanguardia e dalle poetiche che ad essa si opponevano. Solo ora che si profila una rivalutazione dei parametri di chiarezza e di riconoscibilità formale, oltrepassate le sirene ideologiche e linguistiche che spingevano la ricerca in acque disabitate, la voce di Jaccottet può acquisire forza dalla sua stessa moderatezza e precisione, interagendo in profondità con l'elaborazione poetica che, a partire dai suoi stessi traduttori, contraddistingue la recente poesia italiana.

Assai pertinenti si rivelano, in proposito, le parole con cui Jean Starobinski delineava il profilo di Jaccottet in occasione della pubblicazione delle *Poésie 1946-1967* presso Gallimard nel 1971, parole tradotte in appendice al doppio volume, comprendente *Il barbagianni* e *L'ignorante* (Einaudi 1992), con cui Fabio Pusterla ha dato il via alla "scoperta" del poeta: «Una fiducia si desta nell'accostarsi a queste poesie. Una parola leale, una parola che ha sede nel senso, così come la voce esatta dimora nella melodia, si spiega davanti allo sguardo che la percorre. Nessuna finzione, nessuna affettazione, nessuna maschera. E possiamo accogliere senza astuzia interposta, questa parola che s'offre a noi con franchezza».

Portatore di una parola umile, il poeta è tale per via di spoliazione: nella sua voce sedimentano solo immagini necessarie, a lungo decantate; ogni ornamento (formale, psicologico, simbolico) è bandito. Anche l'emblematicità frontale, la folgorazione più immediata cede il passo ad una luce diffusa e morbida, come quella dell'alba, momento topico del paesaggio esplorato da Jaccottet. Ma questa umiltà non va fraintesa: è povertà iniziale, disposizione alla metamorfosi, veglia paziente della propria disponibilità all'ascolto. Il poeta non si vieta nessuna verità, semplicemente non ne

www.andreatemporelli.com

presume alcuna. Si muove da una condizione di indigenza, segue la temperatura dello stile per dire soltanto ciò che corrisponde alla frequenza del suo ascolto: non tenta mai una soglia ulteriore rispetto alla potenza del proprio sguardo, alla fedeltà del proprio sentire. Egli è l'ignorante della poesia che dà il titolo alla raccolta: «Più invecchio e più io cresco in ignoranza, / meno possiedo e regno più ho vissuto», perché «Come il fuoco, l'amore splende solo / sulla mancanza, e sopra la beltà dei boschi in cenere...». Perciò potrà trovarsi spesso nella condizione di dover partire dalla prosa, dall'annotazione diaristica, non da un verso «donato dal cielo»: per compiere così il lento passaggio dal buio al crepuscolo, dal crepuscolo alla luce, dalla luce alle cose, lasciando spirare, attraverso le membrane permeabili che distinguono questi passaggi, il senso altrimenti indicibile.

Quella di Jaccottet è una voce, dunque, che non si sottrae al mondo per abitare un luogo assoluto e da lì cogliere il segreto dell'esistenza, ma una voce che asseconda il paesaggio e le sue movenze, segue il tempo bruciando il richiamo della perfezione per commisurarsi con la vita. Implica perciò uno sguardo, un volto pienamente umano che la sostenga: non parte da un vuoto di identità, non sgorga dal buio o dalla luce vertiginosa di un'assenza. Per ottenere fiducia, si approssima delineando i contorni confortanti di una presenza, di una promessa d'incontro e di dialogo. Non disorienta il lettore per carpirne il consenso. Il poeta non lascia disabitata la sua opera, e nel momento in cui non si nasconde e perde in essa, si rende sempre più trasparente, lasciando che la propria storia (le tracce dell'io) svaniscano a poco a poco, perché l'ospite non si senta estraneo, ma chiamato a condividere un destino. Per dirlo con sue affermazioni: «Parola-passaggio, spazio aperto al soffio. E così noi amiamo le valli, i fiumi, i cammini e l'aria. Perché rivelino il soffio. Nulla è compiuto. Occorre far sentire questa esalazione, far sentire che il mondo è soltanto la forma passeggera del soffio».

La dimensione poetica che vanno ad inquadrare queste riflessioni, sembra a tratti aderire perfettamente alle opere – o turbarle come una domanda cui dover dare presto risposta – di Pusterla e di Anedda, così come a quelle di Scarabicchi, di Fiori e di molti altri poeti usciti recentemente alla ribalta. In particolare, è l'esatta dimensione che riesce a darsi in essa la figura del poeta, l'io che interviene nel testo, a risultare d'esempio. E l'antologia di prose e poesie *Appunti per una semina* curata da Anedda, si apre proprio con questa semplice e perfetta presa di coscienza del poeta francese: «L'attaccamento a sé aumenta l'opacità della vita. Un momento di vero oblio e tutti gli schermi, uno dietro l'altro diventano trasparenti di modo che noi vediamo la chiarezza fin nel profondo, tanto lontano quanto consente la vista; e insieme più nulla pesa. Così l'anima è davvero trasformata in uccello». La spinta lirica che invita alla scrittura non è dunque tradita, ma il miracolo della poesia si compie quando le intenzioni del poeta non prendono il sopravvento e la sua figura si fa leggera, mentre le cose da lui pronunciate valgono per tutti, non si affannano a identificare e dare un posto nel mondo al loro autore. E questa lezione di stile non sarebbe nulla di più di una poetica, se non mostrasse infine la nitida valenza etica che assume: «la difficoltà – afferma Jaccottet nella *Semaison. Carnets 1954-1979* – non è scrivere, ma vivere in modo tale che la scrittura nasca naturalmente». A questo movente profondo, il poeta francese è rimasto sempre fedele, a partire dalla decisione di lasciare Parigi e il suo ambiente letterario nel 1953, ripudiando con esso la sua produzione giovanile, per trasferirsi in un piccolo paese, Drôme, nel sud della Francia.

www.andreatemporelli.com

Fonte quasi esclusiva della sua poesia, affinata dall'esperienza assai vasta di traduttore, diventa così il paesaggio, e attraverso di esso tutti gli avvenimenti, gli oggetti, le presenze, i pensieri che scandiscono un'esistenza che trae la propria verità di voce dalla modestia di chi guarda «verso l'*altro da sé*, senza tuttavia nessuna prospettiva metafisica o salvifica, senza neppure la presunzione di *parlare a nome di*» (Pusterla).

Ma il punto in cui questa disposizione poetica rischia maggiormente la crisi, non è la riduzione dell'io a pellicola trasparente dentro la propria opera, ma piuttosto la prossimità della morte, della concreta dissoluzione del corpo e del dolore. Al cospetto di un simile evento, «quella trasparenza espressiva, quella semplicità del dire che avevano consentito alla luce di manifestarsi, devono essere verificate [...]. Sapranno resistere? La luce, o almeno qualcuno dei suoi raggi, potrà farsi strada attraverso ciò che sembra negarla trasformando l'essere in un grumo di cupa disperazione?» Con questi interrogativi Pusterla avvia alla lettura dell'opera in cui Jaccottet si offre a quest'impresa decisiva, *Alla luce d'inverno* (composto da due "libri di lutto", *Lezioni* e *Canti dal basso*, seguiti dalla sezione di testi che detta il titolo complessivo), già apparsa nel 1977 e riproposta per i tipi di Gallimard nel 1994 in un volume che accoglie integralmente anche *Pensieri sotto le nuvole*, pure precedentemente pubblicati nel 1983.

«Tempo fa», esordisce il poeta in questa raccolta, «io, l'impaurito, l'ignorante, che vive appena, / coprendomi gli occhi di immagini, / pretendevo di guidare i morenti ed i morti. // Io, poeta al sicuro, / risparmiato, che soffre appena, / spingermi a tracciare strade fin laggiù! // Ora, lampada attonita, / mano più errante, che trema, / adagio ricomincio dentro l'aria». E infatti il poeta ricomincia, nelle *Lezioni* si sente uno scolaro che impara dall'anziano la pazienza e scopre giorno dopo giorno di non poter valicare il muro e partecipare al dolore altrui. In questi frangenti, la poesia di Jaccottet assume movenze ungarettiane (dell'Ungaretti più raziocinante), come se in prossimità della sofferenza la pronuncia dovesse necessariamente farsi lenta, ridotta all'essenziale, scavata nell'abisso. Non c'è verità da affermare risoluti, ma interrogazioni e ipotesi che accompagnano il sentimento del corpo, non una figura mentale e trasfigurata dell'agonia, ma la carne dura e pulsante. Finché il passaggio si compie nel modo più concreto e discreto: «Nessun respiro più. // Come quando il vento del mattino / ha avuto ragione / dell'ultima candela. / Dentro di noi c'è un così profondo silenzio / che una cometa / diretta verso la notte delle figlie delle nostre figlie, / la sentiremmo».

Con la sua voce abrasa, il poeta nomina le cose senza obliquità gratuita, dice 'cadavere', 'marciume'. L'unico strappo, l'unico moto risentito di rifiuto è nella volontà di riporre ordine e allontanare, pudicamente, il corpo privo di respiro: «Ah, sia ripulito questo luogo». Finché nel poeta, che, scavato internamente come un tronco, può accogliere e modulare le più sottili vibrazioni dell'aria, questa nuova e più profonda capacità di ascolto coglie, tra i vivi, la permanenza di quel «modello di pazienza e di sorriso, / simile al sole sulla nostra schiena ancora / che rischiara la tavola, e la pagina, e l'uva». Al passaggio dell'uomo sopravvivono le cose e i segni che recano le sue impronte: a queste cose, per lo stesso amore dei morti non più visibili, il poeta deve rimanere fedele.

Restare fedele alla luce dell'inverno e a ciò che si vede: se la stagione muterà, non sarà per merito delle sue parole. Jaccottett rivela, con la sua poesia, l'osso di gioia che pure resiste dentro questo pensiero infinito.

www.andreatemporelli.com

Silvio Aman

Verso la stella

> È un grande destino quello della poesia! Gioiosa o lamentevole, porta sempre con sé il divino carattere dell'utopia. Essa contraddice senza tregua il fatto, pena il non esistere più. Nella prigione, si fa rivolta; alla finestra dell'ospedale, è ardente speranza di guarigione; nella mansarda sudicia e lacera, si acconcia come una fata del lusso e dell'eleganza; essa non constata soltanto, ma ripara. Dovunque si fa negazione dell'iniquità.
>
> C. Baudelaire, *Saggi sulla letteratura, Pierre Dupont [I]*

Nel suo ultimo romanzo, *L'impazienza di Rigo*[1], Giancarlo Buzzi riprende marginalmente anche alcuni aspetti del tema "industria e letteratura" – se vogliamo servirci di una definizione semplicistica e di comodo in voga in quegli anni –, forte e centrale nei suoi primi romanzi (che possono anzi vantare qualche precocità in quel filone di narrativa, in cui si situano i nomi di Ottieri, Parise, Volponi), *Il senatore* e *L'amore mio italiano*[2]. Ciò avviene, tuttavia, dopo la svolta linguistica e metafisica di *Isabella delle acque*[3]. Precisiamo. Mentre in *Isabella* un unico linguaggio (una sorta di *argot* a intonazione mistico-trascendentale), informa l'intero tessuto narrativo e gli conferisce un grande senso di omogeneità, nella nuova opera, dove si fa maggiormente contrastata la relazione fra letteratura, imprenditoria e trascendenza, e che potremmo in fondo collocare fra le prime due opere, siamo in presenza del plurilinguismo. Non in termini sperimentali e gaddiani[4], come qualcuno ha sbrigativamente detto, perché sulle varie favelle del suo complicato "tappeto linguistico" (di ciò che perfettandosi si imperfetta, per attingere anche in tal caso a *Isabella*) aleggia e s'impone il latino, qui assunto come lingua universale e altissimale a cui si ispira lo stesso linguaggio proposto da Buzzi in *Isabella*.

Spia della nuova situazione è inoltre il divario fra lo spiritualismo e il realismo[5] già inaugurato nel *Senatore*; realismo in virtù del quale Buzzi indugia volentieri, con un gusto addirittura viscerale, su certi aspetti fisici, sulla mimica dei personaggi e su tutte quelle cose che, benché prodotte dall'uomo per l'uomo, non perdono comunque il rapporto col sacro e il loro valore di simboliche offerte all'Altissimo, secondo l'insegnamento di Agostino. Così, anche la natura, anziché rinviare *in toto* alla *hybris* delle singole scienze, è impregnata dello Spirito che Rigo avverte ovunque con accenti direi panteistici: nello scorrere dei ruscelli, nel pianto della moglie Spina e nella preziosa tessitura dei filugelli. Non è dunque un caso, se qui si rivela quella continua struttura chiasmatica fra il vicino e il lontano, il relativo e l'assoluto, il finito e l'infinito che donano al lavoro un'inquietudine quasi di timbro romantico. Sicché, riguardo al grandioso e teologico arabesco di *Isabella*, nella netta trama del nuovo romanzo noi vediamo i personaggi[6] muoversi in un tessuto sociale circoscritto e riconoscibile (quello della Beanza, terra che rischia di perdere il suo stato di agreste e industriosa beatitudine), e lì perseguire i loro scopi con quella cecità morale a cui fa tuttavia da contrappunto la visione trascendente del protagonista.

Con il nuovo *milieu*, il problema di fondo viene comunque a identificarsi nel tormentoso passaggio dell'eroe dal progetto urbanistico per Genzate alla rinuncia di concretizzare l'utopia. Essa è tale, infatti, se resta *au-tópos*, orizzonte irraggiungibile: perciò Baudelaire poteva leggerla come divina ospite della poesia, e per

www.andreatemporelli.com

questo si dice che «L'angelica farfalla deve volare oltre». È d'altronde ben nota la mancanza di *humour*, anzi la noia mortale dei luoghi in cui gli utopisti, credendo di poterla esaurire reificandola, hanno cancellato dall'utopia ogni effetto di *ulteriorità*, ogni rilancio del sogno e del desiderio. Non per nulla Nietzsche, leggendo *Il sabato nel villaggio*, rilevò come la quiete del dì di festa si posi sui volti il sabato con una specie di piacere anticipato che non sarà raggiunto dal piacere stesso, perché la domenica ha già il sapore del lunedì. L'utopia – centro motore del romanzo – è anelito a un orizzonte di pace e giustizia, e per questo, per ridar speranza ed evitare l'appiattimento su un realismo soffocante, alcuni esponenti della *Frankfurte Schule* capovolsero l'indirizzo marxiano "dall'utopia alla scienza" in quello dalla scienza all'utopia – senza qui dimenticare Ernst Bloch, quando parla di "un'ontologia del non ancora"[7].

Pomponazzi è assetato di conoscenza, ma poiché questa sete si accompagna all'idea del torto, al rifiuto insomma della volontà dittatoriale di aver ragione («Nessuno ha ragione e nessuna strada è giusta», asserisce l'Altissimo), ciò gli impedisce ogni brutale manifestazione di sicurezza, e alla fine gli evita anche di confondere l'utopia con quel piano genzatese che il sindaco succedutogli in questa carica vorrebbe vanificare. L'utopia verrà piuttosto a confondersi con la visione della Beanza d'un tempo, ma ancora ben viva nei ricordi, perché essi non sono il *mortuum* di un passato irrevocabile, ma uno stimolo all'*ulteriorità*. Solo dopo il ridimensionamento del piano, l'instaurarsi della nuova giunta e il ritiro dall'agone politico, egli si richiama alle origini, al tempo in cui si cantava *Beanza bella*, al luogo ormai sospeso dell'infanzia, ma in un'anabasi costellata di controversie e dispiaceri: l'affare del Peloponneso, il maleodorante girone dell'ospizio per anziani (uno dei pochi e beffardi incarichi lasciatigli dopo la sconfitta elettorale), il pianoforte indemoniato dell'anoressica figlia Berenice e quelle traversie "tangentistiche" che lo spingeranno a cercare nella punizione un mezzo di riscatto. Perché questo accade più per gli uffici del male che del bene, più per le angustie che lo costringono a interrogarsi e a palleggiare domande e risposte con l'Altissimo – pur nell'impazienza di realizzare la visione utopica. Così, la mancata attuazione del piano urbanistico e il tentativo di rilanciare, tramite un oculato rinnovamento, i legami con la mitica Beanza, è un male benefico. Sarà questo a ricondurre Rigo al gelseto e ai filugelli della sua amata terra per meditare un riscatto che non vuol essere comunque solo personale, e a svelargli, inoltre, sia il passaggio dalla fretta al pazientare, sia quello che va dall'accumulazione del sapere alla conoscenza, come spicca in termini nettamente risolutivi nella frase: «Il contenuto non può conoscere il contenente». La conoscenza è infatti conoscenza di non conoscere la volontà arbitraria dell'Altissimo che, sotto mentite spoglie, gli parla della bellezza del male – e non già del fatto che il male sia bello! – in quanto il male è una caratteristica del divenire. Del male, inteso ampiamente, non si può dunque fare a meno senza togliere anche ciò che perfettandosi si imperfetta. D'altronde, ogni tentativo di purificare e separare è contro la vita come manifestazione dell'Altissimo, contro la varietà e la grazia che l'eroe contempla nella moglie Spina, nei gelsi, nei filugelli e nel lago di Conca.

C'è poi un ulteriore aspetto della *hybris* di Pomponazzi[8], consistente nella frettolosa volontà di assumersi una colpa – un torto – che la magistratura, in mancanza di prove, non può riconoscergli. Tutti sono colpevoli, fosse solo perché parassitati

www.andreatemporelli.com

dalla volontà nelle sue infinite gradazioni, ma lo sono anche in quanto grazia che da uno stadio di perfezione assoluta (dal nulla che è non essendo, come vien detto in *Isabella delle acque*) diviene e si relativizza, all'interno dell'Altissimo, il quale non ha mediatori storici. Qui non agisce nessun Salvatore, e tanto meno per una strategica produzione di bisognosi. Egli, quasi un dio biblico (interpretabile anche sotto il profilo del panteismo e dell'emanatismo neoplatonico) in rapporto *diretto* con l'uomo è l'essere che emana, e forse contro la propria volontà, gli esseri senza dare loro speranza di scelta, appunto perché "nessuna strada è giusta", e ci si può attendere solo il suo perdono. Quindi, ogni intento di definirlo e farlo "funzionare" positivamente secondo ragioni e scopi umani è destinato a fallire. Il Signore si ritrae, ignoto, nell'azzurra tenebra, nell'eckhartiano nulla che è, rivelandosi al tempo stesso nel visibile della natura emanata.

Ma tornando alla colpa e alla ricerca della punizione, Buzzi, nel riproporre l'atmosfera kafkiana già presente nel *Senatore* (intrecciata però alla vicenda teologica e alle teofanie dell'Altissimo), spinge Rigo a cercare *espressamente* quegli arresti domiciliari che Josef K. subirà al contrario come un fatto inspiegabile e assurdo. Si torna insomma all'idea cristiana della colpa e del rimorso, sebbene essi portino qui fors'anche all'idea o alla necessità di poter amare *dopo*, quando l'altro non c'è più, e cioè alla contemplazione del sentimento, come accade per la cagnolina Mimì. Il fatto comunque che tutti siano colpevoli, lo spinge, di conserva col procuratore capo, a riflettere su una giustizia positiva e *arbitraria*, perché non tutti possono essere colpiti secondo quella assoluta che annuncia la fine dei tempi. Solo alla fine dei tempi, secondo le vedute del Cristianesimo, si potranno giudicare anche le intenzioni, e allora il processo sarà di fatto universale.

Lo scrittore ci insinua che nel mondo la catena delle colpe, indissolubilmente legate ai meriti, costituisce il quadro. Bene e male dipingono la scena in tutta la sua complessità, contro ogni sterile semplificazione, e non li si può scindere senza alterare il gioco della vita stessa. Un colore isolato sull'assoluta neutralità del nero non è più lo stesso che abbiamo visto agire nell'opera d'arte, non dà più quell'accento, non partecipa insomma più a quella rete geniale di rapporti per cui il quadro o la scena – un *fiat* contenuto nell'*antefiat* che lo contiene – è quella che è, senza esserci un tutto necessario e garante. «E se Rigo risoffia: Il bene, il male –[l'Altissimo] taglia corto con un *caeruleum super omnia, omnia in caeruleo et in caeruleum*. A questo punto forse Rigo esclama di aver capito come sta la cosa, che tutto è necessario, ma l'Altissimo gli alita che no, che non c'è, non c'è mai stato, mai ci sarà un tutto necessario, sibbene necessità radicate nella volenza di volere e da essa arbitriosamente essenziate». Per questo, alla speranza, così presente in Bloch, Buzzi sostituisce la non speranza, che nulla avrebbe da dividere coi conforti della disperazione. È la non speranza di chi, malgrado tutto, si impegna trovando nell'opera e nella sua particolare cura il luogo privilegiato della memoria, dell'interrogazione e del rapporto col divino.

Il protagonista ci appare scisso fra impulsi tra loro contrari, nella molteplicità in cui si agita (cosa evidente dallo stesso tessuto narrativo del romanzo), laddove oscilla ad esempio fra impegno industriale e conoscenza, pianificazione e utopia, idioma universale e gergale, ma questo riflette ancora una volta il movimento romantico fra i contrari. Pur tenendosi ben saldo tra i filatoi, la lettura del *cash flow* e siffatti compiti aziendali, egli difatti non vi si identifica, ed è anzi rapito

www.andreatemporelli.com

ogni volta dalla poesia e dal desiderio di verità. Perché in fondo, immerso nei traffici che ruotano attorno all'attività della Rigospina (così si chiama la sua impresa) – dove il *fiat* è effettivamente messo in scena e diramato in tutte le sue forme particolari – in lui traluce sempre lo spirito dell'odisseica *Isabella delle acque*. Lo si nota dalla sua tormentata politropia letteraria e spirituale: le joyciane inserzioni latine, il ricorso ai grandi poeti del passato, la quotidianità, la costante presenza dell'Altissimo e gli appelli rivoltigli, il cui filo trama e irida la stoffa del romanzo, una stoffa giustappunto variegata come quella che egli, setaiolo, fa tessere per le cravatte. E proprio da questo punto di vista, non dovremmo sottovalutare l'aspetto simbolico del filo – filugellico e altissimale – che da un'"arbitrica volenza di volere" passa, nel *fiat*, dal monocromatismo all'incessante varietà dell'apparenza.

