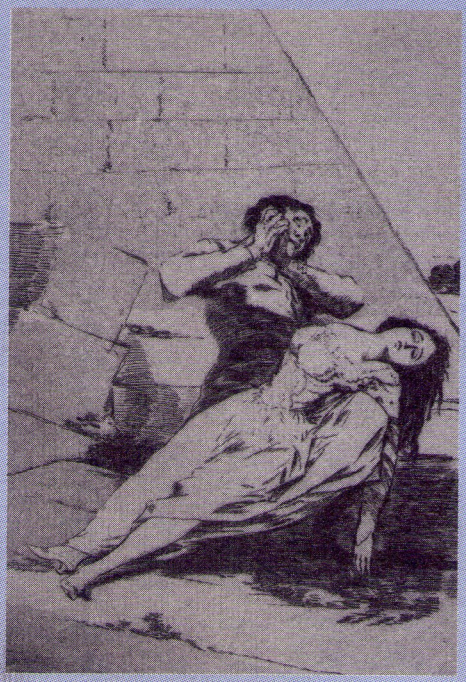
NUMERO 12 ANNO III - DICEMBRE 1998

ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura

La poesia oltre *la filosofia?*



Bertoldo - Carnero - Cozzoli - Di Biasio - Donati - E. De Luca - Lezziero - Moulin
Noël - Pecora - Pezzin - Quirico - Ravizza - Recalcati - Ronchi - Scalesse - Scotto - Turina

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

EDIZIONI ATELIER

www.andreatemporelli.com

INDICE

Editoriale

3 La poesia *oltre* la filosofia?
Giuliano Ladolfi

Contesti
Poesia e filosofia

4 Filosofia, arte e critica
Giuliano Ladolfi

11 Qualche noterella su filosofia e letteratura, oggi, in margine a Martha Nussbaum
Giulio Quirico

14 Il verso giusto. Etica e pedagogia nella poesia di Umberto Fiori
Rocco Ronchi

Saggi

20 La terza persona di Viviani
Marco Merlin

34 Andrea Zanzotto: A che valse?
Claudio Pezzin

Voci

39 Giuliano Ladolfi: *Il circolo del tempo*

44 Roberto Bertoldo: *Il rododendro*

47 Filippo Ravizza: *Il viaggio del poeta*

50 Claudio Recalcati: *Un urlo dolce*

52 Isacco Turina: *La gerontolalia*

Letture

62 Alba Donati: "La repubblica contadina"
M. Merlin

64 Bernard Noël: "La caduta dei tempi"
F. Scotto

65 Elio Pecora: "Poesie 1975-1995"
M. Merlin

67 Paolo Lezziero: "Storie della bettola vecchia. Racconti"
V. Cozzoli

68 Rodolfo Di Biasio: "Patmos"
F. Scotto

68 Chiara Scalesse: "Una felicità sufficiente"
M. Merlin

70 Jeanine Moulin: "Uno spazio senza nome"
F. Scotto

71 Erri De Luca: "Tu, mio"
R. Carnero

73 Roberto Carnero: "Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli"
M. Merlin

75 **Ulisse**
Paolo Bignoli

76 **Biblio**

79 **Gli autori di Atelier 1998**

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, 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.

È possibile visionare le pubblicazioni di «Atelier», consegnare materiali e contattare personalmente la redazione alla cartoleria "Il quadrifoglio" a Omegna (piazza Beltrami, 12).

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

La poesia *oltre* la filosofia?

Nello scorso numero abbiamo espresso l'intenzione di percorrere un nuovo solco di ricerca e il primo passo sulla nuova via consiste nell'indagare sui fondamenti stessi dell'atto poetico.

Si può ancora parlare di estetica in epoca di nichilismo? La frammentazione del pensiero, producendo una molteplicità di esperienze artistiche, non ha forse determinato il primato della pratica sul pensiero? Come si vede, stiamo coinvolgendo questioni capitali; eppure non vogliamo sottrarci all'impegno e alla responsabilità di affrontarle. Non si tratta di questioni oziose delegate all'astuzia argomentativa di filosofi specializzati, perché, a nostro parere, oggi più che mai si rende necessario delineare il compito del poeta e del critico letterario e del loro modo di rapportarsi con la realtà contemporanea. Siamo convinti che per delineare in modo chiaro il problema occorre "fondare", risalire ai princìpi, perché solo ponendosi in quel "luogo speculare" si può osservare, capire e valutare l'orizzonte dei problemi. In caso contrario di fronte ad opinioni divergenti si continuerà a scambiarsi inutili colpi al buio.