È il filo della vita e del desiderio che mostra i punti iridescenti del divenire indissolubilmente intrecciati all'azzurra tenebra dell'essere, dove tutto riposa nell'immutabile. Immutabile da sempre declinato nel mutabile che lo "ricorda" e intrattiene con lui un rapporto sacro, ancorché nascosto; come, per altri versi, il luogo mitico della Beanza quand'era bella getta ancora la sua ombra nel presente. Perciò non è del tutto sorprendente cogliere l'imprenditore a lavorare su un vecchio telaio in legno, mentre la produzione dell'azienza si fa ovviamente con macchine sofisticatissime – se proprio il vecchio telaio non vuol essere feticcio, ma spia della vocazione a trovare un nesso forte con il passato, rinvenendo dunque il *luogo* testimone del nostro avvento che, ormai introvabile, noi conserviamo nella memoria. E permettere questo non significa rianimare l'utopia, che non potrà concretizzarsi, ma a cui tende il nostro eroe, quando sogna una terra in realtà sempre più afflitta dallo sconvolgimento ambientale?

Non a caso, anziché sulla realizzazione del piano urbanistico affidato a un architetto Biotta, e ridimensionato in termini manovrieri dal nuovo sindaco di Genzate, il libro di Buzzi prepara la sua conclusione con la memoria "onirica" della trascorsa Beanza, sulla soglia di un presente senza luogo in cui ritornano affetti e figure dell'infanzia. Nel penultimo capitolo[9] *In un aldilà la Beanza del tempo che fu*, e oltre un simbolico tunnel, Rigo si trova a guardare la scena di un tempo che i più considerano perduto e improduttivo, mentre deve *ancora* giungere. E qui l'utopia si placa nella visione-ricordo che, con la dolce e malinconica canzone *Beanza bella*, mostra sul finire un paradisiaco luogo senza stagioni dove ritorna Spina. Apertura sulle origini, dunque, su ciò che si può comprendere solo dopo, e dove la colpa apre alla dantesca visione della stella che instella Mimì, la cagnolina alla quale, nella dedica al romanzo, l'autore chiede di aspettarlo.

NOTE

[1] Giunti-Camunia, Firenze 1997. La vicenda si svolge in Beanza (trasparente travestimento della Brianza), negli anni Ottanta/Novanta, epoca di crisi, di Tangentopoli e di Mani Pulite (qui Palmi Netti). Un industriale, fabbricante di tessuto di seta per cravatte, Rigo Pomponazzi, uomo di raffinata educazione umanistica e di vivaci interessi politici (sindaco di Genzate e promotore di un piano urbanistico modello), coltiva un'utopia e lavora strenuamente per la sua attualizzazione: conciliare il "nuovo" della Beanza – riassumibile in un benessere che ha come risvolto negativo lo strazio del territorio, l'omologazione culturale, lo straniamento delle persone – con il recupero del meglio della tradizione e dei valori dei padri. Ma il sogno si infrange. Il suo partito è sconfitto alle nuove elezioni, nella carica di sindaco lo sostituisce un furbo, rozzo, cinico, corrotto costruttore edile, del suo piano si fa scempio. L'inquietudine, la frustrazione di Pomponazzi, la sua ansia di

www.andreatemporelli.com

riasserire se stesso agli occhi propri e altrui si traducono in una temeraria iniziativa espansionistica: rileva un vetusto e decotto stabilimento nel Peloponneso e in breve le cose gli vanno così male da portarlo sull'orlo del fallimento. Lo tira fuori dai guai un amico e compagno di partito, un senatore faccendiere (è anche rinomato chirurgo e proprietario di una lucrosa clinica privata), che sotto la copertura di missioni umanitarie traffica a vantaggio proprio e del partito con un depresso paese africano, il Tigundi, retto da un bieco dittatore. Lì Pomponazzi vende a condizioni vantaggiosissime il monte merci dell'azienda peloponnesiaca. Roso dall'angoscia per il fallimento del suo sogno utopico e da un acutissimo senso di colpa, Pomponazzi va in cerca di una punizione esemplare e di un riscatto. Inutilmente, perché la corruzione e le tangenti che certamente hanno reso possibile il salvifico affare africano sono (merito del senatore) indimostrabili. Invano Pomponazzi cerca in tutti i modi di farsi mettere sotto accusa da una scettica e infastidita Procura della repubblica. Ma non solo dalla giustizia terrena egli sollecita una risposta e un intervento. Da ciò il suo dialogo serrato (sul filo di un odisseico perseguimento della conoscenza in "non speranza" di raggiungerla) con l'Altissimo, che di volta in volta – somma cripticità, contradditorietà, ambiguità – lo provoca, seconda, elude. La compresenza del male e del bene, la grazia, la perfezione e l'imperfezione, l'*antefiat* e il *fiat*, la volenza e la volontà altissimali, l'autocostrizione dello spirito a soffiare in certi luoghi, l'espiabile e l'inespiabile, il perdono, la pazienza: questi, e molti altri, i temi del discorso metafisico e teologico che è la seconda, più importante faccia di questo libro, per il resto allucinata tragicommedia ricca di motivi ironici satirici grotteschi, storia di una umana crisi esistenziale, analisi in chiave antropologica sociologica politica di una terra ebbra e sofferente dei propri successi primariamente economici.

[2] Rispettivamente: Feltrinelli, Milano 1958, poi in edizione riveduta Vallecchi, Firenze 1981; Mondadori, Milano 1963.

[3] Scheiwiller, Milano 1977. Questo dittico si compone di due volumi, *Isabella della grazia* e *Isabella della stella*, il primo dei quali riveduto dopo la prima edizione del 1967.

[4] Occorrerebbe compiere uno studio specifico sul linguaggio di BUZZI alla luce del *fiat*, punto di snodo trascendentale fra l'Altissimo e le sue emanazioni terrene, onde evitare la comoda e non non pertinente etichetta di gaddiano.

[5] Ma lo scrittore, pur diffondendosi nelle più minute caratteristiche delle cose (si tratti della fisiologia dei bachi o dell'arte culinaria), non manca mai di correlarle al divino, di cui serbano il "ricordo", in una visione religiosa che oggi è quasi impossibile trovare in un'opera narrativa.

[6] Per ciò che riguarda i personaggi, non dobbiamo dimenticare, rispetto a *Isabella delle acque*, la sostituzione al maschile dell'eroe.

[7] Cfr. E. BLOCH, *Il principio speranza* (Garzanti, Milano 1994). Forte è in questa visione l'appello di Bloch alla speranza non come vano sognare, ma possibilità di avere ancora un futuro che superi la paralisi del nichilismo.

[8] Da aggiungere all'impazienza subito offerta al lettore nel folle e dialettale *incipit* del "besogna fa in pressa" e richiamata nell'episodio finale della piccola cagna Mimì (fatta sopprimere per erronea convinzione che fosse malata di tumore), a cui il libro è dedicato.

[9] L'ultimo si conclude, o piuttosto non si conclude, con Pomponazzi che, agli arresti domiciliari, attende l'intervento della riluttante Procura di Conca.

Mario Landolfi

Raffaele La Capria - Fuga dall'acquario

Nelle pagine conclusive di *Napolitan graffiti* di Raffaele La Capria recentemente pubblicato dalla Rizzoli, l'autore narra la vicenda di un polpo rinchiuso nell'acquario di Napoli, che scivola fuori dalla sua vasca e tenta una difficile fuga verso il mare. Gli ostacoli che troverà lungo la strada renderanno purtroppo vano il suo sforzo e la morte lo coglierà a due passi dal mare.

Dietro la favola del polpo si cela forse la metafora di una Napoli incapace o spesso impossibilitata ad andare oltre i confini limitati e protetti di se stessa.

L'immobilità, la sospensione del tempo la raggelante inerzia nella quale la società napoletana è sembrata nel tempo crogiolarsi è uno dei temi che con maggiore ridondanza rientrano nella fitta produzione narrativa e saggistica di La Capria.

www.andreatemporelli.com

Non a caso in un precedente libro lo scrittore aveva sostenuto che «i napoletani a Napoli vivono in una specie di prigione concettuale [..] la cui forma più evidente è la soddisfatta contemplazione di se stessa, della loro storia, dei loro personaggi, delle loro canzoni»[1].

Lungi dal ricadere nel profondo quanto idiota luogo comune del napoletano tutto "sole, pizza e canzoni", La Capria non intende accusare la città e i suoi abitanti di scarsa laboriosità quanto soffermarsi sul peso che l'incanto dei colori e dei suoni della natura, insieme con un sostanziale appagamento individuale hanno storicamente esercitato sull'intera popolazione, riducendo la curiosità e l'interesse per quanto altrove si produce. In pratica, l'indagine di La Capria parte dalla convinzione che la città, ad un certo punto della sua storia, abbia bloccato volontariamente la sua evoluzione allontanandosi sempre più dalla modernità e finendo per ripiegarsi automaticamente su se stessa.

L'immobilità della società napoletana, secondo La Capria, «non include, non è ricettiva, ma tende soprattutto ad escludere. Esclude il mondo di oggi con tutte le correnti e gli eventi che lo attraversano, lo rendono interessante e terribile ed elude tutte le domande che ogni giorno ci pone. La città, immobile nel suo inerte gioco di specchi, lo tiene a bada, non vuol essere disturbata, non cerca un confronto vitale, preferisce gingillarsi entro le mura con gli antichi miti e riti»[2].

Si tratta di un immobilismo che in misura diversa riguarda tutte le realtà mediterranee, che hanno alle spalle un'intensa storia o hanno vissuto momenti di grande splendore. A Napoli, però, tutto assume una sua valenza, un suo significato, fino a rendere la città inconfrontabile con qualsiasi metropoli del mondo occidentale.

La misura di questa sorta di paralisi che da secoli attanaglia la città è anche l'uso strumentale che essa fa del suo dialetto: un punto su cui La Capria si sofferma con notevole e ripetuta attenzione nei suoi libri fino a divenire la chiave interpretativa non solo della storia della città ma anche della sua letteratura e che sul piano sociale coinvolge direttamente i rapporti tra le classi. C'è in pratica una tendenza nella cultura napoletana a non separare l'espressione dialettale da quella italiana fino al punto da determinare una inedita integrazione tra queste due forme di comunicazione. In realtà La Capria, come del resto egli stesso chiarisce in modo particolare nell'*Occhio di Napoli*, non mostra alcuna insofferenza nei confronti del dialetto, ma contesta l'uso che negli ultimi due secoli si è fatto di esso. In pratica, sostiene lo scrittore, nella cultura napoletana si è determinata una sorta di "nuovo manierismo artistico-dialettale" che tende a riciclare il passato con un'operazione di vero e proprio trasformismo, che nelle sue intenzioni vorrebbe agganciare il vecchio al nuovo, ma che nei fatti realizza solo una confusa sovrapposizione di elementi anche sotto il profilo semantico. Da qui "l'irrealtà quotidiana" della città, la sua *impasse* culturale, la sua incapacità di produrre cultura e di agganciarsi ai movimenti e alle istanze innovative provenienti dall'esterno.

Questa condizione accentua il tratto "irredimibile" della città e la sua diversità rispetto ad ogni altra città italiana europea: una diversità non consumata, consacrata e vissuta solo nell'ambito culturale, ma che è inserita nell'assetto architettonico, che ruolo polarizzante da essa storicamente ricoperto. Da sempre Napoli ha dovuto subire la pressione umana proveniente dalla sua immediata periferia, demograficamente superiore rispetto a quella cittadina. Ciò ha determinato, per effetto anche di una dissennata speculazione edilizia, concretizzatasi essenzialmente nella seconda

www.andreatemporelli.com

metà di questo secolo, la nascita di una vera e propria conurbazione che, senza soluzione di continuità, unisce l'immensa periferia alla città. È una condizione anche questa non riscontrabile in nessun altro luogo e che costituisce un enorme ostacolo ad ogni eventuale azione di risanamento. A questa diversità Napoli ne aggiunge un'altra altrettanto inedita; la presenza della plebe nel centro storico.

Quella plebe, come chiarisce La Capria, «non è il sottoproletariato urbano, non è il popolino che abita i quartieri più poveri delle altre città. La plebe è la sopravvivenza di una popolazione antica quanto quella di Babilonia e di Alessandria o di Pompei, coi suoi miti, i suoi riti, la sua cultura, la sua concezione della vita terrena ed ultraterrena, e soprattutto il suo culto dei morti» [3]

Essa costituisce il sostrato sul quale si è costruita la città e che ne ha condizionato fino in fondo la sua storia sia passata sia recente. In effetti la presenza fisica della Plebe nel cuore culturale, finanziario, politico e commerciale della metropoli ha determinato una nuova costante sovrapposizione di elementi, accentuandone l'aspetto confuso e in parte irrazionale. Inoltre l'impossibilità di gestire una classe così fortemente chiusa nella sua cultura, nei suoi miti, nei suoi vizi e nelle sue virtù, ha reso difficile ogni tentativo di adeguamento della città a standard di sviluppo più simile a quello delle altre realtà occidentali. Ciò, se da una parte ha fatto di Napoli un contesto unico che spiega l'interesse positivo o negativo, ma in ogni caso estremo, mostrato nel corso dei secoli dai suoi innumerevoli e spesso illustri visitatori, dall'altra ha bloccato la sua crescita, annunciando il suo ciclico ripiegamento su se stessa.

Nella complessa storia della città, secondo La Capria, è possibile, però, individuare un momento specifico che ha determinato il suo futuro. Fu quando la borghesia, influenzata prima dagli slanci illuministici e poi dalla Rivoluzione Francese, tentò di mutare il corso degli eventi realizzando nel 1799 quella che si impose come l'unica rivoluzione sociale italiana del periodo. Ma, come sappiamo, la repubblica giacobina durò appena sei mesi, durante i quali, sebbene tra mille contraddizioni ed ingenuità, la borghesia cercò di riportare la città ad una dimensione più europea sorvolando come d'incanto le gravi sperequazioni economiche e il disagio presente in buona parte della popolazione, per misurarsi con ideali in grado di promuovere un'altra e più elevata concezione dell'esistenza. Tale disagio, proprio per le peculiarità della città, non poteva essere percepito dalla sua plebe che, con il potere borbonico, aveva instaurato un automatico compromesso, grazie al quale i suoi microinteressi erano garantiti in virtù di una ufficiosa difesa del regime.

Il fallimento della rivoluzione borghese determinò la fine di un ciclo storico durante il quale la città, attraverso la sua élite intellettuale, era riuscita ad inserirsi nel contesto culturale europeo. Si trattò di un evento drammatico non solo perché il ritorno dei Borboni portò sul patibolo le menti migliori della città, ma anche perché il crollo delle speranze innovative raccolte nella rivoluzione giacobina condizionò l'intero corso della storia. La consapevolezza che la plebe poteva in qualsiasi momento determinare gli eventi diede la misura dell'incombente pericolo che la città aveva al suo interno. Raramente, nella storia umana era, infatti, avvenuto che un gruppo, di fatto favorevole ad una più equa distribuzione della ricchezza, fosse castigato dalla classe che più delle altre era assillata da una perenne indigenza.

La borghesia, quindi, si rese conto dell'assoluta necessità di entrare in contatto con questa parte della popolazione, che pur estromessa da sempre da ogni decisio-

www.andreatemporelli.com

ne, poteva all'improvviso deviare il fantasma di Masaniello, di una plebe infuriata ed incontrollabile, capace di irrompere sulla scena politica con tutta la rabbia e l'irrazionalità di coloro che sono da sempre vissuti nella più drammatica marginalità. La borghesia, inoltre, all'inizio dell'Ottocento aveva ormai tralasciato i grandi ideali illuministici e nel frattempo si era infarcita di elementi pragmatici, fino ad essere più vicina ad una piccola, piuttosto che ad un'alta borghesia. Questa classe, come sostiene La Capria nell'*Armonia perduta*, «non avendo potuto fare né la rivoluzione democratica, né quella industriale, ne fece una, per così dire "esistenziale" molto sui generis, e nata forse dal rifiuto di diventare una classe dirigente. E così, dopo l'Annessione da una parte si sottomise al Potere Centrale, a Roma, di cui divenne succube clientela, e dall'altra assorbì le istanze e i sentimenti della plebe, interpretandoli culturalmente per edulcorarli, e riversando in uno stampo fatto a propria immagine e somiglianza ogni diversità temuta»[4].

Pertanto, nel momento in cui la città ebbe la grande occasione di mutare la sua storia si ritrovò fuori da ogni contesto moderno. Da questa operazione di assorbimento della plebe messa in atto dalla borghesia, nacque la napoletanità cioè «quell'impasto sociale in cui ogni differenza di ceto e di censo, anche se enorme, diventa secondario di fronte alla più forte omogeneità antropologico-partenopea, di fronte alla "paternalistica unità psicologica che incanaglisce e amalgama le classi in una fluida massa"»[5].

Il dialetto apparve il mezzo più idoneo per realizzare questa strana, inedita forma di interclassismo. Laddove i rivoluzionari del 1799 non erano riusciti se non in rarissimi casi ad entrare in contatto con la plebe, la borghesia nata dagli sviluppi dei nuovo secolo, grazie al dialetto, riuscì ad ingabbiare la plebe e a placarne i suoi istinti. Il dialetto, però, subì delle modifiche radicali, si addolcì, perse le sue asprezze originarie, fino a divenire una lingua che accomunava le esigenze di entrambe le classi.

Si garantì, in tal modo, la convivenza civile, ma, come chiarisce La Capria, essa fu ottenuta «proprio a spese dell'europeizzazione e dell'industrializzazione, attraverso la nascita di una civiltà più amabile, più dolce di quella secentesca, la civiltà della napoletanità, quella di Di Giacomo, di Viviani, di De Filippo. Questa amabilità ha reso possibile una convivenza che prima era impedita dallo stridente pericolo della plebe. La dolcezza delle canzoni, con la festa di Piedigrotta, con una religiosità permissiva»[6].

In definitiva, dopo il 1799, prevalse nella cultura napoletana la visione dal basso che inevitabilmente fece perdere di vista la dimensione europea. Tale fenomeno, però, fortunatamente non fu assoluto e tra il XIX e il XX secolo personaggi come Settembrini, Spaventa, De Sanctis, Labriola e principalmente Croce riuscirono a mantenere l'esile filo che legava la cultura napoletana al resto del continente.

Anche sotto il profilo dell'analisi sociale e politica uomini come Giustino Fortunato, Nitti, Salvemini, De Caprariis e Compagna contribuirono ad indicare costantemente la strada indispensabile per evitare quella che poteva divenire una inevitabile *débâcle*. Ma, se in campo speculativo Napoli ha continuato fino ad oggi ad esprimere livelli notevoli e mai provinciali, ciò, secondo La Capria, non è avvenuto in campo letterario dove «non esiste un solo romanzo [...] un solo libro di racconti, una sola raccolta di poesie, cui possa attribuirsi una dimensione europea»[7].

www.andreatemporelli.com

Il fenomeno, commenta ancora lo scrittore, è diametralmente opposto a quanto è avvenuto in Sicilia dove la letteratura con la presenza di Verga, De Roberto, Pirandello ecc. ha espresso livelli mai inferiori a quanto è avvenuto contemporaneamente in altre aree del Paese. La spiegazione si trova proprio nell'eccessivo uso del dialetto che ha contraddistinto buona parte degli scrittori napoletani, mentre gli scrittori siciliani «hanno sempre avuto la forza e l'ambizione di scrivere in lingua e quando tiravano in ballo personaggi e ambienti che non parlavano l'italiano, bensì il loro dialetto, si inventavano un italiano sui generis con mimesi sintattica dialettale che restituiva il suono, la cadenza, la fonia della parlata originaria e per di più era altamente suggestiva ed artistica»[8].

Il motivo, secondo la Capria, per cui Napoli ha continuato ad avere questa doppia espressione è che il pensiero è per molti versi più libero e quindi meno "legato al vissuto quotidiano", a differenza di quanto avviene in letteratura dove c'è una maggiore compromissione con le tendenze contingenti del luogo.

Ma, in conclusione, in che termini La Capria ritiene che la città nell'imminente nuovo millennio possa risolvere queste contraddizioni da sempre rilevate nella sua storia culturale e sociale?

L'unico o almeno il primo elemento è la rinuncia all'autoreferenzialità, cioè a quella componente, fortemente presente nella cultura napoletana, di crogiolarsi nei propri miti, nella propria spesso ostentata originalità.

Rimanere in un ambito, comunque ristretto, significa non scorgere l'orizzonte, non oltrepassare la linea che separa la propria realtà da quella degli altri continuando ad immergersi nella stessa acqua, senza tentare, come il polpo, una fuga dall'acquario senz'altro più rischiosa, ma forse per questo più affascinante.

Superare, quindi, i confini materni del golfo e guardare ai di là, fino ad immaginare «un infinito diverso da quello suggerito dalla siepe leopardiana. Un infinito capace di mutare l'idea che hanno di se stessi, e di trasformarsi da napoletanicchi affezionati alla loro piccola identità, in napoletani degni di una Napoli Nobilissima, erede della grande tradizione occidentale, e punto di contatto tra due civiltà che sempre si cercarono perché sapevano di essere interdipendenti ed indispensabili l'una all'altra: quella germanica e quella mediterranea»[9].