Il fatto che la letteratura contemporanea si dibatta tra le paludi dell'autoreferenzialità, da una parte, e dell'impegno contro l'istituzionalizzazione dell'arte, dall'altra, dipende da due modalità diverse di porsi di fronte alla «complessità» del mondo reale. Nel primo caso il poeta rinuncerebbe ad incidere sul mondo, nel secondo caso la tensione morale indurrebbe a snaturare la specificità del fenomeno artistico. D'altronde uguali posizioni possono essere riscontrate nel settore della critica letteraria: accanto ad una posizione che potremmo definire "ideologica", tesa cioè a riaffermare una volontà di senso all'interno dell'opera, si pone l'analisi formale secondo cui il testo è solo uno «stupendo controllo razionale dei sistemi di organizzazione di segni» (Asor Rosa).

«Atelier» non ignora le difficoltà sottese a tali questioni e per questo, ricercando all'interno del pensiero filosofico contemporaneo le origini delle due posizioni, mira a proporre alcuni elementi di comprensione. La difficoltà consiste nel trovare il punto di contatto tra analisi formale e necessità ermeneutica, tra impegno e forma, il metodo, la giusta operatività, perché filosofia e poesia, filosofia e critica letteraria nel nostro secolo hanno dialogato e stanno dialogando in modo completamente diverso dal passato.

Mario Luzi, la cui opera completa è stata recentemente pubblicata nei Meridiani, rappresenta un esempio eloquente, poiché viene considerato il massimo esponente di una poesia che non si può comprendere se si trascura la pregnanza filosofica presente fin dal suo nascere. Se, come egli sostiene, le veci della filosofia in questo secolo sono state sostenute dalla poesia, rimarrebbe aperto un campo di verità tutta da esplorare, soprattutto dopo l'heideggeriana morte della metafisica e la conseguente delega ai poeti di rivelare il poco rivelabile a cui l'uomo può giungere.

La poesia dovrebbe, quindi, sia pure in modo diverso dal passato sostituire la filosofia oppure si dovrebbe ricondurre i due settori ad àmbiti specifici? Come può la poesia avere ancora bisogno di un'estetica, se la filosofia non riesce neppure più a giustificare se stessa? In epoca di nichilismo è più produttivo tentare di restaurare posizioni pregresse o proclamare la "fine del lutto" e lavorare su tutte le risorse implicite nella condizione causata dalla fine della metafisica classica?

Il ricorso ad un discorso fondazionale, dunque, potrebbe permettere un dialogo fra le "posizioni prime", anche perché contro il rischio di risolvere la filosofia in poesia o, al contrario, la poesia in filosofia, al di là di ogni capziosa elucubrazione concettuale, esiste la realtà-uomo, la realtà-storia, la realtà-pensiero, da cui occorre partire e a cui occorre sempre tornare.

G. L.

www.andreatemporelli.com

Poesia e filosofia

I tre lavori che presentiamo in questa rubrica, che intende analizzare il difficilissimo problema del rapporto tra poesia e filosofia, risultano complementari secondo un processo che dal generale giunge al particolare. Il primo saggio di Giuliano Ladolfi affronta i nodi dell'estetica contemporanea seguendo le linee delle attuali correnti filosofiche. Giulio Quirico esamina il legame tra filosofia e letteratura, mentre Rocco Ronchi, prendendo come esempio Umberto Fiori, si cala ancor più nella "militanza" del tema.

In tutti e tre gli studiosi è viva sia la convinzione che i due àmbiti trovano nella pratica il punto di convergenza da cui non si può prescindere nel momento di comprensione di un testo o di un autore e sia la consapevolezza della complessità della questione per cui le loro riflessioni si prestano più a suggerire spunti di riflessione piuttosto che proporre vere e proprie conclusioni.