Note

[1] Raffaele La Capria, *L'occhio di Napoli*, Mondadori, Milano 1996, p. 41.
[2] *Ibidem*, pp. 43-44
[3] Raffaele La Capria, *Napolitan graffiti*, Rizzoli, Milano, 1998, pp. 19-20.
[4] Raffaele La Capria, *L'armonia perduta*, Mondadori, Milano 1986, p. 27.
[5] *Ibidem*, pp. 27-28.
[6] Intervista di D. De Masi a Raffaele La Capria, *No, non è una città colta*, «Adesso Napoli», Dicembre 1995.
[7] Raffaele La Capria, *Napolitan graffiti, Op. cit.*, p. 50.
[8] *Ibidem*, p. 50.
[9] *Ibidem*, pp. 224-225.

www.andreatemporelli.com

Cristina Crepaldi

L'instabilità.Di alcuni motivi nei romanzi di Maurensig

Le mente, nella sua inarrestabile creatività, non forma mai modelli stabili[1]

Parlare di un autore come Maurensig è apparentemente facile, non ci sono misteri che rimangano irrisolti nelle chiuse, non sfrutta facili effetti, insomma ci propone solidi e compatti romanzi, con personaggi ben delineati e solo appena sfuggenti, trame appassionanti, una scrittura chiara, elegante ed essenziale. Maurensig pare giocare a carte scoperte, non cela nulla, il suo universo 'si tiene', rendendo visibile ogni giuntura. Tuttavia la bellezza e l'alta qualità dei due romanzi (così come del racconto lungo), il ricordo che lasciano, a lungo, sono fatti d'altro. Di atmosfere sottili, di momenti instabili, di nessi lontani e trasversali, di tensioni laceranti e invisibili. Maurensig invita il lettore ad una seconda lettura, ad esplorare il suo mondo trasparente, a penetrare nelle immagini, a guardare dietro la parete di parole, a sciogliere l'intreccio per scoprire legami in verità mai taciuti, ma che appaiono solo ad una lettura attenta e ripetuta, disposta a seguire il gioco di rimandi predisposto dall'autore. I romanzi di Maurensig hanno molto da svelare, idee che ritornano, singole parole che a distanza mostrano tutta la loro carica significativa, scene e figure che solo dopo averle oltrepassate appaiono necessarie. *La variante di Lüneburg*, *Canone inverso*, *L'ombra e la meridiana*[2] consentono indagini a più livelli, poiché ogni loro elemento si offre ricco e stratificato alle diverse prospettive di scandaglio critico.

Queste pagine procedono per nuclei tematici, per intermittenze, in modo forse svagato od erratico, ma con un'ipotesi di fondo - certo 'faziosa' -, che il mondo di Maurensig sia essenzialmente *instabile*, senza concretezza, senza sicurezze, senza possibilità di appoggio fidato, aperto solo al fluttuare inafferrabile del tempo.

I luoghi in cui avvengono i fatti della *Variante* sono 'morti', o meglio, luoghi della mancanza di vita. Le immagini che ci vengono proposte sono quelle del labirinto, in cui ci si perde, in cui va smarrito il segno dell'identità; il treno, uno dei non-luoghi per eccellenza, che solo transita, attraversa confini, arriva per partire, è sempre in un altro punto del percorso; la birreria *Der rote Engel*, luogo fantastico di conoscenza intesa come una discesa irresistibile ad una bolgia infernale. C'è poi la casa del protagonista, Tabori, situata in un albergo chiuso da tempo, dai «corridoi ricoperti da passatoie lise e macchiate, e porte spalancate su stanze vuote» vicino ad un negozio di rigattiere abbandonato (e comunque vi si commerciavano cose morte), in una strada dove «c'erano solo le saracinesche divelte di quelli che in un lontano passato erano stati dei commerci floridi» e le sue stanze sono desolate e vuote di vita pur nella sovrabbondanza di oggetti, «un enorme bric-à-brac». Il mondo di Tabori è ormai scomparso, ne sopravvivono vestigia non frequentate nemmeno dal tempo, che ha gettato su di loro l'ombra dell'oblio, e il loro unico custode è Tabori. Suo successore sarà Hans, che non a caso viene accompagnato, come in un percorso iniziatico, a visitare l'obitorio, figura del suo destino: anche lui dovrà sfidare un incubo di morte. E infine c'è il lager, buco nero che assorbe ogni forma di vita, che chiude il romanzo proiettandovi a ritroso la sua oscurità. Né va dimenticato che il racconto si fonda sulla leggenda, riportata in apertura, dell'invenzione degli scacchi, «legata a un fatto di sangue». Una lastra tombale, un fitto strato di polvere, il buio della memoria coprono ogni cosa, lasciando emergere

www.andreatemporelli.com

solo morte e violenza.

I luoghi di *Canone inverso* sono spettrali e fantasmatici; anche quando vengono individuati in modo chiaro, vi accadono esperienze che hanno più i connotati dell'irrealtà e del sogno che della realtà. La birreria dove lo scrittore incontra per la prima volta il suonatore di violino, che vista alla luce del giorno non è più la stessa e in cui forse (nessuno si ricorda del bizzarro violinista) nulla è accaduto; il paese di Nagyret, al confine di ben tre stati, che appare un villaggio «abbandonato», con «tante vie secondarie che non portavano da nessuna parte», ove il narratore entra solamente in uno spoglio bar frequentato da persone che non parlano, e al cimitero; l'albergo sul lago Balaton, dove avviene un incontro fatale, «qualcosa di straordinario», un «momento magico». Centro della narrazione è l'ambito e rinomato conservatorio di musica, il Collegium musicum, quasi una colonia penale per gli allievi - «erano poi le mura di una vecchia casa di pena» -, un castello kafkiano, «fortezza costruita sulla nuda roccia» dalle «solo rare feritoie su un paesaggio brullo e pietroso, su un orizzonte offuscato che non lasciava intravedere neppure lontanamente un solo segno di quel consorzio umano», luogo irraggiungibile e isolato che si rivelerà, per le ricerche del narratore, inesistente, ma che è già indefinito e inafferrabile nel racconto di Jenö. Ultimo luogo di eventi decisivi è il «turrito» castello di Hofstain, dalle molte stanze chiuse, dimora di una nobiltà in agonia e di un universo che sta per dissolversi: «la vecchia baronessa si allontanava leggera come un fantasma. Ma altri fantasmi sembravano accompagnarla: gentiluomini e dame che avevano animato nei secoli quelle stanze e di cui lei forse sentiva le voci»; il castello sarà infine il rifugio di un presunto morto, Gustav. L'intimismo, il ripiegamento in sé, la mancanza di confini netti sono alcuni dei tratti dominanti. Non è casuale che il romanzo si apra con un mito, strumento umano per spiegare la realtà e l'irrealtà della propria mente, quello del dono all'uomo del violino. Facciamo attenzione a notazioni simili usate sia da Jenö che dallo scrittore: al Collegium, si dice, tutto sfumava «nell'immemoria», «il tempo sembrava racchiuso in una boccia di cristallo», e, per quanto riguarda lo scrittore, l'esistenza del violino sarebbe «la prova che non h*a* sognato», «la mattina dopo [...] tutto già sbiadiva nella mia mente», «preferii pensare che, dopo l'incidente, realtà e sogno si fossero sovrapposti in maniera tale che non era più possibile distinguerli».

Non molto diversa appare la locanda "Al Cigno" di *Ombra*, dove il protagonista sembra essere l'unico o comunque solitario ospite; egli chiede alloggio «in un'ala fuori uso dell'albergo», dalla tappezzeria accartocciata e «macchie scure sull'assito», che fanno pensare ad uno sgocciolatoio ma anche a un luogo ove è stato consumato «un sanguinoso, incancellabile assassinio». L'albergo è descritto come un inseguirsi di corridoi, scale, porte, tutti luoghi di passaggio, in cui nessuno si ferma, che nulla contengono, luoghi vuoti come «vuoto» è lo stesso protagonista, ridotto al solo occhio, così come la facciata dell'edificio è trapassata da numerose finestre. È connotato dal silenzio (la vita vi torna solo con la morte dello zio Eugenio), e il protagonista vive questo soggiorno come un «esilio». Nella solitudine e nell'isolamento lo spazio è quello dell'esclusione dal consorzio umano, dell'immobilità fotografica, della fissità di un'ossessione e ad un oggetto, che non dà tuttavia sicurezza o certezze, ma mina progressivamente, secondo un percorso di straniazione, la lucidità del personaggio, spesso preda di malesseri, vertigini, allucinazioni.

In queste opere i luoghi deputati a 'contenere' le storie sono, per così dire, poco

www.andreatemporelli.com

esistenti, precari, situati al limitare di vita e morte, di realtà e sogno, in una zona indecisa, che è anche quella della memoria, della coscienza e del tempo. Alcuni sembrano esistere solo nel momento in cui sono abitati dai personaggi, o nella loro mente, o quando l'autore li immette sulla scena; sono luoghi dell'esperienza, non del mondo. Essi appaiono così come una metafora della condizione esistenziale, della precarietà della vita umana legata ad oggetti e affetti non dotati di stabilità, passibili in ogni istante di rivolgimenti, che travolgono anche ciò che apparentemente è certo e constatabile, il luogo fisico. Sono la proiezione di una incapacità di aderire a qualcosa, di riconoscersi e fermarsi in una evidenza[3].La perdita di ogni punto di riferimento, compreso quello della propria identità (Dieter ne ha due, inconciliabili di fronte alla variante scacchistica), e della dimensione umana vitale sono temi che possono avvicinare i due romanzi. Maurensig analizza e descrive, ponendolo al centro della propria opera, il momento in cui, nel confronto sincero e autentico con se stesso, l'uomo cede e perde. Nella *Variante* il prezzo della partita fra Hans e Dieter (e di quelle al lager) è la morte, in *Canone* il prezzo della sfida nella e alla perfezione fra Jenö e Kuno è l'alienazione - (vince e perde allo stesso tempo il narratore di *Ombra*, che, constatando che il tempo per lui è finito, decide di abbandonare la direzione finora tenuta).

Essenziali risultano le tematiche del sacrificio e della punizione, che affiorano ma senza esplicitare in modo non ambiguo un significato intrinseco alla sofferenza e alla morte. Da una parte il sacrificio sostanzia e avvolge la vita dei personaggi, è un presente continuo, ed è strettamente legato, se non provocato, dall'oggetto protagonista, divenendo così un sacrificio accettato, voluto e amato. Nella *Variante* la stanza della scacchiera dell'appartamento di Tabori è equivalente ad una stanza di tortura per Hans («l'angusta cella all'ultimo piano della Pension Fischer diventò il mio santuario e la mia prigione»), il quale patisce uno sbocco di sangue sia all'inizio che alla fine della sua carriera di scacchista[4]. Il giocatore è vittima che si dà in olocausto ad «un'attività in cui si bruciano i giorni, gli anni, l'esistenza stessa, in una sola inestinguibile fiamma». In *Canone* è il Collegium musicum ad essere dichiaratamente luogo di sofferenza, «luogo di espiazione», inoltre la posizione del violinista è paragonata, dando un senso religioso e ultraterreno al soffrire, a quella del crocifisso: «quegli arti irrigiditi, quegli occhi semichiusi, quella pronazione dell'avambraccio sinistro e la testa riversa da un lato non le ricordano la deposizione dalla Croce?», mentre Jenö afferma di vivere «crocifisso al *suo* violino».

Dall'altra parte la punizione viene regolarmente differita nel tempo, arriva solo dopo essere stata a lungo attesa, temuta, finché è divenuta necessità incombente e misteriosa: nella *Variante* il padre di Tabori «non mi puniva subito. E neppure mi faceva capire quando mi avrebbe punito», vi era solo «la minaccia di una punizione che sarebbe rimasta ancora in sospeso e veniva procrastinata e differita di giorni, e settimane [...] poteva accadere anche in piena notte». Il metodo prelude e annuncia quello adottato da Dieter nel lager, dove lo si punisce del suo scarso impegno alla vittoria facendolo assistere, *dopo* la partita a scacchi, ad esecuzioni di internati: «in piena notte fui svegliato [...] fui costretto ad assistere a tutta la scena», «quella sera stessa, dopo aver terminato la seconda partita, fui convocato - unico testimone - ad assistere all'impiccagione di due detenuti», «venni nuovamente svegliato in piena notte. Per un momento mi parve di distinguere la figura di

www.andreatemporelli.com

mio padre, venuto a scuotermi dal sonno per infliggermi la giusta punizione», affermazione che chiude il cerchio del destino di Tabori, a sua volta giustiziere a distanza, e per interposta persona, del suo aguzzino. Nel Collegium le punizioni agli allievi vengono comminate a conclusione dell'anno scolastico: mentre i piccoli subivano immediate punizioni corporali, per i grandi «dopo una mancanza, pendeva per tutto il resto dell'anno la grande minaccia. Solo alla fine della sessione estiva il 'colpevole' avrebbe conosciuto il proprio destino»[5].

Il destino non è sconosciuto[6], è invece annunciato, solamente se ne ignora il tempo, quando cioè l'inesorabile avanzata della sorte sarà compiuta. I segni che la preconizzano sono palesi e inequivocabili: sono 'colpi', sono rumori che echeggiano fino a divenire assordanti. Nella *Variante*, Rubinstein, famoso giocatore invitato a cena dalla famiglia di Tabori, parla una sola volta nella serata (e come da un'altra dimensione): «"Bussano", disse, con una voce in falsetto "non mi lasciano mai in pace, non c'è mai fine a questo tormento, notte e giorno bussano alle pareti della mia stanza"», frase che ritorna, come «sinistro presagio» alla mente di Tabori al ristorante dove non lo servono più perché ebreo. E, ancora, impronta larvatamente questo passo di dialogo nel campo di concentramento: «"Mi svegliano di notte" dissi. - "Chi è che la sveglia di notte, mio caro? Forse i suoi cattivi pensieri?"». La predizione di morte di Rubinstein si sovrappone al preavviso di morte nel lager, e si trasforma infine nel ricordo assillante e continuo, per Tabori, delle persone non salvate. I colpi sono la coscienza dell'ineluttabilità. In *Canone* la terra sulla bara della madre di Jenö cade «rimbombando come colpi su una porta percossa, in piena notte, dal calcio dei fucili»; il ragazzo non lo sa, ma la sua vita è a una svolta. Una frase rapportabile a quella di Rubinstein - inconsapevolmente profetica -, e che come quella preannuncia l'avanzata del nazismo, si trova, nel *Canone,* verso la fine: «E già alle prime note [del concerto di Sophie], quella sensazione di minaccia incombente si fece in me [Jenö] ancora più forte. Ero tentato di alzarmi in piedi e di gridare: "Fate silenzio! Non sentite che stanno arrivando?"». Il clima si incupisce, non c'è più spazio per la passione e l'ambizione, per il successo e il mondo.

A margine, possiamo rilevare sia l'uniformità di struttura fra l'attesa della punizione dei personaggi e l'attesa della soluzione del mistero da parte del lettore, sia la cesura narrativa e atmosferica inaugurata da questi 'colpi', dopo i quali gli eventi precipitano. Maurensig mostra di possedere quella straordinaria abilità di avvincere il lettore, di costringerlo ad una lettura che non può essere sospesa, anch'essa scandita da cenni fatali, anch'essa implacabile.

Al centro dei romanzi[7] c'è la figura del bambino[8] che riceve o eredita il suo strumento dal padre, ciò che marca la sua vita (e la sua morte), conducendolo altresì ad instaurare legami affettivi anomali, che passano attraverso l'oggetto. Attorno ai protagonisti i rapporti parentali si configurano come incerti, in continuo slittamento verso figure sostitutive; nonostante le genealogie esibite[9], i personaggi sono essenzialmente, violentemente sradicati. Come non hanno 'luoghi', così il loro passato è permeabile, consente cambiamenti e sostituzioni con figure presenti; il tempo non ha consistenza, è un continuum la cui cifra interpretativa subisce continui aggiustamenti. I personaggi appaiono soli, alla ricerca di un compagno o maestro, in un deserto di relazioni che tentano in ogni modo di costruire: alcuni sono orfani, o senza padre; oppure hanno alle loro spalle una antica famiglia che tuttavia, *adesso*, non rappresenta più una forma di garanzia e sicurezza protettiva, e i

www.andreatemporelli.com

cui doni ereditari portano con sé una maledizione. Osserviamoli da vicino.

Hans Mayer è orfano, e il desiderio di un maestro - il padre gli aveva lasciato una scacchiera - è anche quella di un padre (Tabori assolve a entrambe le funzioni, curando anche la formazione della sua personalità ed infine adottandolo). Da piccolo, Hans si identifica per un attimo con un bambino che vede giocare, ma che si rivela in realtà essere un nano: «di fronte a lui [un giocatore anziano] c'era un bambino, esile e biondo, che all'apparenza doveva avere all'incirca la mia età [...] vidi, senza ombra di dubbio, che quello che mi era sembrato un bambino era in realtà un adulto: un nano dal corpo esile ma proporzionato, con un volto infantile, glabro e rugoso a un tempo. E mi sembrò pure che alzasse gli occhi verso di me, come ammiccando in uno sguardo complice». Si attua una propria proiezione in un mondo adulto, supplendo in tal modo alla mancanza di genitori. Curiosamente Tabori viene creduto un nano ai primi tornei cui partecipa: «c'era addirittura chi sosteneva - e la voce si era sparsa con velocità impressionante - che non avevo undici anni, bensì trenta, e che ero un nano camuffato da bambino»; il nano è una figura che fa da cerniera fra i due, e che consente lo slittamento di funzioni e ruoli fra i due personaggi. Il padre di Tabori, che gli insegna l'arte degli scacchi, è fortemente punitivo («egli fu per me un genitore severo», «ogni mancanza, seppure lieve, andava punita»), ed è forse questo a legare in seguito Tabori a Dieter, tanto da trasmettere ad Hans, quasi fossero un retaggio familiare, le parole che Dieter gli aveva scritto: «Acciocché lei ["tu" ad Hans] rifletta meglio». Ecco cosa si cela dietro l'affermazione di Hans a Dieter di non riuscire più a giocare a scacchi «perché nel mio avversario vedevo la figura paterna con la quale entravo in conflitto». Tabori è qui un anello di una catena che porta a Dieter, col quale il conflitto - sulla scacchiera - sta per divenire attuale. Un'ulteriore rifrazione della figura paterna è Rubinstein - questo è anche il vero nome di Tabori -, il campione le cui parole suonano come presagio del nazismo. Il rapporto fra Tabori, Hans e Dieter è molto di più di quello che appare: profondamente uniti dalla scacchiera - altro non fanno che giocare una lunga partita - formano, per suo tramite, una specie di famiglia in cui le parti sono intercambiabili, la prima mossa è affidata sia al bianco che al nero, assumendo a turno il ruolo del padre punitivo o la posizione della vittima colpevole[10].

Dieter Frisch viene presentato come un uomo stimato, ricco, di successo, con un'amante, una bella villa, la direzione di una rivista di scacchi. Nessuno conosce la sua vita precedente: figlio di baroni, ha cominciato a giocare da bambino, è diventato poi un gerarca nazista, quindi direttore del campo di concentramento di Bergen Belsen, dove ritrova Tabori e lo costringe a giocare con lui. Tabori ne parla come del suo «avversario predestinato», "l'alter ego negativo", al quale miravano gli sforzi delle generazioni passate. Egli gioca in modo conservatore, senza originalità, con «asservimento al dogmatismo», in perfetta contrapposizione a Tabori che è in grado di inventare una variante, quella detta 'di Lüneburg'. Dieter viene ritrovato morto al centro del labirinto della sua villa, uccisosi con la sua vecchia pistola d'ordinanza, non essendo riuscito a trovare una soluzione, un filo d'Arianna per vincere la partita con Hans e uscire dalla trappola tesagli dal suo passato. La *Variante* è un romanzo circolare, che si chiude dove era iniziato, su un «fatto di sangue» e un «labirinto», immagine della scacchiera, del circolo di relazioni instauratosi fra i personaggi, del loro mondo.

www.andreatemporelli.com

Ancora più complessa e avviluppata la trama di rapporti (e, soprattutto, di non-rapporti) fra i personaggi di *Canone*.

Jenö Varga è figlio naturale e non ha mai conosciuto il padre, che gli ha lasciato il violino, ed il patrigno, pur dotato di buone intenzioni, non riesce a supplire a questo ruolo («Se ci fosse stato il mio padre vero, avrei trovato in lui, ne sono certo, il miglior maestro»). La sua famiglia 'vera', ma di una verità che è quella del sogno e dell'illusione, comincia a costituirsi a partire da Sophie, somma concertista di cui si innamora da giovane all'albergo sul lago Balaton[11] e che cerca poi di incontrare nuovamente, ma senza successo. La donna resta una figura sfuggente, e, significativamente, Jenö arriva a conoscerne il padre, professore di pianoforte, insinuandosi così in una famiglia di musicisti, quella che a lui manca. Il secondo componente di questa immaginata comunità familiare è il coetaneo Kuno Blau. In lui si riconosce: «Quel ragazzo mi assomigliava, aveva sicuramente la mia età, la stessa corporatura, le stesse mani, ma aveva soprattutto quella espressione rapita che mi sentivo dipinta sul volto mentre suonavo. Credetti di vedere me stesso [...] Solo in quel momento constatai che non mi somigliava affatto». Se il padre di Jenö è davvero il barone Blau, Kuno rappresenta e significa al contempo lui stesso, suo fratello, il suo compagno e il suo antagonista; il loro legame si evolve verso sempre nuove configurazioni, porgendo la possibilità di rivestire inedite parti[12], avvicinandoli o allontanandoli, fino a raccoglierli in una forma unica, che entrambi contiene.

Kuno Blau viene da una famiglia nobile, in cui suonare è una passione comune. Al Collegium diventa amico di Jenö, che ammira («Ad attrarci all'inizio fu un sentimento di reciproca ammirazione»; «Lì dentro eravamo uguali»). L'orgoglio - e il probabile riconoscimento della loro parentela - lo fanno diventare invidioso dell'amico, e crudele[13], tanto da sottrargli il violino: «Kuno Blau chiedeva la restituzione dello strumento. Volevo affrontare un processo? vedere offesa la memoria di mio padre? venire giudicato un ricettatore?». Diventa infine schizofrenico, fino a un «irreversibile delirio» in cui assume la personalità dell'amico e supposto fratellastro Jenö. La sovrapposizione e lo spostamento di ruoli hanno provocato un corto circuito, facendo crollare di colpo ogni sicumera di schiatta.

Senza padre è anche il protagonista di *Ombra*, e tuttavia gli somiglia, a detta dei parenti materni - coi quali non riesce a stabilire rapporti affettivi -; per questo egli è «vuoto», perché è simile ad un assente, che si rivela in seguito una «larva di una larva», un uomo sopravvissuto a se stesso e al suo passato, senza più consistenza o identità che non sia quella della sua decrepitezza e rovina. La difficile infanzia del fotografo lo porta a tentare di «distruggere tutto ciò che concerneva l'istituzione famigliare», documentando, perversamente, la falsità e la menzogna che si nascondono dietro il sorriso delle coppie; addirittura, egli sembra sposarsi, con una donna più vecchia di lui, che somiglia alla madre, solo per poterla lasciare, per «eseguire una condanna a morte» (evidentemente anche della madre). Quando arriva a conoscere non solo il padre, ma anche i suoi parenti, osserva, studia, seziona in essi con crudele compiacimento «le equazioni genetiche» che li fanno rassomigliare, che assumono le sembianze dell'odio e non dell'amore, che rappresentano una parziale sopravvivenza ma che non impediranno il loro svanire. Del resto, anche i suoi ascendenti materni gli sembravano già morti ancora vivi.

Non si crede alla attuabilità di rapporti veri fra i personaggi, rimangono al con-

www.andreatemporelli.com

trario eventuali o desiderati o inammissibili, la loro concretezza è determinata solo dalla realtà del pensiero. L'incertezza, la mancanza, la ricerca incessante della figura paterna, la caduta rovinosa di coloro che hanno alle spalle una lunga prosapia, lo smascheramento dell'albero genealogico come «albero morente, un fico maledetto», potrebbero infine alludere anche ad una più generale incertezza sull'appartenenza storica e sociale dei personaggi che - almeno per quanto riguarda i romanzi - vivono in periodi di grandi tensioni e sconvolgimenti.

L'unica forma di vita certa, stabile, progredente nel tempo, è riservata ai due oggetti, la scacchiera ed il violino, che posseggono addirittura una volontà e uno spirito. La scacchiera di Tabori, di sua iniziativa, «puniva all'istante ogni sbaglio»; Dieter la definisce «la scacchiera del dolore»[14], attribuendole un tratto umano. E, inevitabilmente, Hans, l'allievo che su questa scacchiera si esercita, vede «la partita come qualcosa di vivo». Anche i rapporti fra i personaggi si regolano e passano attraverso la scacchiera, e persino la Storia viene vista come una partita a scacchi «la cui posta e le cui perdite erano incalcolabili». Per il fotografo, la sua reflex è «il prolungamento della *sua* stessa persona, un organo sussidiario», per mezzo del quale si compiono delle «stregonerie»; è un'«arma mortale», strumento aggressivo che permette dei «passatemp*i* crudel*i*». Non a caso vengono ricordate le credenze primitive sulla cattura dell'anima tramite le foto, dato che anche il protagonista afferma di voler «assorbire» lo zio «nelle lenti di un teleobiettivo», occhio mobile e invasivo, fagocitatore della vita e implacabile avversario dello scorrere del tempo, che solo fittiziamente sembra documentare, ma che in realtà svuota. Maggiormente connotato in senso vitale ed espressivo lo strumento musicale. Il violino di Jenö ha una testina antropomorfa, «un mammelucco, dai lunghi baffi spioventi, l'espressione feroce, e la bocca spalancata come in un urlo di dolore o di maledizione», «come se da quel violino fosse scaturito uno spirito misterioso, un genio collerico, raffigurato da quel volto crudele e dolente». È proprio il suo possessore a raccontare all'incredulo e affascinato scrittore di «quella favola popolare ungherese in cui si racconta di un violinista il quale suona con tanta passione che un giorno l'anima l'abbandona per riversarsi nel suo violino. Da quel giorno lui non può più separarsi dal suo strumento, è costretto a suonarlo fino allo stremo delle forze, perché solo quando suona sente di essere vivo». Questi strumenti sono più che umani, sono deità tormentose, esigenti e crudeli. Deità chiaramente infere, che portano alla perdizione: di Tabori si dice che «ha giocato all'inferno», facendo «avanzare una schiera di terribili golem»[15]; la sua variante viene definita, in modo apparentemente scherzoso, «il diavolo» dal collega di Frisch. Jenö si presenta allo scrittore più spaventevole di una «apparizione del demonio», suona con «diabolica facilità», e afferma più volte che «i musicisti sono la stirpe di Caino». La permanenza al Collegium è stata «un soggiorno all'inferno»: suonare al mattino era simile «all'immagine evangelica dell'inferno con il suo pianto e stridor di denti», gli insegnanti «erano i guardiani infernali». Entrambi gli oggetti pretendono e ottengono dall'uomo dedizione assoluta e soggezione: lo strumento, «suo padrone» segna l'orchestrale, lasciando «tracce di vassallaggio»; Tabori sa riconoscere «il grado di servaggio» che lega un uomo al gioco. Il rovesciamento è totale: l'inanimato si anima e conduce la partita del romanzo, mentre i personaggi appaiono succubi o quanto meno fortemente condizionati - tanto da non riuscire più, come Tabori, a giocare - da

www.andreatemporelli.com

ciò che è sì ragione di vita ma anche strumento di dolore. Uniche vie di fuga la morte (reale o al mondo) o la pazzia.

Il clima di instabilità pervade anche l'organizzazione narrativa. I narratori della *Variante* e di *Canone* sono pure personaggi e raccontano tutti in prima persona; colui che introduce - e che conclude - è in entrambi i casi inizialmente senza nome (va sottolineato che la struttura diegetica di *Canone* è più complicata, comportando spesso interruzioni e interventi da parte soprattutto dello scrittore). Assistiamo ad un ininterrotto spostamento di responsabilità della narrazione, come se nessuno volesse o potesse assumerne il peso per intero, come se quello che si racconta fosse qualcosa di 'eccessivo', da potersi sopportare solo se condiviso. Gli stessi narratori risultano essere, evidentemente, anche destinatari di racconti altrui (che integrano parti mancanti), o ascoltatori cui il racconto viene poi temporaneamente affidato. Le due figure principali della comunicazione anche letteraria - chi parla e chi ascolta - si scambiano e si mescolano, secondo modalità già viste per i personaggi. In ultima analisi la soluzione e l'interpretazione - intesa come riflessione sugli avvenimenti narrati - è demandata al lettore, coinvolto in un gioco affascinante e raffinato, destinatario finale e, conseguentemente, estremo detentore della parola. E' una strategia narrativa molto particolare, in cui la soggettività del racconto diventa soggettività e coinvolgimento diretto del lettore. Dietro una apparenza di facile leggibilità, i due romanzi dissimulano una profondità di intenzioni che permea di sé i tasselli di un multiforme e seducente intarsio.

Si è voluto, con queste poche pagine, sottolineare un percorso di scrittura coerente e lineare, in cui le possibilità offerte da un luogo, un personaggio, un'idea, un modello narrativo vengono sviscerate ed esaurite, plasmando una materia per certi versi solidale. La prospettiva è stata necessariamente e volutamente parziale ed obliqua, insistendo più su rispondenze e punti di contatto fra *La variante di Lüneburg*, *Canone inverso*, *L'ombra e la meridiana*, che sulle differenze che li contraddistinguono (di oggetto, di atmosfera, di ritmo narrativo, di complessità psicologica,...). Maurensig è un autore che tiene desta l'attenzione del critico e del lettore, in attesa sempre di nuove prove.

NOTE

1 *L'ombra e la meridiana*.

2 Ogni citazione va riferita alle seguenti edizioni: P. Maurensig, *La variante di Lüneburg*, Milano, Adelphi, 1993 (qui: *Variante*); P. Maurensig, *Canone inverso*, Mondadori, Milano, 1996 (qui: *Canone*); *L'ombra e la meridiana*, Milano, Mondadori, 1998 (qui: *Ombra*). In breve le trame: il primo romanzo narra di Tabori, fin da giovanissimo formidabile scacchista, ebreo che viene internato in un campo di concentramento, diretto da Dieter Frisch, un suo ex-rivale nelle competizioni di scacchi. Questi lo sfida, ponendo come posta la vita di altri deportati; Tabori vince (pur non riuscendo ad evitare delle morti) inventando una imprevedibile variante. Alla fine della guerra Dieter cambia identità, Tabori si ritira a vita privata finché non incontra un giovane che diventa prima suo allievo, poi suo figlio adottivo, Hans Mayer, al quale insegna la sua variante; egli dovrà usarla sistematicamente, attirando così l'attenzione di Dieter. Un giorno, in treno, Hans sfida a scacchi Dieter, raccontandogli la sua storia; a casa, Dieter si suiciderà. *Canone inverso* narra di un giovane violinista, Jenö Varga, innamorato fin da adolescente di Sophie, violinista famosa, che riesce ad entrare in un famoso conservatorio di musica, dove conosce e fa amicizia con Kuno Blau. Invitato da questi a trascorrere le vacanze al suo castello (figlio natura-

www.andreatemporelli.com

le, Jenö è rimasto orfano anche di madre), scopre che suo padre è il barone Blau. Kuno gli diventa ostile, fino a sottrargli il violino, unico bene lasciatogli dal padre. Coll'avanzare del nazismo, Sophie viene allontanata dalle scene, e muore; muore anche Jenö. Kuno diventa schizofrenico, assumendo spesso la personalità dell'amico (e in questa veste racconta la sua storia ad uno scrittore melomane). Alla sua morte, il violino viene venduto all'asta e finisce nelle amni di un suo zio, Gustav. *L'ombra e la meridiana* è un lungo racconto retrospettivo fatto da un fotografo che si è specializzato in foto di coniugi, e si diletta a riprenderli mentre non se ne accorgono, per testimoniare la 'realtà' della coppia. Dopo aver lasciato la moglie e venduto lo studio, egli si stabilisce alla locanda "Al Cigno", dove è attirato dal personaggio dello zio Eugenio, vecchio decrepito costretto alla carrozzella, nel quale crede di riconoscere il padre naturale. Costui aveva abbandonato la madre e si era ripresentato dopo anni nelle vesti di uno "zio domenicale". Tutto ciò si viene a sapere nel corso di una lunga confessione ad un prete, durante la veglia funebre per lo zio, che il fotografo ha ritratto numerose volte, durante circa un anno di convivenza, per catturarne la figura morente. Infine, quasi liberato da un incantesimo, lascia la locanda. L'analisi si concentrerà essenzialmente sui romanzi.

3 Un tentativo di esorcizzazione è rappresentato dalla fotografia, che "cristallizza la realtà", in *Ombra*.

4 «Vidi a un tratto il ripiano di marmo candido del tavolo punteggiarsi di macchie di sangue», «e in quell'istante gocce di sangue piovvero sulla scacchiera».

5 Per il fotografo di *Ombra*, la morte dello zio Eugenio rappresenta una "teatrale vendetta familiare", compiutasi a distanza di anni.

6 La punizione è fuori dal tempo, immutabile, quindi eterna.

7 Anche in *Ombra* viene rievocata l'infanzia del fotografo, stretto fra la sofferenza e i rimpianti della madre, le allusioni e il rifiuto dei parenti, la sua volontà di non assecondare nessuno.

8 Lo scrittore di *Canone*, la prima volta che vede Jenö, cerca di immaginarselo bambino.

9 «Nella storia della famiglia Blau, disse, c'erano stati parecchi valenti musicisti, e qualcosa di loro era sicuramente rimasto vivo e si era tramandato di generazione in generazione fino a culminare nell'eccezionale talento di suo figlio»; «Il gioco degli scacchi, mi raccontò, si trasmetteva nella nostra famiglia, di generazione in generazione, da secoli" e "mio padre dovette avere il sospetto che io, di tutta la somma di esperienze trasmesse dal passato, dovessi essere la punta estrema».

10 «È risaputo che aguzzini e vittime dividono in qualche modo la stessa sorte», *Canone* (una simile affermazione anche in *Ombra*).

11 «Sentii che l'avrei amata per tutta la vita».

12 Ad esempio, il lungo discorso del barone sulla preminenza del valore violinistico trasmessa per via ereditaria, e contro cui Jenö si scaglia, diventa adeguata e veritiera se il ragazzo è suo figlio.

13 «I suoi [di Kuno] ragionamenti [sull'immortalità] a volte mi sembravano molto strani, non li capivo, erano pervasi da una crudele esaltazione. A tratti ne ero quasi spaventato»; «Voleva prevalere in ogni occasione. Aveva nei miei confronti un'aria di sufficienza».

14 Ma il nome sarebbe più appropriato per la scacchiera di cenci cucita nel lager, e ritrovata, dopo la sua morte, in casa di Dieter.

15 Ad un golem è paragonato lo zio Eugenio, ossessione invincibile del fotografo.

www.andreatemporelli.com

*Elisa Biagini – **L'Ospite***

Isabella Biagini, la prima in ordine alfabetico dei sei giovani che presentiamo in questo numero di «Atelier», si contraddistingue per il piglio asciutto e severo con cui affronta la vita. Ne è testimonianza lo stile "corposo" ricco di riferimenti alla realtà comune, come «i campanelli alle caviglie», il «vino», la «pasta, / crema liquida, crostini», e basato su espressioni secche e realistiche, che si solleva su un piano di leggerezza per merito di una singolare forza di rappresentazione poetica dai tratti impressionistici. Il taglio netto e vigoroso delle immagini assumono anche una valenza morale di chi crede che con la realtà non si può barare.

L'«ospite» è una presenza che incide nelle abitudini quotidiane della scrittrice: i segni sono inequivocabili, ma più profondo è il solco scavato nella sua sensibilità, che comporta una serie di preoccupazioni, di inveterate credenze, di urgenze comuni, di programmazione della spesa, per il fatto che invade e scombussola le consuete abitudini.

Si tratta di una poesia germinata su situazioni "minime", su gesti e su sensazioni che difficilmente entrerebbero nel regno della poesia, se mancasse la vigile attenzione alle personali ripercussioni sentimentali, che trasfigura un'esperienza comune in atteggiamento fortemente connotato di tratti umani.

Ho messo i campanelli alle caviglie,
ma è come ad Hiroshima l'ombra che resta dopo la tua scomparsa,
le tacche nelle ossa sono gambi di carciofo.

Illuminata a giorno dal tuo cibo
come prima di una gastroscopia,
il mio corpo è la borsa dei fluidi
le parole disperse nel tunnel carpale.

* * *

E quando sarà giunta l'ora
(sarai inciampata nella grinza dei tuoi anni)
verserò vino, porterò pasta,
crema liquida, crostini
come contorno al corpo, colore sul bianco
imboccando le zolle del tuo nido,
intreccio d'intestino.

* * *

I piatti mai dimenticati della cena
perché sennò si affacciano i morti
e zuppano il pane nel brodo
facendo attenzione,
altrimenti tu noti il cucchiaio spostato
domattina.
Non vuoi che contino le briciole,
ti leggano la sorte negli avanzi,
assaggino il tuo corpo
nottetempo.

www.andreatemporelli.com

* * *

Se ogni volta che
sudo ti perdessi sarei
a buon punto,

non torneresti in
gola la mattina ma
sindone di te nel mio
lenzuolo.

* * *

Il corpo non esiste in questa casa,

cera e bucce di tappeti
per contenere l'urto del sudore,
tossine di memoria che macchiano i divani:

e a me
qui
si schiodano gli infissi, cedono,
i gomiti si sfaldano,
mi semino nel corridoio
sbucciando pellicine a rivedere il rosso,
portando i miei pollici ex voto

sopravvissuti a me, alla mia fame.

* * *

Dieta di carne nel
buio di rumori, ossa
le tue per durare ancora

un po', succhiandosi,
per mantenersi in scatola:
niente è sprecato, ci si

apprezza fino al midollo
e chi arriva magro sparisce
quasi subito, senza

salutare. Tu vacci tonda
come un impasto, vacci
le ossa come croccante, che sia l'ultimo tuo

pasto consolante.

www.andreatemporelli.com

Stefano Capilupi – **Questo vino**

Fertile di spumeggiante vigore naturale si presenta la poesia di Stefano Capilupi, che nel breve percorso dei versi che presentiamo affronta con stile incisivo e pregnante una molteplicità di problematiche. Il vigore di questi versi affonda le radici in una concezione di poesia lontana dal "gioco linguistico" e basata, invece, su una intima e irrefrenabile necessità di trovare senso e significato all'esistenza. Egli esplora le regioni più consuete e, forse proprio per questo, più difficili dell'animo umano per un interno bisogno di sapere: l'amore come fonte di conoscenza; la realtà di una città come Venezia, carica di storia e di fascino; l'anelito al sacro, unica chiave per ritrovare la «dignità infinita»; la lotta interiore tra spleen e idéal, in cui si dibatte l'umanità rosa da un «dubbio» che continua a martoriare l'individuo che, consapevole dei propri limiti, cerca una provvisoria soluzione in una giovanile fuga nella dimenticanza.

L'autore si pone di fronte a tali interrogativi con singolare perizia e con etica serietà, li sviscera, ne avverte il tormento e li rappresenta mediante un dettato lirico esente sia da ogni compiacimento sia da ogni autocommiserazione nella convinzione che sia giunto il momento di riconferire dignità ad una poesia che torni ad essere "canto dell'uomo".

A Marta

Amando te conosco i nomi
degli alberi più alti

Venezia

Rosso tappeto sfibrato, irto
di aghi il brulicare dei tetti
dal campanile; gonfi, lisci
frutti di mare le
cupole bianche
nella luce fluente,
ostili nelle
croci di ferro.
Insiste il sole, si adopra
per stendervi sopra
un velo uniforme;
dorme in quel vero
il pensiero, nelle scaglie
dal sole sulle acque seminate
che ponte Rialto sovrasta;
si apre la vista al frullo
molteplice e lieve:
dello scenario i piccioni
rendono morbidi i bordi
facendo di penne
neve.

Questo vino

Il sangue di Lui
sia l'acqua della notte
che inonda gli occhi,

www.andreatemporelli.com

il segreto del mio cammino
apparente fra morte e morte,
il sole che bussa e si introduce:
sia questo tavolo di legno
su cui poggio i gomiti ora,
il vortice terreno delle
civiltà, la mia
dignità infinita.

* * *

Indecisi se bere
al calice colmo
di solari appetiti
o rarefare il cuore
modulando nei cori.

DUBBIO

Devo citare qui
gli angusti istinti
quei penosi indugi
o rimanere immerso
fra i rami dei gesti
puri, nelle intuizioni?

* * *

Dimentico la maturità
insidiata della sera,
d'un paese antico
il respiro, la sua
salute delicata.
Dimentico
questa cronaca muta.

* * *

Premevo ai confini d'un cuore
la schiena bruna svanì nell'autunno.
A Ravenna mi rinchiusi
fra svaghi d'amanuense
e celeste liquore
di panorama.
Centinaia di monasteri.

www.andreatemporelli.com

Simone Cattaneo - **Bolle d'alluminio**

«Squarcia i miei rifugi / con moderata dolcezza»: i primi due versi delle composizioni che presentiamo possono essere assunti come emblema della poesia di Simone Cattaneo. Pur essendo giovane, per mezzo di un'assidua frequentazione della migliore produzione lirica degli Anni Novanta, è riuscito a conseguire uno stile dai connotati chiaramente individuali: la forza ("squarcia") e la leggerezza (la "moderata dolcezza"). Quindi accanto a vocaboli e a metafore vigorose («sentirsi inchiostro bruciato e protetto») sa individuare nel reale il lato più sfumato: «Di te mi è rimasta solo l'ombra». È, tuttavia, importante notare che una compresenza di elementi contrastanti non ricalca la figura dell'ossimoro consueta nella lirica novecentesca, ma deriva da una condizione esistenziale che il poeta sta vivendo nell'attuale periodo della sua esistenza: la necessità di comunicare, di uscire da sé. E tale tensione che assume anche toni di drammatica urgenza si stempera ogni volta che giunge a configurarsi in un rapporto. Allora si accorge che la «trasparenza» diventa il suo «unico confine».

Squarcia i miei rifugi
con moderata dolcezza
affinché possa vederli
crollare in frantumi
e ad ognuno di essi
possa dedicare un canto,
una preghiera sommessa
fa che li possa riconoscere,
che li possa odorare prima
che sprofondino
nel colore amaranto dell'incredulità
a te sempre così vicina
da far sembrare livore la tua passione
e mosche il tuo cibo,
fa che la mia pelle si rassodi
e che dimentichi il piacere
raffermo e salato del
sentirsi inchiostro bruciato e protetto,
fa che la mia fortuna
sia farinosa ed adunca
fa che la tua trasparenza
sia il mio unico confine.