Giuliano Ladolfi

Filosofia, arte e critica

1. Premessa

Diversi sono gli aspetti sotto cui si può esaminare il rapporto tra arte e filosofia. Ma in una rivista di "poesia, critica e letteratura" pare naturale privilegiare la posizione del pensiero raziocinante all'interno del pensiero poetante e non viceversa

In secondo luogo una simile prospettiva implica ulteriori precisazioni, per il fatto che i due àmbiti sono così strettamente uniti che è difficile anche concettualmente operare divisioni. La filosofia si presenta come elemento costitutivo dell'arte non solo perché si pone come condizione preliminare all'attuazione dell'arte, ma anche perché influenza l'autore nel momento in cui nell'opera egli trasfonde la sua *Weltanschauung*, il senso o il nonsenso del vivere e il suo rapporto con il reale.

2. L'estetica contemporanea

Le tendenze attuali della filosofia schematicamente si dividono in due correnti, quella degli analitici e quella dei continentali non senza reciproche connessioni ed influenze, secondo l'ipotesi di Franca D'Agostini[1].

La distinzione a livello teorico è abbastanza netta: «Sono in gioco due diversi modi di concepire la prassi filosofica: una "filosofia scientifica" (la corrente degli analisti praticata nelle scuole del Regno Unito e negli Stati Uniti), fondata sulla logica dei risultati delle scienze naturali ed esatte, e una filosofia a impostazione "umanistica" (la corrente continentale, perché diffusa nell'Europa continentale), che considera determinante la storia e pensa la logica come "arte del logos" o "disciplina del concetto", più che come calcolo o computazione. Intesa in questo senso, l'antitesi tra analitici e continentali riproduce all'interno della filosofia l'antitesi tra cultura scientifica e cultura umanistica (tra logica e retorica [...]): un'interiore turbolenza da cui la filosofia (che la si intenda come scienza prima o come metascienza o come forma di razionalità dimissionaria e in stato di perenne autocongedo) non si è mai liberata»[2]. Nel periodo dagli Anni Trenta agli Anni Settanta la distinzione apparve abbastanza netta, attualmente, invece, le posizioni si sono avvicinate.

Tale impostazione determina anche due diverse tendenze nel settore estetico: il filosofo analitico dedicherà la sua riflessione alla definizione del concetto di arte, mentre il continentale esaminerà l'arte nel suo sviluppo storico, nelle sue modalità espressive e nella complessità delle sue attuazioni. Come «non esiste la filosofia, ma esistono molte filosofie, molti modi e ragioni per dirsi filosofi»[3], così non esiste un'estetica, ma diverse estetiche, differenti e talvolta antitetiche sia dal punto di

www.andreatemporelli.com

vista concettuale sia dal punto di vista pratico. Solo all'interno del pensiero analitico si può trovare un relativa convergenza logica.

Probabilmente mai nella storia del pensiero umano le posizioni furono più distanti: da una parte la ricerca muove da deduzioni logiche modellate sulla rigorosa analisi del linguaggio, all'interno del quale sono accettate solo le proposizioni verificabili, per cui il capo d'analisi si riduce ad un discorso logico, perfetto, ma con il limite di essere astratto; dall'altra l'indagine muove dal "mondo fenomenologico", dalla condizione del reale nella sua "datità" con il pericolo di cadere nell'impossibilità di delineare una concezione artistica e di accettare come tale ogni produzione a cui si attribuisce più o meno appropriatamente la denominazione di arte.

3. Necessità di chiarimenti

In primo luogo occorre interrogarsi se sia ancora legittimo parlare di problema estetico. Secondo Maurizio Ferraris[4], infatti, la filosofia dell'arte non può essere oggetto di indagine speculativa per il fatto che si basa su due elementi indefinibili e innati, quali il genio e il gusto. Come non è possibile insegnare la bellezza, così vano sarebbe ogni tentativo di superare ogni tipo di riflessione che non rivesta carattere pratico ed esplicativo.

Tale impostazione, che in apparenza pare basarsi su princìpi apodittici ed universali, manifesta un carattere fortemente storicistico, si lega profondamente, come si vedrà, alla filosofia continentale, comporta il trionfo della soggettività e determina l'impossibilità di ogni dialogo tra posizioni diverse. A ben vedere, però, la problematica investe i fondamenti del pensiero stesso e riguarda la possibilità o l'impossibiità di concordare, almeno in via provvisoria, su alcuni elementi minimi.

Proprio alla luce di questa pregiudiziale l'estetica deve porsi come questione preliminare il problema se si possono trovare categorie in grado di qualificare come "artistico" un determinato prodotto oppure se affidarsi ad "esperti", così definiti in base a non si sa quali criteri, perché il problema dell'indefinibilità dell'estetica si riverbera inevitabilmente sull'indefinibilità del critico e del suo giudizio generando una serie di rimandi all'infinito[6].