* * *

Ed ora che un fossile
contiene maree disperse e femminee,
potrai vedere le mie lunghe gambe
risplendere secche come ciechi burroni
laggiù, accanto ai barbari alati
che mutano direzione
in balia del sole.

* * *

Con chi vedrò crescere
l'azzurro del cielo

www.andreatemporelli.com

come un incendio senza riparo,
con chi vedrò penzolare
gocce di pioggia iridescenti
senza perimetri né orizzonti
oppure inerte rimarrò
senza identità,
disintegrato dalla stessa malattia
che separa la visibile necessità
dai primi fiumi dell'alba.

* * *

A breve termine
gli incendi statici che uccidono gli occhi
sapranno conquistare
il colore del sangue buttato
senza nessun desiderio d'incarnazione,
scansando la filigrana del cemento
combattuta dalla musica intrinseca d'ogni oggetto,
sapranno rapire ciò che per tradizione
è più avanti del buio,
lì vorrei confessarmi
sì, credo di sì, vi amo
credo proprio sia così.

* * *

Oltre ogni ragionevole dubbio
chiudi la bocca ed aspetta
che la passione sia matura
prima di saziare il midollo di guerra
che colma ogni baratro di cielo
affinché tu possa dire
di aver razionato l'orizzonte
senza alcuna misericordia.

* * *

La pioggia con
la coda cromata
splende dritta
per poi rannicchiarsi tutta:
è conoscenza
d'un male così calmo
da rimanere trasparente
ad ogni mio passaggio.

* * *

Di te mi è rimasta solo l'ombra
come grandine sottratta
alle ginocchia.

www.andreatemporelli.com

Daniele Mencarelli - **Ammettilo che la vita**

Un dolce e purissimo sogno impregna il malinconico e affascinante andamento dei versi di Daniele Mencarelli, provocato dalla difficoltà di aderire in profondità alla vita, poiché lontano dal tradizionale «modo di essere e di amare». Allora «tornato […] da un'altra fuga» cerca un nuovo rifugio con la persona amata nell'illusione di disfare e di rifare la vita «nel senso giusto» con equilibrio e sobrietà. E in questo mondo di favola trova ancora spazio lo stupore, la serenità e l'anelito per una felicità completa.

La trasparenza stilistica e la musicalità del verso non contrastano con la sincerità e la profondità dell'esigenza giovanile di trovare una tregua nella lotta per la conquista della maturità in un cammino che, se da una parte si snoda attraverso i contrasti, dall'altra lascia in un cuore sensibile un indistruttibile anelito per un Paradiso Terrestre: la vita «potrebbe essere un posto / ove almeno abitarci».

Sto senza la scusa di una parola,
tornato come sono da un'altra fuga,
tra contorni dissimili mezzo spogli
scuri di notte o nel mezzosole delle quattro,
sto senza una parola e stanco,
dovrei farvi racconto di ciò che è stato
ma come potrei la stessa storia un'altra volta.

* * *

così per la prima volta
lontano da Voi
dal vostro modo di essere e di amare,
ma poco è il cambiamento
me ne accorgo a tavola adesso,
anche se distanti siete vicini,
mentre squadro il piatto sento le vostre voci
"finisci almeno il condimento"

* * *

Se tra i vecchi barconi pescanti,
dinanzi alle rive disabitate
di quest'alba comune alla bellezza tua,
ancora si trattengono gli uccelli di mare
è per quella rossa mistura
che un pescatore gli offre a mani piene,
qui noi invece ci attardiamo
per l'aspetto sacrosanto che una bruma
rende a noi e tutte le cose dintorno,
per questo varco oltretempo,
fino al mattino al suo spunto sereno.

www.andreatemporelli.com

* * *

Abbiamo avanti una tavola di mare
e gabbiani intorno fissi
nel girarci sopra senza cura,
quasi la nostra presenza per loro
non esistesse, noi andiamo ma senza gioire,
lasciando sulla sabbia scompagnate orme,
toccati da nessun fervore,
i pescherecci, chissà se a noi,
suonano sirene salutano da lontano,
poi nient'altro che gabbiani ancora,
uno ti sfida, ti sfiora.

* * *

Ammettilo che la vita,
a sfarla nel senso giusto,
potrebbe essere un posto
ove almeno abitarci,
lontano dai calori esagerati,
da tutte le morbosità
che ci dettero solo nostalgia
e quale amore?
Lontano dalle promesse filigranate,
mantenuta solo la misericordia,
oscuro popolo reietto
dalla lietezza che gli fuggì un giorno.
Guarda, guarda questa piccola
parte di mondo che l'occhio ci concede,
è unica, vera fonte di pensiero
e liberazione, nella sua quiete
di prato montano,
nella sua normalità di stelle
e luna pallida, ammettilo,
che vivere qui, tra questa pace
di natura e separazione d'affetti,
di sconforti le sere
pare non ne abbiamo mai sofferto.

www.andreatemporelli.com

Flavio Santi - **Camera caritatis**

La poesia di Flavio Santi si caratterizza per una componente che definirei "fisica" sia nel senso che si serve di elementi naturali sia nel senso che addensa in un termine fortemente "concreto", pesante, il centro del nucleo sentimentale attorno al quale si dispone una periferia di parole e di sensi più lievi che alleggeriscono il dettato. Ogni componimento è percorso da una tensione di senso che solo al termine giunge alla rivelazione, segno di una forte unità di ispirazione.

Eppure, nonostante la presenza di vocaboli appartenenti al gergo quotidiano come doccia, container, forbice, naso, cagnolino, il nome delle vivande, l'autore per mezzo di uno stile secco, che tende all'epigrammatico, sa creare un'atmosfera evanescente che "alleggerisce" le composizioni. In tale atmosfera poetica egli colloca un'esperienza d'amore, il tema più consueto della letteratura italiana e, quindi, carico di involontarie reminiscenze letterarie che Santi sa elegantemente superare in questo modo. Il sentimento che lo lega alla sua donna perde quell'alone di misticismo dantesco e petrarchesco, dal quale non furono immuni né Baudelaire né Montale sia pure in contesti fortemente originali, e si attua in una condizione quotidiana e in un travolgente turbinio di sensi. Anche in tale situazione l'amore conserva la sua caratteristica forza di unire gli amanti in una realtà superiore come rivelazione del tempo e dell'eternità come sintesi di esperienza emozionale conoscitiva e percettiva.

Donna sì, ma donna
nel tuo fingerti
meno donna e più
luna.
Femmina sì, ma
accorto dramma,
specimine poco
interpretato per
evidenti difficoltà di
traslitterazione.
Ma per ovviare
stai
preparando
un prontuario dove
io ti sappia solo suono
al mio corpo.

*

Siamo come avanzati da una
conta, se ci fissiamo
tra gli occhi o facciamo il
gioco dello specchio: tu davanti a me,
io contro di te, a spiegarci
la leggera varicella all'occhio.
Alziamo gli occhi, di pari passo:
anche oggi le screpolature del cielo
ci arriveranno fin sotto…

www.andreatemporelli.com

*

La lettura serale dei
giornali è catechesi
perché i giornali, ripetono sempre la
stessa storia, di draghi cinesi
chiamati a sopportarsi, di
manguste docili e laminari;
di valve semiaperte, poi 'ttaccate alle chiglie,
di nuovi fossili trovati in nuovi
posti, nuovi poi solo al primo
che si sente nuovo.
Come può – se vuoi – esserti
nuova questa prova,
"Diciamoci, contentiamoci"

*

Adesso hai le gambe fino ai reggi-calze
i fianchi anodini ben brasati
le fiere attorno al seno, una trina
sottile fino alla scomunica,
vesti il nero e
adesso sei sempre Betty Boop e
io il cagnolino amico
al fianco tutto pezza,
bava alla bocca,
capo da parata.

*

Ricordi le mille volte
che mi torcevo per una
tua telefonata attorno
la cornetta come
fosse un molo?
Come davanti a uno specchio
dicevo e non capivo, sai,
che a essere eterno ci vuole un
attimo, a essere con te
la rosa più assurda.

www.andreatemporelli.com

*

Barbara sei,
dal naso al mento e
senza un cenno
voglio che sul
pube cresca
la camomilla e
l'oppio indiano e il crescione
e che poi
tutto mischiando
abbia il sapore e
la puzza dell'altura, di te,
del mondo lordo
preso una mattina
al mercato.

*

Sono sotto la doccia,
mi era arrivato il salato del mare
goccia a goccia dalla cornetta.
E da quel rivolo di voce,
come un cubo di gelo
fuori dal container, si sghiaccia
tutto il tuo corpo:
tutto il tuo esterno, poro per poro,
il collo di noce, il petto di
forbice dolce, l'ombelico a
ombrello, il ventre un po'
gobbo, tutto il
tuo corpo,
la pelle di astio,
mio mare, mio temporale.

www.andreatemporelli.com

Fabio Vallieri – **L'urto**

Il problema gnoseologico rappresenta una delle questioni fondamentali nella filosofia contemporanea da Cartesio in poi. Dalla critica kantiana al nichilismo la parabola ha raggiunto il punto minimo. Non esiste più nessuna verità, ma solo interpretazioni (Nietzsche). Eppure l'uomo non appare saziato da questa conclusione e con Pirandello cerca disperatamente di far combaciare le diverse visioni del reale. Anche il giovane Fabio Vallieri vuole entrare in contatto con l'"altro" e distruggere le barriere del fenomeno per penetrare nel regno del noumeno. Tale è, però, la difficoltà che si richiede un atteggiamento fermo, un «urto» violento nel tentativo di raggiungere quella «piega fra le cose» che gli permetterebbe di superare l'afasia propria della nostra cultura. La nebbia del paesaggio novembrino altro non è che la metafora della difficoltà e del fallimento del tentativo.

Eppure gli «indizi» della radura, delle pietra, delle rupi, della fabbrica richiamano un'insopprimibile esigenza di senso. Se mancano i «rimandi», preme la «curiosità per la parola», ma dell'esperienza non rimane che un «campo infangato», un deserto, per cui soltanto nomina nuda tenemus. La vigorosa valenza simbolica solleva lo stile "petroso" richiesto dal tema ad un registro stilistico più leggero, in cui le due componenti trovano una condizione di mutua referenzialità che conferisce la dettato la «nudità del nome».

Si professano elementi del disastro
nell'aria rarefatta macerano;
lo scèmpio è una piaga senza margini
non dire, non dire nulla
al mondo di ciò che possiamo.
Già si forma il muschio sull'intonaco
che dirocca, crepe o crateri
i pochi uomini di cui rammento.
Non posso non pensare ch'io
fra le cose finisco col prendere
una piega.

* * *

Per questo irrompere d'argini e golene
vinti i residui contrasti
l'acqua del fiume nel rincorrersi
irata in un'aria pungente d'aghi.
(Ferreo lo scoppio d'armi
d'un novembre funereo)
Quanta nebbia o coltre occorre
a saturare il gelo dolente
della spinta, l'urto
o "propriamente" la caduta.

* * *

La radura coi suoi barbagianni solitari
le zolle illuminate dai trattori cabinati
mentre le prime nebbie rabbuiano.
Guarda! la pietra che sgretola

www.andreatemporelli.com

un tonfo di calce su corpi ignari;
qui tutto avanza, madre/ dal tuo grembo
rupi scoscese per queste mani
che non trattengono.
Attendavamo secche o polveriere
luoghi in disuso, prosciugati appena.
(La fabbrica è un corteo funebre
cui ho dato assenso)
Sono certo dell'inferno di queste piante
che riconciliano, dell'indomita forza profusa
contro moltitudini d'afidi. Lungo bianchissimi argini
un connubio di splendore decade
cieli cupi sui fumaioli.

* * *

Sul porto ho deposto
ossa fracassate qualche indizio
premuto a farne scorza.
L'impatto, l'intera combustione all'urto
m'accolse lo sfinimento opportuno delle forze.
Quanto del presente ci guasta
ci storpia da non avere rimandi
alcuni a trascorsi, all'aria che rasserena
gravida d'un aroma d'erba falciata
dopo l'acquazzone.
Non eri tu tra gli immobili?
Ho ceduto al rosa spento degli addii
ora riposo (amore) steso come un chiodo.
.....
Nei frammenti di stasi
vecchie sagome dietro le imposte
respingono ciò che sono.

* * *

Il chiosco a lato dei cedri
quello solo intravedi fra i terrapieni
gli scoglio ammassati dinnanzi l'unica crena.
Il pensiero d'un ravvicinato ritorno
allo stambugio svapora all'alitare
sommesso di fitte gaggie.
Ma un groviglio di voci stridenti
infervora fra calle e declivi.
Il male che avvampa nel petto
è un impulso che ammonisce:
curiosità! curiosità per la parola.

www.andreatemporelli.com

Non so dirvi se Dio comprenda l'appiglio
d'uno sfogo, la mia bava di detrito
che il nulla preserva.

* * *

D'ogni ammanco o sfioritura
che sia pago per altri e per me
lo sfogo dell'autunno.
Per intere settimane m'ha bagnato
l'odore del fieno
di cenere d'ossa e piombo sul capo.
Al sole che dardeggia l'asfalto
schiude la redola dentro al giardino
e lento il mio piede avvalla
la ressa ostile di colpe
nell'intimità del giorno che sfolla.
Avrai cura di me
del campo infangato
anche dopo la mietitura?

www.andreatemporelli.com

Premiopoli

I gentili lettori non pensino che, dal momento che questa rubrica non è apparsa sugli ultimi due numeri, sia stato interrotto il dialogo con loro. Il problema consiste nel difficile dosaggio tra le diverse sezioni della rivista al fine di evitare sia la monotonia sia l'introduzione di continue novità.

In redazione giungono quotidianamente bandi di concorsi con preghiera di pubblicazione. Siamo perfettamente consapevoli della necessità della pubblicità per la promozione di queste iniziative, ma vorremmo precisare, come più volte ribadito nella rubrica "Premiopoli" che siamo molto perplessi di fronte alla richiesta di denaro per la partecipazione. Questa esitazione non deve suonare come discredito nei confronti di chicchessia, perché ogni iniziativa va valutata singolarmente, tuttavia dissentiamo dai numerosi tentativi di trasformare la poesia in affari.

Siamo perfettamente consapevoli che molte sono le spese, che la giuria richiede un gettone di presenza, che i premi in denaro favoriscono la partecipazione, ma, se non si è in grado di organizzare in modo diverso, sarebbe bene porsi come problema l'organizzazione stessa. Non c'è dubbio che perderemmo nel numero dei premi, ma non c'è dubbio che guadagneremmo in qualità.

Quindi, consigliamo agli organizzatori di premi con "contributo di spese per Segreteria" di non inviarci più i bandi, perché non ne daremo notizie; ci troveremmo ancora nelle condizioni di non condividere tale impostazione, che ricalca la procedura delle pubblicazioni a pagamento. L'invio a tutti gli abbonati di *plaquette* senza contributo di spese rappresenta un'evidente testimonianza del nostro modo di agire.

Sarebbe nostro desiderio pubblicare lavori meritevoli, ma piuttosto che "pubblicare a pagamento" attendiamo tempi migliori, quando - speriamo - ci sarà possibile destinare una parte del nostro *bugget* all'edizione di raccolte di poesie e di romanzi senza contributo da parte dell'autore né sotto forma di recupero spese né sotto forma di acquisto dei testi.

Per ritornare al problema dei premi letterari, riportiamo tra le iniziative che sembrano collinare con i nostri princìpi il premio nazionale di poesia "Alessandro Tanzi" per un'opera inedita di almeno trecento versi (Contrada della Tartuca - Casella Postale, 177 - 53100 Siena (Centro); per informazioni rivolgersi al Segretario del Premio: Luigi Oliveto 0577/595268 e 0577/241247).

www.andreatemporelli.com

Gianfranco Maretti, *Animadaria*, Udine, Campanotto, 1996

«Più fortunato chi ascolta di chi parla» ci dice Gianfranco Maretti nel libro d'esordio *Animadaria. Vita e umori dei Tregiardini*, con uno di quegli aforismi che costellano queste pagine e che feriscono, tra colori, forme, ritmi tanto ricchi e violenti quanto "veri" nella loro bellezza. «Fortunato chi nello scrivere, nel dipingere, nel dire nasce già sobrio. Per me c'è voluta mezza vita» (Maretti è nato nel 1939).

Animadaria era un libro dai palinsesti ricchissimi di inchiostri multicolori, macchie e segni quasi illeggibili che avevano fatto rovo nei diari onirici e pentagrammati di tanti anni (undici). Poi, «mondare, potare, rasare», tutta un'estate di disperata frenesia correttoria, da cui è uscito il libro linfatico, radioso dei *Tregiardini*. Quindi, tenendo conto che esso viene alla luce attraverso un'opera di lenta accumulazione e sedimentazione e poi di studiata ma rapidissima abrasione vivificante, dobbiamo avvicinarci a questo libro émulo dei giardini di cui è intriso come uno specchio magico. Maretti ha ricercato il massimo dalle parole con il minimo di artificio; il suo ideale è essere esagerati («come il gioco, il teatro, i bambini, la libertà, l'amore e i temporali»), ma puri, ebbri nel percepire nell'ascoltare nel ricevere, sobri nell'esprimere.

Ma apriamo questo libro così profumato e inebriante, così leggero e generoso. Che cosa ci offre? Prima di ogni altra cosa ci offre, colpendoci fino a farci male, la festa del corpo e dei cinque sensi, del vedere, dell'udire, dell'odorare, del toccare, del gustare e delle loro combinazioni, in un'alchimia variatissima: vero e proprio sistema dei rapporti dell'io con il mondo, del loro comunicare spericolate armonie, evidenze e segreti, come una danza o una musica, come la gioia che traspare da tutto il corpo di chi è innamorato: forme (supreme) del conoscere.

Che cosa accade, poi, in questi giardini? Niente, apparentemente; le presenze umane sono fugaci; anche se non cancellate, assomigliano a ombre o fantasmi onirici, a spettri del desiderio, perché nel teatro dei *Tregiardini* si svolge la rappresentazione dei tempi stagionali, colti nelle loro innumerevoli epifanie sensibili che il copista-legislatore quotidianamente registra e interpreta nominando ciò che il tempo stesso scrive sotto forma di prodigi o portenti o miracoli inesauribili. Lo stilita dei *Tregiardini* alla ricerca del proprio cangiante equilibrio spirituale è un primitivo e un iniziato e vive il tempo, un tempo concreto, operativo e mitico, come quello del contadino (il calendario, le stagioni, i mesi, i giorni...) Ah, questo ascoltare, immersi nella natura, questo predisporsi ad accogliere le minime apparizioni, i minimi segni, senza distruggere, senza voler possedere... Queste novelle delle emozioni sempre rinnovate...

Maretti ha troppa paura del tempo, della sua fluvialità, che pure ama con tutto se stesso (e dentro cui - dice - i nostri atti non sono che «pesciolini guizzanti» portati via se «non ci regalano il bene»), per non opporre al movimento rapsodico dei giorni festeggiati ad uno ad uno, che fuggono e non torneranno, il ciclo mitico e allegorico dei tre giardini, dei tre anni, dei tre diari, e l'intreccio favoloso del racconto con le sue infedeltà, anticipazioni, ellissi, il suo «riferire a ritroso» per intrattenimenti infiniti dal 1987 al 1989 e poi al 1988, mentre il libro si chiude alla data del 9 agosto, vigilia della Notte di San Lorenzo con cui si era aperto: cerchio perfetto, anello dentro anello, di Moebius. E sarebbe importante poter consultare il materiale manoscritto per poter capire meglio il montaggio operato dall'Autore; si ha l'impressione (anche dalle riproduzioni di alcuni fogli originali presenti nel libro, a documentare il valore iconico dei testi, spesso veri e propri calligrammi) che Maretti abbia voluto fondere in uno i materiali preesistenti inserendo un elemento dinamico e "reversibile" all'interno dell'ordine diaristico puro e semplice. Egli ci dice che voleva «tutte e quattro le stagioni insieme» e in fondo ce le ha date («la notte e il dì si alternavano più volte al giorno, per divertimento»).

Si aprirebbe a questo punto il discorso sull'importanza linguistica davvero straordinaria di questo libro: raccolta di proverbi, espressioni, modi di dire dialettali in gran parte perduti e che risuonano con la stessa freschezza con cui venivano detti/uditi. Al dialetto emergente dal basso fa da contraltare il latino, la lingua scientifica di Linneo e dell'Arcadia umanistica, ma anche la lingua, diciamo così, dialettale dell'anima, di bene-

www.andreatemporelli.com

dettino nel suo convento inter agros et hortos, sotto le cui vesti però, a volte, fa capolino Cupido. (E si noti nel titolo la duplicazione semantica di "anima" in "aria": latino e italiano, specchiati l'uno nell'altro, aria nell'anima e fuori).

Ma la nudità del corpo non è solo del dialetto e del latino, ma della lingua tutta, con invenzioni libere e uniche, come quelle dei bambini e dei matti (veri fratelli spirituali del poeta): «Anch'io mi arrampico e salgo se tu sali. No, se tu sali, io salo, perché non voglio essere da meno». Di qui i neologismi, le neoformazioni, le contaminazioni, i lapsus ecc. E resterebbero da indagare tutte le particolari armoniche che guidano alla modulazione delle parole e delle frasi, secondo precise esigenze fonico-ritmiche o timbriche o iterative o allitterative e metriche (addirittura): «Oggi è l'otto dell'otto. / E non annotta», distico ripetuto per tutta una pagina. Il fatto è che Maretti rivive lo stupore di dire, la sua è sempre una fenomenologia della nominazione in atto. Prendiamo ad esempio le invenzioni legate ai mesi, il balletto e il battesimo dei loro nomi: «Agostone il Vantone, Settembre schiribizzoso, Ottobre che vibra, Gennaio Snaròn, Maggio lo Sfoggione, Giugno il Rotondo e Venturoso, il Lugliatico l'Aromatico ecc.». Non esiste la parola neutra, ogni parola ha un volto, un corpo, un nome proprio. Spariti i nomi comuni, tutti i nomi sono propri e sogno, fiaba, mito, poesia, felicità coincidono nella libido del linguaggio: «La felicità non è uno stato, ma un linguaggio. Non si è dove si è. Si è dove vogliono le voglie». E non contiamo, infine, ma è il fenomeno di gran lunga più appariscente, l'incredibile proliferare dei nomi delle piante (ben oltre la classificazione scientifica): doppio fantasmatico dei giardini fino all'invenzione di una botanica parallela, come nel caso delle tre piante che fioriscono l'indomani dalla semina. Questo testo dimostra che la poesia non è tanto, non è affatto la scrittura ma il suo al di là.

Eppure questo libro è un libro intimo, familiare e in un certo senso anche autobiografico, se con autobiografia intendiamo identificazione di sé mediante la scrittura e, specialmente la figura avventurosa e libera, struggente e bellissima del padre acquista un risalto straordinario, nonostante sia nominata quattro volte e per poche righe, come una lucciola persa dentro le pagine (a lui, a Artìade, il libro è dedicato, nella sua lingua, il dialetto). L'inseguimento del padre raggiunge l'apice e viene meno quando, improvvisamente, Maretti esclama: «meopà è me»: mio padre è me, sono diventato mio padre, mio padre era come io sono adesso, ecc., in un gioco di abbracci e rilanci, di continuità e riconoscimenti sostenuti da alberi-Mani sotto lo sguardo accondiscendente del Noce-Zeus (l'albero piantato dal padre nel MCMLI, in romano). Qui microcosmo e macrocosmo coincidono: lo spazio-tempo dei giardini può essere quello universale della poesia solo perché è lo spazio-tempo "bassomantovano quasi ferrarese" definito nei suoi "umori" (termine a più letture, e va bene, specie per una certa neghittosità padana).

Nulla come un essere vegetale dà l'idea di qualcosa di chiuso in sé e tuttavia straripante bellezza: le radici - nel buio cielo dell'Ade a suggere il tronco - asta verticale pura che s'innalza nell'alto e dentro cui corre incessante la linfa, e infine le fronde protese in aria, con fiori e frutti in caduta, a cibarsi della luce. Niente di più essenziale e ricco e metafisico della fotosintesi clorofilliana. La contemplazione del Paradiso, sia cristiano che pagano, come ci ricorda Dante nel canto di Matelda, è stato il sogno di un giardino, come la stessa etimologia di paradiso rivela. Qui ne abbiamo addirittura tre, in uno. Ed è come se Maretti oscuramente sentisse che con l'uomo ma già con l'animale diventa possibile il male. Ci spiega la loro assenza o evanescenza (a parte gli uccelli, che lo stesso Leopardi nel suo indimenticabile *Elogio* considerava «le più liete creature del mondo»). Visto così, *Animadaria* è una risposta al male della natura e dell'uomo e le parole che il giardiniere incantato tesse mentre ama i giardini sono come quelle degli uccelli che si sgolano, ma non stonano mai.

C'è questa intenzione morale nella ininterrotta lode alla vita di Maretti? Forse no, coscientemente, ma non importa. Più l'amanuense dei giardini si mostra sereno e inventivo più si sente libero nella sua felicità drogata di colori e di giochi, più il lettore si immalinconisce, perché scopre quello che non ha o ha

www.andreatemporelli.com

perso, crescendo. Maretti ci addita un mondo possibile che tutti abbiamo intravisto almeno una volta, ma abbiamo sprecato. È, quindi, un insegnamento morale e civile quello che alla fine ci viene da questo libro, dai suoi inviti e abbracci, dalle sue promesse mantenute: la forma più alta di civiltà è quella più felice ed è quella che non cancella il disordine, ma lo fa vivere dinamicamente al suo interno, come fa un giardino. (Non era già nelle utopie degli Illuministi e nei princìpi costituzionali della Rivoluzione Francese, anno 1793, con cui la storia apriva il truce spettacolo della ghigliottina, il riconoscimento del diritto primario e fondante alla felicità? Maretti: «Anche gli umani, insieme, possono fare giardino»).

Che coraggio, forza e nobiltà d'animo per scrivere un libro così, per condurre questa perlustrazione nel mondo dell'oblio e della memoria tradita, senza mai proferire un lamento, per bagnarsi - come Maretti ha fatto, e come tutti possiamo fare leggendolo - direttamente nel Letè e nell'Eunoè della poesia!

Marco Munaro

Nostos - ***poeti degli anni Novanta a Firenze -*** a cura di Franco Manescalchi, Polistampa, Firenze, 1997

Marco Marchi, nell'introduzione al volume, traccia un'accurata mappa dei gruppi, delle tendenze, delle riviste del secondo novecento fiorentino, cercando di salvare, per quanto possibile, quel marchio di "fiorentinità" che in passato aveva reso Firenze una città viva, appassionante e appassionata, capace di attrarre, come una carta moschicida, poeti e scrittori da altre parti d'Italia. E lì, in quello spazio ristretto dei caffé di Piazza della Repubblica, li aveva invischiati e compromessi, obbligati a diventare "fiorentini". Fare i nomi, che ormai tutti conoscono, è inutile. Sta di fatto che ai tavoli di caffè storici come Paszkowski, le Giubbe Rosse, si discusse, ci si accapigliò, addirittura si fece a botte e si costruì quella sorta di tavola pitagorica che permetteva il computo di talenti e riviste, di uomini e gruppi e conferiva a Firenze il *copyright* di quanto si facesse o si scrivesse di valido in Italia. Marchi tenta di dimostrare (e ci riesce) che quella stagione che si concluse grosso modo con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, fu così fulgida, diffuse una luce così intensa, che poi le cose non apparvero più le stesse, anche se nel dopoguerra, esperienze come quella di "Quartiere", nel cui gruppo, guarda caso, c'erano due fiorentini d'adozione come Zagarrio e Geròla, ebbero un'importanza non marginale per ridefinire i contorni del fare letteratura in un momento culturalmente non brillante, col prevalere degli "intellettuali organici" e dell'*engagement* visto più che altro nella sua forma spuria o se si vuole "politicizzata".

Il discorso ci porta lontano e non rientra nelle intenzioni di una recensione a un'antologia, che, se non altro, ha l'indubbio merito di riaccendere le polveri del dibattito, per tentare, in periodo di bilanci di fine secolo, una riappropriazione di immagine, fotografando, con l'occhio del valido professionista *l'attuale,* una proposta per discutere e capire, e in ogni caso *sondare* la realtà di quanti oggi operano nel campo della poesia e che gravitano attorno a questa città che sembra perdere ogni giorno di più i suoi antichi connotati.

Roberto Carifi, recensendo a tamburo battente su «La Repubblica» di Firenze del 21 gennaio scorso l'antologia di Manescalchi, ha in qualche modo riacceso questo dibattito, sollevando un'obiezione pesante come una pietra: «...l'antologia, come spesso accade in questi casi, eccede in generosità, fornendo al lettore la vaga sensazione che tutto il mondo scriva poesie». In effetti, oltre cinquanta poeti possono dare il senso di un eccessivo affollamento, se si tiene conto poi che molti di questi, pur avendo pubblicato negli anni '80-'90, sono anagraficamente già storicizzati e la cui parabola, salvo rare eccezioni (mi vengono in mente Ugolini e Bigagli), non permette eccessivi sviluppi. Ma vi sono anche poeti relativamente giovani o addirittura giovani, a cui si può guardare con interesse, che sono giunti a esiti difficilmente non riconoscibili a cominciare da Sauro Albisani, Alessandro Ceni, Alba Donati, Titti Follieri, passando per esperienze che abbisognano di ulteriori verifiche ma che non vanno sottaciute, (Loria, Lisi, Oldani, Di Bari, Bitossi, Vieri, Rabatti). Come si vede, se ci si lascia prendere la mano, l'elenco si allunga e allora la domanda da porsi semmai è un'altra: qual è lo scopo di un'antologia? Lasciamo perdere, per amor di patria, le operazioni puramente mer-

www.andreatemporelli.com

cantili, il cui obbiettivo non è la ricerca, sia pure con scopi limitati e contingenti, ma il riuscire a mettere insieme, in un inquietante *bric-à-brac*, quanti più testi possibile, e dove i buoni poeti possono ugualmente trovarvisi, ma per caso; l'obbiettivo di un'antologia o è quello di esplicitare una *tendenza* (e molte sono le antologie di questo genere), e possono a volte diventare anche storiche o sono generazionali, temporali, per aree geografiche, (la linea lombarda, quella romana ecc.), o sono altamente ambiziose e pretendono di scegliere il "meglio" dei nomi e delle opere, ma fatalmente destinate ad essere criticate con forte vivacità per le "esclusioni" o le "inclusioni" (ma ciascuno sceglie con il proprio metro e i metri, ahimé non sono tutti uguali); o sono, come in questo caso dei "repertori". Ciò significa che il loro scopo è quello di far emergere, in modo molto più organico, tutto un tessuto di attività e iniziative che, al di là dei loro esiti effettivi, ci restituiscono il quadro abbastanza fedele di una *situazione* a un dato momento.

Franco Manescalchi, nella nota introduttiva al volume, è stato chiaro: *Nostos* intende terminare l'intero quadro dell'*attuale* a Firenze dal 1950 ad oggi, iniziato con la pubblicazione de "La Poesia in Toscana" (con i poeti della *quarta generazione)* e "Poeti della Toscana" (con i poeti della *quinta generazione)*. Le due antologie, pubblicate da Forum/Quinta Generazione di Forlì nel 1984 e 1985 erano state curate da Alberto Frattini e Franco Manescalchi. *Nostos* quindi completa il quadro, sul quale è possibile (e si deve) lavorare per definire un volto meno nebuloso della poesia toscana e in particolar modo fiorentina del Secondo Novecento. È quanto lo stesso Manescalchi si propone di fare pubblicando un terzo volume nel quale, come egli scrive "sfoltendo la parte cedua dell'*attuale*, saranno inclusi storicamente i *Poeti del secondo Novecento in Toscana"*. Partendo da questa base è possibile il confronto e il dibattito, seguendo quella che ormai storicamente è l'esperienza di "Novecento-Libera Cattedra di Poesia" che lo stesso Manescalchi dirige da anni e che continua una prassi di ricerca e di didattica dello stesso Zagarrio. La poesia non è un orto chiuso, ma un campo aperto, che può sembrare anche affollato, ma che in realtà è l'unico terreno su cui ci possiamo misurare, confrontare e scontrare, in uno scambio di esperienze che alla fine qualche risultato dovrà pur darlo. Non dimentichiamoci che non ci sarebbero alberi d'alto fusto se non ci fosse il bosco ceduo. Stabilire poi quanto alto possa essere un albero o un arbusto, una volta accertato che albero e arbusto sono, spetta al tempo.

Walter Nesti

Maria Pia Quintavalla, *Le Moradas*, Empirìa, Roma 1996

La poesia di Maria Pia Quintavalla, sin dai primi libri, *Il Cantare*, *Il Cantare semplice*, *Lettere Giovani*, si è posta come un paesaggio dell'anima, come una geografica memoria, come il tentativo di disegnare una mappa della mente che passa attraverso la scrittura il mare d'inchiostro a cui il poeta dirige la sua nave. La necessità di ricostruire il "luogo" della mente è dato dall'«inabitabile del tempo», per cui, attraverso una serie di immagini, che sono le singole poesie, si cerca di ricostruire un *hic et nunc* in cui la mente possa consistere creando un proprio paesaggio.

Le immagini nella poesia di Quintavalla si sono sempre configurate come un fiume che si guarda scorrere cercando nuovi equilibri e nuove sintesi linguistiche ed esperienziali. Immediatamente viene posta una distonia che sfocia in una armonia strutturale tra un "verticale" e un "orizzontale": da un lato, le poesie brevi costringono il lettore a leggere le pagine del libro come se si trattasse di un sinottico, creando nel loro andamento fratto, sincopato, una cesura, un inciampo che impongono di vedere tutto il libro come uno spazio mobile, il paesaggio di un fiume che inciampa nei suoi stessi sassi. Questi sono come foto e «L'immagine fotografica - come ci ricorda Gramigna nelle *Forme del desiderio* - è l'immagine di una perdita. Smentendo un luogo comune, essa non conserva i suoi oggetti, ma anzi testimonia che sono irrimediabilmente perduti».

Da un lato c'è l'orizzontalità dello spazio con i suoi residui e le sue macerie, dall'altro la verticalità del tempo che cerca di sfondare i residui e le macerie per creare un'abitabilità del paesaggio della mente: la verticalità si

www.andreatemporelli.com

esprime nella singola parola che è vasta, sontuosa, che crea associazioni e risonanze come se fosse all'origine di un probabile discorso ipotattico. Inoltre la parola sensuale e carnosa affonda nel maternale e nell'origine del tempo. Ha un valore evocativo e magico. La struttura spaziale del libro, lo stacco tra poesia e poesia, la brevità delle poesie stesse ci pone nello spazio, come si dice nelle *Moradas* « lunghi tragitti tratti / erosi da pianto, polvere / di sentieri assembrati angoli della mente che / stavano per sfollare e - sostano, / campi desertici / trasferimento, letto come strada / silenzio non ancora pace».

Ma, se nei primi libri il tentativo di costruzione del paesaggio in una ricomposizione di verticale e orizzontale passava attraverso la struttura orizzontale da un lato e l'uso di parole alte, verticali dall'altro: «strade stellari, epifaniche astronavi, imperturbato stellare, splendore, alte scene notturne», nelle *Moradas*, il verticale si pone non tanto come movimento verso l'alto, ma come movimento verso il basso, come un ritorno all'acqua. Già la copertina del libro sembra coglierne l'essenza in un'immagine d'acqua che si intravede nella prospettiva della stanza, della *morada*, la stanza della meditazione.

Qui l'autrice fa un passo avanti nel viaggio e si immerge senza esitazione nel basso, nel profondo, nell'oceano: «Sì, l'oceano, il misterico / grado e degrado dei finti abissi in cui / per cui pensarsi loro impuniti // ma dopo c'era stato / l'infinita possibilità dei giorni, nei teneri / della separazione cambiando capodanno, / darsi esistenza nelle cose dalle molte / (già) vite rotolanti giù in fondo dal fondo / che silenzio esercitava infinita cruenta paura // invece no, le cose giacenti esse stesse / benvolenti dal lontano vicino / occhio di falena che tornava, / si rifaceva buono (su se stesso) // così i tempi della separazione furono scrittura / come tempo di placida e di nuova vita / e l'Altro, il grande libro degli / assenti bianco scolpito che attendeva».

Conviene soffermarsi su questa poesia perché sintetizza lo spirito del libro. C'è inizialmente un'immersione nel misterico oceano, un lasciarsi andare all'abisso, ma dopo questo stato fusionale prescritturale, comincia il Tempo con il suo rotolarsi di giorni che generano cruenta paura, fino a che le cose (lo spazio) si pongono alte giacenti esse stesse benvolenti dal lontano vicino. Così l'immersione nell'acqua, da sola, non basta o è necessaria nella misura in cui porta a vedere le cose, lo spazio, la materia nel suo inesplicabile astare senza tormento. Qui allora c'è la possibilità di una saldatura tra orizzontale e verticale, tra spazio e tempo, di modo che la scrittura consente, a questo punto, di tessere, oltre alla propria geografica memoria, il grande libro degli assenti: l'Altro.

C'è un forte superamento rispetto alle poesie precedenti, una fuoriuscita dal personale paesaggio per attingere a un possibile paesaggio del mondo inteso anche, in senso stretto, come cose-materia. Questo fa sì che si riveli quella che è sempre stata la natura poematica di questa poesia, come racconto sull'essere nella stanza ad aspettare le immagini srotolarsi come sassi che incontra il fiume lungo il suo cammino. Non c'è più bisogno di esplicitare l'orizzontale nella struttura franta che obbliga a vedere dei sinottici piuttosto che a leggere nel tempo, qui lo spazio è stato incorporato, mangiato. Le cose possono stare nella loro nudità e lo scorrere del tempo può inciamparvi senza distruggerle e senza nemmeno conservarle. Semplicemente sono. Allora le singole poesie diventano più lunghe perché possono incorporare spazio e tempo contemporaneamente. Alla fine del libro, la struttura poematica diventa esplicita.

La chiusura è costituita da un prologo, anziché da un epilogo: questa inversione rende la circolarità del fiume che scorre nella stanza, non è un fiume che scorre da un'origine per andare a una foce. È un'acqua che è e nel suo astare consente un viaggio solo nel fondo «sottomarini a noi stessi», per svelare oltre la scorza il senso di quel *manque à être* che c'è nell'esperienza della vita in ogni singola immagine che il passato ci lascia e che ci impone l'elaborazione di un lutto. Qui si mangia ciò che non c'è più, se ne fa carne della carne, se ne fa cosa dentro il paesaggio.

Marosia Castaldi

Paolo Lanaro, *Luce del pomeriggio,* All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1997

Musicalità e segretezza, adesione al canto e distacco pudico sono alcune chiavi della poesia di Lanaro: quel lavoro sottile e discreto

www.andreatemporelli.com

ma profondo, che affonda lo sguardo nella cose della vita, che cerca il confronto e la verifica con gli oggetti, i pensieri, i sentimenti. La lingua di Lanaro si concentra sui nomi e sui fatti, ha un primo impatto di tipo referenziale, non si presenta in modo vago e impreciso, ma entra *in medias res*, nel mezzo di un discorso o di un' analisi, nominando, descrivendo, definendo. Questo è solo il primo registro, il livello di partenza: «La chiesa uscì da un temporale / bianca e allibita. / L'aria era ancora densa, un fiotto / azzurro e illimitato. // Fiammeggiava una corniola... / Un faggio rinsecchito ardeva, / chiedeva dubitosi avanzi / di un'altra vita adamantina».

Come si evince chiaramente, dal dato reale Lanaro proietta una percezione ulteriore, ultratemporale e distanziatrice, e immette in una dimensione sospesa, quasi astorica: «Talvolta scrivere a qualcuno / è come il pianto di un bambino, / oscuro e copioso. Ha a che fare / con doni buttati via: una rampa / di ippocastani in cui si crebbe, tra cortili e il traffico degli uccelli, / i cieli nuvolosi e gonfi. / Ma sì, correre via dalla propria vita / fa scrivere lettere, per potervi tornare». Anche in questo nuovo libro Lanaro rifugge dai simboli e dalle figure retoriche, orientandosi sulle cose, le quali, secondo la definizione di Bandini, «sono frammenti della pellicola dell'esistente, immagini frante il cui nucleo unificatore è in quella appartata interiorità cui vanno ricondotte».

Fedele alla sua poetica di negazione dell'io, Lanaro è come se annullasse i dati, astraendo il visibile, filtrando sensi ed emozioni, non a caso Bandini aveva parlato della trasformazione del paesaggio in natura morta, del verso in una sorta di voce-respiro, creando un inquietante equilibrio tra rarefazione e immobilità, sguardo e giudizio gnomico, racconto ed enucleazione poetica: «Le avevo definite piccole strisce di dolore, / indicato certe ragioni, situato gli sbagli / come i libri nello scaffale, eppure l'estate / è un fuoco pallido di occasioni, ora fiammante, ora incenerita».

Intervenendo sull'*Anno del secco*, il primo libro di Lanaro del 1981, Franco Marcoaldi notava la presenza di «quasi un invito a ricordare che tanto più ci si avvicina al vuoto corpo grande della vita (la cui osservazione conduce solo ad un progressivo stordimento, obnubilamento) tanto più è un disincantato distacco, l'abbandono al Caso, all'evento a prima vista insignificante, ciò che può risvegliarci per qualche istante dall'incombente torpore»; mi pare che questo giudizio definisca bene l'effetto che produce la scrittura di Lanaro, rapida e straniante, comunicativa e ambigua, informativa e allusivamente sfuggevole.

Pino Corbo

Fabio Vallieri *Come ruggine*, Castel Maggiore, Book, 1997

Presagire il futuro di un giovane è impresa ardua e soprattutto rischiosa, ma valorizzarne gli elementi positivi e scandire i risultati della sua ricerca letteraria per «Atelier» è diventato un imperativo categorico, di cui lo studio sulla raccolta *Come ruggine* di Fabio Vallieri (Ferrara, 1971) costituisce un'ulteriore tappa.

Si tratta di un libretto agile, snello, che nella sua immediatezza ha il dono di catturare il lettore ed indurlo ad approfondire il senso profondo di cui quei versi costituiscono la manifestazione.

Il poeta in possesso di uno scaltrito bagaglio tecnico divide in tre sezione la rappresentazione del proprio disagio mediante i significativi titoli *L'urgenza di una voce*, *Da spigoli, spiragli*, *Nei rifugi prossimi*, stabilendo per un ideale itinerario di intelligibilità. Lo stile risente della lezione della poesia contemporanea evitando ogni profusione sentimentale, come ogni asettica descrizione della materia mantenendosi su un equilibrio espressivo che trova nella parola "forte", nel periodare asciutto, ma sempre teso una singolare linea di espressione. Il lessico, per quanto scelto ed attentamente levigato, si assesta su un registro elevato senza scadere nel lezioso o nel gratuitamente ricercato e anche i pochissimi vocaboli meno comuni («rabboccare») sono introdotti per esigenza di espressività e non per sfoggio di cultura. Più consueto è lo stilema dell'inversione che crea suggestive sospensioni o l'accostamento inusitato di parole comuni come «un estraniarsi affabile», la «giovinezza trita», la «fretta sporca», «un atrio sereno», la «fragilità crepata», «un'alba roca», «svestire memorie», «un crespo sorriso», «calci esangui», tutte testimonianza di potenza fantastica e di forza espressiva. E, mi preme sottolinear-

www.andreatemporelli.com

lo, tale vigore espressivo viene modellato in modo armonioso all'interno del singolo componimento, segno di un sicuro dominio del verso e di notevole consapevolezza artistica.

Ma non solo in questo consiste il valore del libretto; l'autore ha saputo disporre le singole composizioni secondo un ordine ascendente che determina le tappe di un itinerario interiore verso la maturità. La prima lirica si apre con una professione di disorientamento: «Io sono dove s'apre / desueto l'orizzonte chino / del girasole, / dove sfugge al suolo / l'onda pieghevole del suono. / Nulla più giace tacito e uguale, / solo la morte che rabbocca / anditi e stanze vuote / d'oggi / che mi è acerbo / anche solo il pensare». La mancanza di ideali, determinati dal relativismo del pensiero debole produce sui giovani un profondo disorientamento come il girasole e l'onda del suono: solo la morte diventa una presenza certa, ma sommamente dolorosa che produce profonda angoscia. Questa incertezza si riflette anche sulla considerazione di se stesso: l'uomo che ha perso gli antichi valori non sa più chi è né perché esiste: «Non mi è dato di sapere / d'essere vivo né / so per certo / se io muoia tra i vivi [...] poiché noi: si viene, si va / annullandoci». La tragicità esistenziale, un tempo appannaggio dei filosofi e dei pensatori, ha raggiunto l'uomo comune: la vita non è «che un correre alla morte» (Dante), priva di significato e di slanci. Ma tutto ciò non è privo di spasmi. Il poeta percepisce la vita come uno «stivarsi represso, [...] un estraniarsi affabile / un soffocato osservarsi attorno», per cui non resta che fuggire, ma poi non riesca a correre «molto lontano». Nelle tre indicazioni si possono avvertire sensazioni diverse: la prima indotta dall'esterno, la seconda la reazione prodotta da un riflesso condizionato, la terza il conseguimento della consapevolezza amara di trovarsi in una condizione di cui non esiste soluzione. Diversamente dal "viaggiatore cerimonioso" di Caproni il poeta non riesce a congedarsi dalla società, sa come Mattia Pascal che ad essa non si sfugge. Egli allora intuisce che la «la routine / smarrita tra uno sterco d'orma / e un cuore reciso» dolorosamente costituisce un limite alla sua «giovinezza trita / che sbraita», quando nel sangue pulsa «questa fretta sporca dei sentimenti».

L'animo giovanile non si arrende e pur «nella [...] miope visuale» vuole capirsi, usa la scrittura poetica per oggettivarsi, per fermare la lotta interna tra il «turbinare d'aria / riarsa dal fuoco pieno dell'estate» dei desideri irrealizzati e «l'idea di Chagall / lieve», tra reale e ideale, tra speranze e disinganni, perché ci deve essere una diversa dimensione d'esistenza: «Altro ci lega, ci addomestica; / qualunque accenno superfluo / smistato altrove». E questo altrove «*it's over*» è al di sopra nel «bianco che si sfa / dietro un lucernario. / Mentre addosso ho un atrio sereno / nell'appartata attesa / che giunga una quiete. / Niente più / di questa fragilità tanto crepata / da morirci». Il contrasto tra la sicurezza di una realtà postulata, ma non trovata e la fragilità constatata diviene motivo di atroce sofferenza, quantunque saldamente contenuta dal "fren dell'arte". Non a caso l'autore rivolge a se stesso un consiglio «*Prendi fiato. Respira*», allenta l'ansia di conoscere, di trovare, di scoprire, trova un pausa per la tua lotta. Più forte è l'esigenza di parlare, ma l'afasia prodotta dal relativismo epocale gli impedisce la parola; la gioventù diventa «un'alba roca / [un] grigio mattino smagliato»: «Ho in gola / un grido spiegato / laddove il cuore impaccia / e l'istinto s'incarta». A lui non serve «svestire memorie», a lui occorre accettare la precarietà dell'epoca in cui si trova a vivere e trovare nuovi occhi stupiti con cui scoprire il reale: «Mi appartengono tutti / intatti nel ledersi / i vetri appena appena / segnati, sdrusciti / che dilungarsi a riflettere / e a dirsi ho vissuto non basta. / Occorre infatuarsi / di ogni foglia rinsecchita / che tenda convulsa / versoi rive anche deboli / provate, perché accade ancora / che un balzo felino ci azzanni / e laceri a morsi / sgualcendola / la vita». In questa stupenda lirica il tono pacato si impenna; la baldanza giovanile prende il sopravvento sulla rassegnazione come si può desumere anche dalla posizione centrale in funzione di reggente del verbo prescrittivo "occorrere". Le immagini fluiscono chiare e limpide dilatando a dismisura quel grido soffocato in gola e assumendo forme espressionistiche, in cui i singoli vocaboli vengono semanticamente potenziati nel contesto: occorre «infatuarsi» dell'esistenza anche nelle forme meno appaganti, aggredendola con «balzo felino» e lacerandola a morsi.

www.andreatemporelli.com

La seconda sezione *Da spìgoli, spiragli* il giovane si pone alla ricerca della vita ed incontra l'amore, vissuto non senza contraddizione tra «la spinta rapida» e la «veste nuda / nel palmo rinchiuso», perché anche questa esperienza reca lo stigma di un'iniziale difficoltà di serena attuazione. Il dualismo, evidenziato nei seguenti versi costruiti su significativi ossimori, permane come ostacolo: «Resta solo un elogio / istigato; / un sudicio chiarore / che fa di te di me / di noi / pietosamente assieme / nell'atto d'un creso sorriso». Ma la donna, quasi neoclassicamente possiede il dono divino di placare «le nate a vaneggiar / menti mortali» (Foscolo), per cui la vicenda sentimentale costituisce uno spiraglio di conoscenza aiutando il poeta a maturare sotto il profilo intellettuale e sentimentale. La descrizione della bellezza femminile mette tra parentesi settecento anni di petrarchismo per affidarsi alla pura e semplice sensazione con cui egli ha percepito il corpo femminile: «Nasce dal ventre / lo stacco armonioso / sull'incavo della pelle mentre / osservo il picco dei tuoi / lineamenti lambire bagliori, / calchi esangui di cenere / i dipinti / tra i capelli sciolti / così come li hai pettinati / in precedenza chiedendomi / di percorrere adagio / insolite pianure». Ma l'amore non solo ricapitola un passato di buio e di insoddisfazione, ma anche svela il volto segreto dell'animo del poeta: «-Di te amo, greve / una sorta di liquidità / accalcata sopra gli zigomi-», una sorta di mancata definizione di obiettivi di vita che stimola la ricerca e costituisce il lato affascinante che la donna in lui scopre.

Nei prossimi rifugi, la terza sezione, rappresenta gli ulteriori approdi: la fuga «Lontano vorrei essere / e non avere occhi, ferite / di sangue evaso, radente», il ritrovamento di un rifugio (con qualche affinità di sensibilità con Guido Gozzano della *Via del rifugio*), ma «fanno ancora paura i rifugi? / come se a sceglierli lapidi / fossero morti per frane o / cedimenti improvvisi del suolo», perché le nostre case altro non sono che «pallide impronte del clima / come ruggine che crolla / cede ai metalli alle leghe [...] Ed io non so cos'aspettarmi». Le solide certezze del passato allo sguardo del giovane altro non sono che "ruggine", residuo di una civiltà tramontata con i suoi riti, le sue prescrizioni, ma anche la sua solidità e la sua sicurezza emotiva. Tutto è passato e il rimpianto è sterile, ma il futuro è carico di incertezza angosciosa «e poi quanto quanto ancora / possiamo aspettarci d'aspettare / pretendere, spremere di noi / o altro che facciamo»: con questo grido d'aiuto termina la raccolta che forse per la prima volta svela il modo con cui le nuove generazioni si affacciano alla vita nel periodo che segna il tramonto della civiltà occidentale.

Giuliano Ladolfi

Annamaria De Pietro, *Il nodo dell'inventario*, Como, Dominioni, 1997

Come si può inventariare il reale, se «è sconosciuto il nome delle cose»? Da questo interrogativo si può partire per entrare nel complesso testo della De Pietro, che sotto forma di diario (la prima poesia è datata gennaio-febbraio 1992 e l'ultima 31 ottobre 1996) attraversa tredici sezioni.

L'autrice stessa nella parte finale *Note dalla stanza* offre la chiave di interpretazione in poche ma assai pregevoli pagine, in cui chiarisce il personale modo di "fare poesia": «Inventario come sequenza logica di quello che è / quello che viene scritto». La ricognizione, dunque, avviene sulle pagine che il tempo ha lasciato sedimentare. Per questo motivo il lavoro della poesia consiste proprio nel dare forma all'informe, nel trovare un senso a un nebulosità di sensazioni, nell'ordinare quanto era casuale, perché solo nella struttura possiamo trovare elementi di intelligibilità.

Si profila così codificato il lavoro del poeta, che non viene descritto *in fieri* come in *Ora serrata retinae* di Magrelli, ma postulato e presentato nei suoi effetti. Ma proprio di questa impostazione rimane il "nodo", il «nodo del rischio, la contraddizione insanabile, la vertigine dell'altro ancora, sempre nuovi spiragli aperti», perché il reale sotto l'azione del ricordo, a causa dell'usura del presente si trasforma, si rianima, acquista nuovi orizzonti di senso al punto che la scelta diviene difficile e dolorosa. Scrivere allora diventa un'operazione di costruzione, di distruzione e di ricostruzione, di fallimenti e di amore per la vita e per l'arte, al punto che l'elemento fondamentale del "fare poesia" non più privilegia romanticamente il sentimento, l'ispirazione, ma «la

www.andreatemporelli.com

ricerca, l'officina, il lavoro sugli strumenti», il rinvenimento di un senso: «Il cuore che soffre e la mente che crea» (Eliot).

Queste pagine presentano riflessioni illuminanti e varrebbero esse sole un approfondimento. In ogni caso la validità del testo non deriva dalle premesse teoriche, quanto dalla loro attuazione per il fatto che, come più volte si è affermato, «Atelier» rifiuta di valutare un'opera in base ai princìpi estetici autogiustificatori.

Pur ammettendo una diversità di valori all'interno di un lavoro assai ampio, momenti meno felici (d'altra parte la premessa stessa di "inventario" determina presenze molteplici e risultati non omogenei) ed un progressivo affrancarsi da modalità montaliane e caproniane, *Il nodo dell'inventario* presenta una nota di novità. In primo luogo la lucidità, con cui viene concepito il problema dello scrivere, conferisce senso all'intera opera: «La configurazione metrica, gli attrezzi della tecnica - un *enjambement*, rima, alternanza di lungo e breve, ritmi dattilici o anapestici, corsa o stasi - registrano e pongono di per sé stessi, [...] l'apparire delle cose. Ne istituiscono l'essere e il significato». È acquisizione della filosofia contemporanea che vediamo e comprendiamo le cose all'interno del linguaggio non solo sotto il profilo individuale, ma anche dal punto di vista storico, per il fatto che il linguaggio è il luogo delle visioni dell'essere che le diverse epoche elaborano. Frege, infatti, sostiene che il linguaggio è già pensiero. In secondo luogo, la perfetta padronanza a livello teorico e pratico degli «attrezzi della tecnica», affinati sulla lezione dei grandi autori del Novecento, rappresenta un altro indubbio pregio. La dissoluzione della metrica tradizionale all'inizio del secolo ha prodotto grande confusione equiparando, almeno nella considerazione comune, abili verseggiatori a poeti improvvisati. Senza cadere nell'eccesso contrario di far consistere la poesia unicamente nella metrica, non si può non rimarcare l'importanza del verso nella scrittura poetica: il ritmo, per riprendere l'espressione della De Pietro, "istituisce il significato", per cui non va affidato al caso, va scoperto, sentito, lasciato affiorare dalle parole, va percepito all'interno del dettato, il quale necessita di una "pulizia" dalle incrostazioni, come Michelangelo liberava la statua dal materiale eccedente presente nel blocco grezzo.

Ma l'elemento più importante della raccolta è costituito dall'originalità dello stile. La De Pietro in parte dell'opera riesce a trovare una sua voce poetante, un proprio modo di "usare" la parola e il verso attraverso cui esprimere il proprio modo di considerare la vita. «La cura assidua misura la via, / intima di scostarsi al passeggero / che ha diversi i suoi passi, / scruta nella vetrina utili arnesi, / scorre la lista alla ricerca, invia / trilli su fili parlanti di rame, / giri d'aria su telegrafi accesi» (*Fame*). Gli oggetti della vita comune, i mezzi offerti dalla tecnologia sono inseriti in uno stile moderatamente elevato che non sfiora la stonatura né l'ironia grazie al dosaggio dei vocaboli. Si evita così il pericolo di cadere sia in un inventario banale sia in un classicismo antiquato. Il reale viene trasfigurato mediante uno stile che conserva la grazia e la freschezza dell'invenzione (i «fili parlanti di rame») e ne dilata potentemente il significato senza stravolgerlo o piegarlo a forzate analogie.

Giuliano Ladolfi

Roberto Bertoldo, *Nullismo e letteratura*, Novara, Interlinea, 1998

Uno dei dati di fondo e dei pregi più consistenti di quest'opera consiste nel restituire al concetto di scientificità, nelle scienze come nella creazione artistica e negli studi letterari, una gnoseologia comune che recupera l'induzione come processo complesso ma unitario che parte dalla sensazione e arriva all'interpretazione, passando per la percezione e l'intuizione, da non intendersi in senso crociano come facoltà a sé stante, ma come fase intermedia e preliminare all'interpretazione. Il linguaggio diventa così, come scrive Roberto Bertoldo con un'efficace metafora, «il sarto dell'intuizione, al quale ci si concede a completamento dell'interpretazione istintiva» (pag. 39). Con questa mossa strategica decisiva, la significazione, rispetto a Gadamer e Bachelard, come anche all'idealismo fenomenologico (Husserl) e alla semiologia (Peirce), non parte dall'atto linguistico, anche se ad esso necessariamente ritorna, ma viene rimessa «a testa in su», sui suoi piedi e sulle sue gambe, cioè sulle sensazioni e sulle per-

www.andreatemporelli.com

cezioni.

A partire da questa angolatura l'autore richiama un rinnovato materialismo sensistico e scettico (a partire da Hume e Leopardi), che segue e dipana le pieghe, lungo un itinerario labirintico ma coerente, di un'indagine intricata, intrigante, acuta, talora astrusa, che si incontra e scontra con saperi filosofici, epistemologie complesse, arti e letterature, che vanno dal Seicento ai nostri giorni, facendo i conti con l'indeterminismo di Heisenberg, piuttosto che con la fisica di Bohr o la matematica di Russel, la logica di Wittgenstein, il pensiero postmoderno di Lyotard, con i vertici della poesia e della narrativa europee e italiane dell'Ottocento e del Novecento, con cui intrattiene un dialogo incessante, minuzioso, accanito (talvolta polemico) ma libero, e di cui respinge o mutua princìpi e posizioni.

Impossibile farne un riassunto o una rapida sintesi. Mi soffermerò brevemente su di un paio di punti.

Bertoldo sostiene l'istanza di un narrare che saldi esperienza e consapevolezza, sensazione e interpretazione del mondo, fuori dagli schemi della narratura, cioè del manierismo contemporaneo che narra le altrui narrazioni. Si tratta, quindi, di recuperare le qualità tradizionali del racconto, cioè la capacità di contare di nuovo i fatti, senza prescindere dagli apporti epistemologici della ricerca scientifica contemporanea. «Raccontare è molto più che narrare, significa storicizzare delle vicende, ossia interpretare i fatti che le compongono in quanto appartenenti a un processo storico. Il criterio è induttivo (e interduttivo)« cioè di «un'induzione conforme al nostro sapere scientifico attuale. Le indagini subatoniche e astrofisiche, oggi in primo piano, hanno evidenziato ulteriormente i limiti delle strumentazioni e il carattere simulativo delle sperimentazioni, e così l'aspetto tutt'al più previsionale e statistico delle conclusioni» (pag. 54).

Al tardo Decadentismo del *post-modern*, ad una razionalità finalistica metafisica e deterministica, che cancella, estrapola o mistifica le istanze del corpo, Bertoldo contrappone un modello di sapere scientifico e letterario che faccia perno su di una "riflessione", che sia in grado di «interpretare il mondo sul nostro corpo. Mondo è tutto ciò che viene a noi attraverso la nostra sensazione. Vedo una donna e provo una sensazione - o non la provo, ma anche questo non provare è comunque una sensazione - leggo una poesia e provo una sensazione, un albero, una formula, un pensiero mi danno una sensazione. Non interpreto la donna, la poesia, l'albero, la formula, il pensiero, ma la sensazione che mi ha messo in contatto con loro. La mia interpretazione può dare alla sensazione di essi una forma linguistica o non linguistica, forme che saranno esse stesse incontrate a livello di sensazione e a loro volta interpretate» (pag. 83).

L'inesauribile gioco dell'interpretazione messo in movimento, mediante il linguaggio, dalla ri-flessione tra soggetto e sue sensazioni, traccia la planimetria di una dialettica che consente analisi sofisticate di Kafka, Proust, Pirandello, Calvino, Verga. Valga, come esempio, quella specie di aforisma, che contiene, in sintesi estrema, la trattazione su Verga: «Verga autore si osserva in silenzio mentre osserva e narra il mondo» (pag. 94).

Al nichilismo decadente, Bertoldo contrappone il "nullismo", un atteggiamento, ancor prima che una metodologia, una dottrina o un'anti-dottrina, fuori da parametri teorici reconditi, assiomi, verità, rigide schematizzazioni. Il nullismo, come nichilismo antropologico e ontico, cioè superamento del nichilismo ontologico, viene fatto risalire, per 1'Ottocento, a Leopardi e Kirkegaard, e trova in Camus, nel suo uomo assurdo, il massimo pre-cursore nel Novecento dell'uomo nullista, che prende coscienza e si rivolta, non senza molteplici ma vitali contraddizioni, contro l'assurdo del mondo. Unico criterio e legame, rimane sempre la sensazione che finisce per disporre e rilanciare la condizione di un'inderogabile unicità dell'individuo: «non occorre cercare nella forzata originalità il segno del proprio spirito rivoluzionario. La vera rivoluzione la si fa essendo se stessi. Non c'è nulla di più originale e rivoluzionario della propria unicità» (pag. 85).

Rinaldo Caddeo

Paulo Coelho, *Monte Cinque*, Milano, Bompiani, 1996

L'attenzione critica di «Atelier», come più volte si è chiarito, è rivolta in modo particola-

www.andreatemporelli.com

re alla letteratura italiana contemporanea; questo non significa che sia vietato ogni sguardo oltre i confini della nostra lingua. Si tratta di un'iniziale scelta di metodo più che di programma, perché è evidente che nel "villaggio globale" ogni chiusura sarebbe un pregiudiziale limite alla comprensione anche delle manifestazioni della nostra letteratura.

In sintonia con tali considerazioni ci sembra opportuno esporre alcune considerazioni sul romanzo di Paulo Coelho *Monte Cinque*. L'autore brasiliano, già noto al pubblico, per altri romanzi di successo come *L'alchimista*, *Sulla sponda del fiume Piedra mi sono seduta e ho pianto* e *Manuale del guerriero della luce*, affronta in modo scoperto il più terrificante problema contro cui ogni uomo di fede si è scontrato: la fede in un Dio buono e provvidente e la presenza del male e del dolore nel mondo. Prendendo le mosse dalla Bibbia, egli attua la questione nella figura del profeta Elia che, per sfuggire alla persecuzione della regina Jesabel, la quale voleva imporre a Israele il politeismo, si reca nella città fenicia di Akbar o Sarepta, dove affronta le terribili prove che metteranno a dura prova la sua fedeltà a Dio.

In questi casi si presenta il pericolo di scrivere un romanzo a tesi o addirittura un romanzo di propaganda. Coelho sa sottrarsi a questa tentazione per merito delle sue formidabili doti di scrittore, il quale "incarna" nella vicenda stessa le problematiche e conduce avanti l'esplorazione esistenziale parallelamente al dipanarsi della vicenda. La tematica fondamentale, un vero e proprio scoglio per la ragione, viene affrontata partendo dalla speculazione moderna, dalla "scommessa" di Pascal a Schopenhauer, ai fondamentali filosofi dell'ateismo contemporaneo senza dimenticare Giobbe e Qohelet, «l'unico vero ateo» (D. M. Turoldo).

Elia è l'uomo normale, l'uomo di fede che si sente caricato da Dio di una tremenda responsabilità, paralizzato dal timore di dover affrontare una missione non scelta, non amata, non voluta. A malincuore accetta di divenire Suo strumento, ma anche in questo caso egli si oppone e si erge a giudice dei disegni dell'Onnipotente. Pur essendo guidato in alcuni momenti da un angelo egli soffre il peso del mistero e della libertà: «L'uomo è nato per tradire il proprio destino». E, quando questo destino è segnato da Dio, il problema diventa tragico.

Elia all'inizio sperimenta il successo: opponendo la potenza del Dio d'Israele agli dèi del Monte Cinque, resuscita il figlio della vedova che lo aveva ospitato e con la sua saggezza dona prosperità alla città. Ma la realtà incombe e gli abitanti vengono, loro malgrado, trascinati nella guerra tra Assiri e Fenici, che seminano distruzione e morte. Di Elia si impadronisce la consapevolezza del fallimento: la città era distrutta, gli abitanti dispersi, la donna amata uccisa: «Non capisco i Tuoi disegni. Non vedo giustizia nei Tuoi atti. Non sono i grado di sopportare la sofferenza che mi hai imposto. AllontanaTi dalla mia vita, perché anch'io sono macerie, fuoco e polvere». E di fronte all'esperienza del dolore, della distruzione, della morte, dell'assurdo (quale realtà può essere più assurda della fede in un Dio buono e provvidente e la presenza "cosmica" del male?) Coelho-Elia si ribella contro le verità rassicuranti che non affrontano il problema della responsabilità di Dio nei confronti dell'uomo: parole tremende che il nostro Leopardi aveva mascherato nascondendo il nome dell'Eterno sotto l'indicazione di "natura", "dei", "fato", e che, l'autore ne è consapevole, rasentano come quelle di Giobbe la bestemmia. E alle parole dell'angelo «C'è una ragione per tutto ciò che si trova sotto il sole» al protagonista non resta che urlare: «Perché Colui che ha creato il mondo preferisce servirsi della tragedia per scrivere il libro del destino?».

Ma di fronte all'atteggiamento di rassegnazione che si attendeva da Dio la risposta egli trova nelle parole del figlio della vedova la strada per risorgere: «*il senso della mia vita è quello che io avrei voluto darle*». E a questo punto entriamo nel mistero dell'armonia tra la volontà, la libertà, il limite, il peccato e la bontà dell'uomo e la Provvidenza divina. Rinasce la città e rinasce la speranza all'interno dell'opera dei sopravvissuti, ma per Elia si profila un periodo di crisi e di "silenzio di Dio" finché a poco a poco e con grande fatica conquista la visione della vita: «*a volte era necessario lottare con Dio* [...]. Egli voleva che ciascuno avesse nelle proprie mani la responsabilità della propria vita». «Le tragedie capitano. Possiamo scoprirne la ragione,

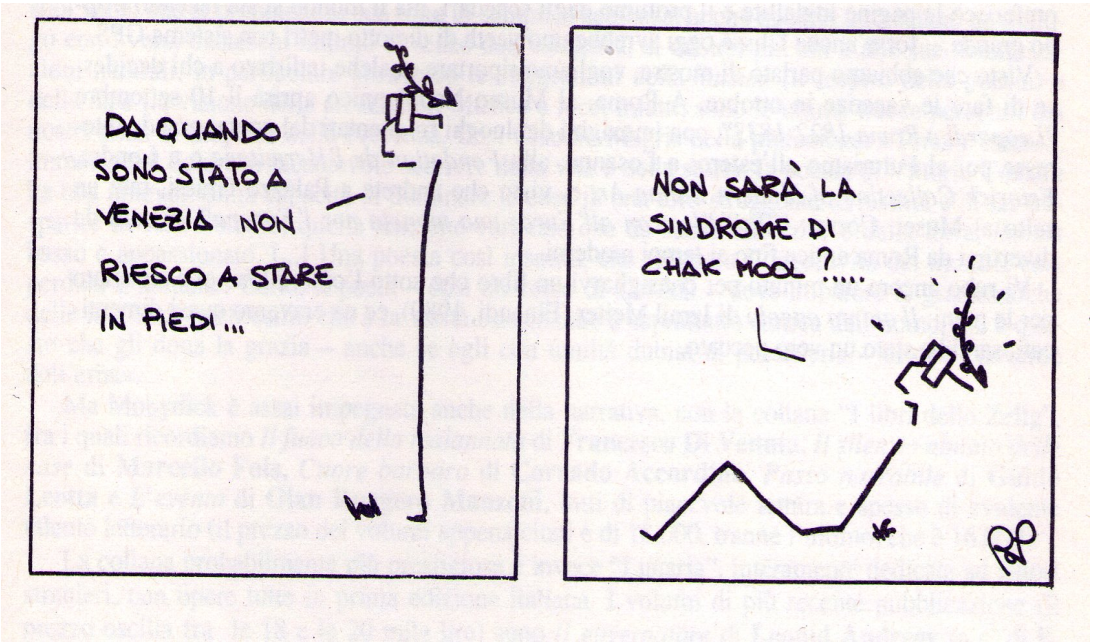
www.andreatemporelli.com

incolpare gli altri, immaginare come sarebbe stata diversa la nostra vita senza di esse. Ma nulla di ciò ha importanza: le tragedie sono accadute, questo è tutto. Da quel momento, dobbiamo dimenticare le paure che esse ci provocano e dare inizio alla ricostruzione». Per questo alla fine dell'opera Elia può esclamare: «Abbiamo compiuto il nostro dovere nei confronti del Signore, perché abbiamo accettato la Sua sfida e l'onore della Sua lotta. Prima di quella notte, Egli insisteva e ci diceva; *Cammina*! Ma noi non lo ascoltavamo. Perché?».

«Quella notte»: quale notte? o meglio: quante notti di dolore ogni uomo può enumerare durante la sua esistenza? Ma anche per l'umanità attuale esistono notti terribili: Auschwitz, Hiroshima, i lager, la Bosnia, il Ruanda. Per questo il romanzo di Coelho riveste anche una valenza storica: nel momento in cui i genocidi non possono non indurre in crisi di fede l'uomo, questi come Elia si erge a lottare con Dio per costruire la nuova civiltà. Il Suo silenzio non deve spaventare, ci lascia solo assumere le nostre responsabilità.

Libri come questi si sono assunti un compito arduo, latente e deflagrante di frantumare le difese che la società consumistica, superficiale e acritica usa per la sua difesa, perché si propone di scuotere la coscienza dalle certezze, di distoglierla dai comuni luoghi rassicuranti e di insinuare dubbi e ricerche inquietanti. Di fronte al libro consumistico il cui scopo si limita a riempire piacevolmente alcune opere di *otium* si pone un'opera profonda, saggia, che si radica sulle più coinvolgenti questioni dell'esistenza e che ci trasporta in quel "luogo" interiore in cui, soli con noi stessi, non ci è possibile barare o nasconderci dietro alla maschera, perché urgenti ed impellenti diventano i quesiti esistenziali: si tratta di una letteratura irrorata come il corpo dalla vitalità del sangue, di parole che marchiano a fuoco il nostro pensiero e lo pongono di fronte al tribunale della nostra coscienza. «Leggiamo per vivere e non per imparare» affermava Flaubert. Se la cultura non incide in qualche modo sulla nostra esistenza si limita a «seminare al vento», se si riduce a sfoggio di stile o di abilità non esce dal cerchio narcisistico.

Giuliano Ladolfi



www.andreatemporelli.com

ULISSE

A CURA DI PAOLO BIGNOLI

Il legno d'Ulisse questo mese affronta le onde oceaniche e ci conduce fino nell'America Centrale per riportarci splendidi esemplari di una cultura spazzata via dall'occidente. Non potevamo trascurare la mostra di Palazzo Grassi, a Venezia (dalle 10 alle 19 e fino al 16 maggio '99); non si doveva dimenticare una raccolta così unica dei capolavori Maya, che ci stanno oggi invidiando in Messico e in Guatemala. Per noi turisti del 15 di agosto la rotta dei Maya equivale al gran caldo, all'umidità delle foreste di Palenque, è ripida come gli scalini di Chichén Itzà e di Tikàl, ma qui siamo di fronte ad un'occasione che neppure nella sala Maya del Museo National de Antropologìa di Città del Messico abbiamo avuto. Ciò valga per la straordinaria quantità di reperti di eccelsa qualità raccolti in un medesimo luogo e per lo spaccato di vita quotidiana che la mostra ci offre. Un solo avvertimento però: non farsi tentare da una lettura "laica" di questo settore della mostra, come ci ricorda Antonio Aimi sul Sole 24 Ore. Ed è bello che sia Venezia ad ospitarla: non dimentichiamo che Città del Messico sorgeva su un'immensa laguna.

Chiediamo scusa se ci siamo soffermati qualche riga di troppo rispetto ai soliti lampi di notizie, ma l'evento meriterebbe ben più attenzione… non si sa mai, forse nel prossimo numero azzarderemo un commento più ampio. Ma veniamo al navigare, visto che siamo sempre in viaggio su questa rubrica, e con la pelle ancora dorata dagli ultimi raggi consideriamo il mondo di internet, strumento fantastico se usato con intelligenza. Se volete tuffarvi in un sito davvero interessante vi consiglio *«hyperlink http://www.alice.it »*. Potete trovare una vera e propria biblioteca on-line da poter consultare, una lista aggiornata sugli eventi raggruppati per regione d'Italia e poi ancora poesie, commenti… insomma, visitatelo. Vi ricordo inoltre che abbiamo aperto un'altra e-mail («hyperlink mailto:www.bignoli@mythos.it ») alla quale potete mandare qualsiasi cosa (eccetto virus informatici) attinente Atelier e la sua attività. Sono i benvenuti testi poetici, commenti, lettere e soprattutto scoperte di altri luoghi in cui scovare bagliori di cultura letteraria. Sapevate che si può pubblicare un libro su internet? E così anche spedire poesie alla ricerca di una meta o comunicare in diretta con chi è interessato alla composizione. Non biasimateci se diamo questo spazio all'elettronica, ma ormai non possiamo farne a meno! Anch'io preferisco le pagine ingiallite e il profumo degli schedari, ma il mondo si sta facendo troppo grande… forse anche Ulisse oggi avrebbe uno yacth di diciotto metri con sistema GPS.

Visto che abbiamo parlato di mostre, vogliamo dare qualche indirizzo a chi decidesse di fare le vacanze in ottobre. A Roma, al Museo Napoleonico aprirà il 10 settembre "*Leopardi a Roma 1822-1833*", con immagini dei luoghi frequentati dal poeta; grande interesse poi al Futurismo all'estero: a Losanna, alla *Fondation de l'Hermitage* e a Londra, *Estorick Collection of Modern Italian Art* e, visto che andrete a Palazzo Grassi, fate un salto al Museo Correr: "*Dall'Electron all'Euro: una moneta per l'Europa*", ci sarà da divertirsi da Roma antica fino ai tempi moderni.

Vi rubo ancora un minuto per consigliarvi un libro che sotto l'ombrellone ci è ripassato per le mani: "*Il quinto angolo*" di Izrail Metter (Einaudi, 1989), ce ne eravamo quasi dimenticati, sarebbe stato un vero peccato.

www.andreatemporelli.com

EDITORIA

A CURA DI ANDREA TEMPORELLI

MOBYDICK

Esistono ancora, per fortuna, piccoli editori che sanno pensare in grande. "Piccoli" infatti possono dirsi per la specificità degli interessi, per le poche e mirate pubblicazioni che riescono a finanziare, per la sede di lavoro periferica rispetto ai grandi centri socio-culturali, per la discreta distribuzione dei prodotti sul territorio e, infine, per la scarsa attenzione rivolta ingiustamente loro dai grandi canali dell'informazione. Ma "grandi" dimostrano di esserlo per la praticità delle scelte, per la coerenza di gusto e per la lungimiranza dei giudizi. Questo è indubbiamente anche il caso delle edizioni **Mobydick** (c.so Mazzini 85- 48018 Faenza RA- tel. e fax 0546/681819), cui ogni libro meriterebbe almeno qualche considerazione. Ci limitiamo (invitando però gli interessati a contattare direttamente l'editore per conoscerne per intero il ricco catalogo) a dare qualche minimo elenco per collana.

Considerati i nostri interessi, rivolti soprattutto alla poesia, ricordiamo anzitutto la rivista **Tratti**, pubblicata proprio da questo editore. Si tratta di un quadrimestrale, fondato nel 1985 e giunto ormai alle soglie del cinquantesimo numero, che reca l'ammiccante sottotitolo di "fogli di letteratura e grafica da una provincia dell'impero". L'abbonamento ordinario annuale ammonta a £ 30.000, mentre l'abbonamento speciale (che comporta l'invio anche di tutte le novità dell'anno dell'editore) è di £ 150.000 (per qualche altra notizia, si tenga d'occhio la rubrica *Rivistando*). La collana di poesia è denominata "Lenuvole" e supera ormai i quaranta volumi (il costo dei quali oscilla fra le 14 e le 18 mila lire). Fra questi vanno almeno ricordati il bellissimo *E' paradis* di **Giuseppe Bellosi**, il primo della serie, cui si aggiungono anche altre importanti opere in dialetto: *I vidar* di **Tolmino Baldassari**, *E' ghéfal* di **Sante Pedrelli** e l'*Antologia privata* di **Amedeo Giacomini** (da integrare almeno con *E' caval d'Ulisse* di **Tonino Guerra**, uscito però in un'altra collana, "L'immaginario", supereconomica: solo £ 900!). Per le opere in lingua citiamo invece *Caccia alla lepre* di **Marcello Marciani**, *Dei silenzi* di **Antonio Camaioni**, *Da Francesco* di **Cesare Ricciotti**, *Canto d'ombra* di **Massimo Montevecchi**, *Non a caso* di **Fabio Ciofi** ed *Eterno chiama il mare* di **Daniele Serafini**.

Qualcosa in più vorremmo dire, invece, sull'ultimo libro di **Vittorio Cozzoli**, *Il Purgatorio del Paradiso***.** L'autore è un originale interprete dell'opera di Dante (ricordiamo due suoi volumi: *Il Dante anagogico*, ed. Solfanelli, e il commento anagogico alla *Vita nuova*, Edis): le sue letture godono della prestigiosa consonanza dell'amico Franco Loi e lasciano tracce evidenti nei suoi versi, che si propongono con tono di semplice sapienza, anche quando intrecciano un dialogo con i versi danteschi intorno al senso dell'esistenza, ai misteri più alti e alle sue manifestazioni naturali, in particolare attraverso le suggestioni della *musica* (il respiro della poesia) e della *luce* (la visione della creazione). Musica e luce, infatti, sono le ultime tracce percebili dai nostri sensi al cospetto della Presenza. Così Claudio Magris nella prefazione: "Tersa e intensa, immersa nel doloroso incantevole scorrere della vita e della storia, la poesia di Vittorio Cozzoli ha una notevolissima capacità di nominare le cose in una loro struggente terrestrità e di far trasparire in essa l'eterno, quella tensione verticale che dà senso alle cose e dalla terra, *humus* basso e appassionato. [...] Una poesia così insolita, che recupera l'oggettività del mondo, così perduta e latitante. Certo, il poeta – così un verso di Cozzoli – deve imparare le grammatiche delle lingue di quell'esilio che è la verità esistenziale e soprattutto storica dell'uomo, ma è questo che gli dona la grazia – anche se egli con umiltà dubita di possederla – di dire "il verde dell'erba"".

Ma Mobydick è assai impegnata anche nella narrativa, con la collana "I libri dello Zelig", fra i quali ricordiamo *Il fuoco della malannata* di **Francesco Di Venuta**, *Il silenzio abitato delle case* di **Marcello Fois**, *Cuore barbaro* di **Corrado Accordino**, *Passo narrabile* di **Guido Leotta** e *L'evento* di **Gian Ruggero Manzoni**, tutti di piacevole lettura e spesso di evidente talento letterario (il prezzo dei volumi appena citati è di 18.000, tranne l'ultimo, che è 16.000).

La collana probabilmente più prestigiosa è invece "Lunaria", interamente dedicata ad autori stranieri, con opere tutte in prima edizione italiana. I volumi di più recente pubblicazione (il prezzo oscilla fra le 18 e le 20 mila lire) sono *Il governatore* di **Leonid Andreev** (a c. di P. Galvagni), *La commedia del diavolo* (tre romanzi) di **Honoré de Balzac**, *Il condannato a morte Claude Gueux* di **Victor Hugo**, *La parola muta* (pantomime) di **H. Bahr** e **A. Schnitzler**.

www.andreatemporelli.com

BIBLIO

Giorgio Agnisola, *L'addio - lettura del distacco d'amore*, Napoli, Guida, 1997
«Il distacco, la perdita dell'amore sono esperienze ricorrenti, spesso fondamentali nella storia di ciascun uomo. Potrebbe dirsi che l'intera esistenza è un susseguirsi di incontri e di separazioni. Molti di essi corrispondono ad eventi consapevoli, talvolta drammatici, che si registrano nel percorso ordinario e straordinario della vita. Altri si iscrivono in una zona più profonda dell'essere e del sentire, si compiono nel fluire misterioso e sotterraneo e quotidiano dell'esistere» Così l'autore introduce questo lavoro che riprende pagine di prosa e di poesia della letteratura mondiale scritte sul tema dell'addio. Ogni brano, scelto con cura, viene preceduto da una riflessione sempre lucida e psicologicamente penetrante capace di dischiudere orizzonti nuovi di senso. Non ultimo pregio è una prosa scorrevole, precisa e chiara nello stesso tempo, che rendono coinvolgente la lettura al punto che il testo potrebbe essere proposto alle scuole. (G. L.).

Eleonora Bellini, *Agenda Feriale*, Reggio Calabria, Circolo Rhegium Julii, 1997
Nell'opera della Bellini sono presenti temi diversi che passano dalla radice unitaria del Bel Paese al quotidiano qua e là trasfigurato che solo la poetessa è in grado di cogliere con un fondo più veritiero, ironico e metafisico in un mondo ogni giorno più frettoloso ed egoista, situazione presente nelle liriche sulla guerra slava, vicina eppur così distante. La Bellini, pronta all'introspezione, dotata di lessico limpido, alterna uno spiccato classicismo ad un linguaggio colloquiale ed in certi punti ermetico e filosofico, a cui si aggiunge il Montale delle ultime liriche. Per la sovrabbondanza dei temi trattati la raccolta può rischiare di rimanere slegata in alcuni punti, ma l'autrice riesce a stemperare in modo pregevole questa difficoltà nella ricchezza di elementi suggestivi (Massimo Benussi).

Magherita Conterio, *Un numero di telefono*, Firenze, L'autore di libri, 1996, £ 15.000
La raccolta presenta racconti di rapida lettura nei quali sono descritti quei piccoli istanti e aneddoti che costituiscono la vita quotidiana: avvenimenti dei quali spesso ci si dimentica e che non vengono considerati a causa della loro ordinarietà e banalità, ma senza i quali non varrebbe la pena vivere. Emerge un affresco o, per meglio dire, un mosaico di attimi, brevi come un dialogo tra due conoscenti o una passeggiata in riva al lago, nei quali si alternano stati d'animo di ogni genere, dall'attesa fremente per una gita alla devozione per una propria passione. Come pezzi di un *puzzle* i fatti si incastrano e combaciano, mostrando come le vite progrediscano e cambino e in quale misura esse siano maggiormente influenzate dai piccoli, anziché dai grandi avvenimenti. I componimenti, ambientati in un contesto borghese, sono caratterizzati dalla brevità che provoca inizialmente disorientamento, stato d'animo lentamente sostituito dalla discreta curiosità di conoscere le vicende, le quali esattamente come sono iniziate terminano di colpo, quasi bruscamente, lasciando al lettore molti interrogativi (Aladino Amantini).

Tommaso Lisi, *In punta d'ago*, Stamperia dell'Arancio Grottammare, 1995[2], p.94, £. 15.000
«In questi giorni sono stato omaggiato, da un poeta vero quale è Tommaso Lisi, delle due edizioni di *In punta d'ago*, la cui seconda edizione è curata meglio dal punto di vista tipografico ed estetico con un bell'acquarello di Pietro Tarasco in sovraccopertina a cui si aggiunge una lettera del noto critico e studioso Oreste Macrì, non insensibile alla poetica del Nostro. *In punta d'ago* perché dedicata alla memoria del padre che faceva il sarto, ma anche - soprattutto - per la squisitezza della sua anima che si dipana in un arabesco emozionale e volitivo. Mi ha colpito la sezione *Pater* e soprattutto *In mortem,* che riporto integralmente: «Salutami Rodolfo il fratellino / ucciso dalla guerra: digli / che ho messo il nome suo / al primo dei miei figli / Salutami la nonna che piantò / alberi favolosi nel giardino / della mia infanzia / e quella zia / che mi sfamò di fichi secchi quando / sopraggiunse la lunga carestia / Salutami tuo padre / che non ho mai conosciuto e per te ho amato / Salutami... Oh ne avrai di tempo / per salutarli, i nostri tanti / morti, i morti tutti quanti!». Questa poesia meriterebbe da sola un lungo commento e un'analisi simbolica. Ma è interessante la lunga *anamnesi* della sua anima e del ricordo vivo del padre che si snoda in pensieri profondamente umani e di una abissale operazione che ha fatto del suo *intus* l'*indicibile* dell'arte. È una "febbre" che sale sempre più già dal "frammento" XXI per farsi tragica al XXX e per giungere all'*acmé* psicologica al L, per giungere al *pathos* già nell'annotazione drammatica della poesia XLII e LIII: un'opera rara nell'Italia repubblica dei poeti» (Enrico Marco Cipollini).

Pasquale Maffeo, *Nella rosa del mondo*, Marina di Minturno (LT), Caramanica, 1997, £ 15.000
«Col titolo *Nella rosa del mondo* che arieggia un itinerario creaturale dall'alpha all'omega, Pasquale Maffeo raccoglie consapevolmente, senza diaframmi, il suo ultimo, originale lavoro. Lungo l'asse tematico della rosa ("qualche sillaba detersa / nella rosa del mondo a ritrovare") filtrano scaglie di sacra realtà, ossi vitalizzati da religiosa immaginazione, lampeggianti, accesi richiami di naturalismo simbolico, parvenze che siglano l'avventura biblico-evangelica delle stagioni. Insorgenti pensieri avvicinano nella durata esistenziale un prima e un "qui e adesso". Il Tirreno e le navi fenicie, la Magna Grecia, le mitiche coste e le nuvole mediterranee sono per Maffeo nato a Capaccio, [...] topografie della mente, fertili, generatrici zone dell'anima oltre che luoghi segnati da precisi riferimenti geografici e ambientali» ((Renato Bertacchini).

www.andreatemporelli.com