Proprio in vista di una necessità di una possibilità di discorso l'arte deve andare alla ricerca della propria identità, dei propri compiti e dei propri limiti. È fondamentale un'analisi su funzioni, oggetti e metodi di un sapere e di una pratica. E proprio nell'antinomia teoria-pratica si concentrano tutte le difficoltà di comprensione, di accordo e di attuazione; l'arte, infatti, attinge contemporaneamente a due regni, alla teoria e alla pratica. Si richiede un ponte che colleghi i due àmbiti..

Non è un caso che lo sforzo di autocomprensione dell'estetica si volga in due direzioni: da una parte in armonia con la concezione di fine della metafisica, essa proclama la propria fine coinvolgendo anche le attività connesse come la poetica e la critica e, dall'altra, continua ad "abitare la casa dell'essere".

In realtà, i limiti dell'estetica di questo secolo dipendono, come si diceva, dal fatto che tale ambito speculativo si è mosso tra una "sconnessione empirista" ed un'"indistinzione idealista". La "sconnessione empirista" è tipica del periodo post-crociano. Chi tenta la *reductio ad unum* e cioè di catalogare sotto un unico principio tutte le manifestazioni artistiche si scontra con la loro molteplicità e la contraddizione delle pratiche artistiche ufficialmente accettate. I tentativi di "riaggregazione" cozzano contro posizioni "disgregative" implicite nei criteri di "incommensurabilità

www.andreatemporelli.com

dei paradigmi" (Kuhn) o di "intraducibilità dei linguaggi".

"La sconnessione empirista" si attua nel primato della sfera pratica che si pone come crisi del sistema teorico e si attua in acquisizioni di "tipo descrittivo", che si autogiustifica e si autolegittima nell'etica "prescrittiva" del rispetto, della pietà e della cura dell'altro (E. Lévinas). Un simile procedimento, positivo sotto il profilo morale, nel settore della critica artistica ha comportato una svalutazione della teoria e alcune conseguenze su cui è importante riflettere.

4. Soluzione di ripiego: "etica del rispetto"

L'"etica del rispetto" presenta un chiaro atteggiamento "anti-fondazionale", presuppone la fine dell'estetica come era intesa nel passato e include l'idea di molteplicità di estetiche "incommensurabili".

Le conseguenze sono chiaramente documentabili nella produzione di incertezza e di confusione nel settore poetico e critico. «Se uno scrittore giustifica (e non è affatto difficile trovare motivazioni coerenti nel caos delle estetiche odierne) l'urlo, il taglio della tela, il foglio bianco, il gioco di parole, il descrittivismo minimo, la banalità e trova un critico affermato che lo esalta, viene considerato un grande autore. In conseguenza di tale statuto, *quia nominor leo*, viene riconosciuto come capolavoro ogni sua manifestazione [...].

Le Avanguardie e le Neoavanguardie sono esempi eloquenti (il mio discorso non verte su testimonianze culturali o letterarie, ma su valori artistici). "Parole in libertà" (uso citazioni di autori passati non per *insaevire in mortuos*, ma per richiamarmi a situazioni universalmente note): il programma del Futurismo ha motivato l'accostamento o meglio l'accatastamento di parole. I Dadaisti firmavano quello che trovavano o tiravano i colori contro la tela. Ma è sufficiente scrivere manifesti per consacrare un'opera d'arte? Basta veramente l'idea per giustificare la validità di un'opera?»[5].

L'"etica del rispetto", a mio parere, ha prodotto e produce tuttora quel fenomeno che Marco Merlin ha definito come "omertà della critica": lo studioso accetta qualsiasi posizione estetica, loda incondizionatamente ogni prodotto, non si azzarda in giudizi di valore, cefca nel successo editoriale la garanzia di validità e trova in ogni caso motivi per esaltarne il valore (come nell'antologia *Poeti italiani del secondo Novecento [1945-1995]*, Mondadori, di Cucchi e Giovanardi).

Il fenomeno non può non indurre ad un profondo ripensamento della situazione che stiamo vivendo. Si scambia il pluralismo, che comporta il rispetto per le valutazioni altrui, la consapevolezza del proprio limite, il rischio dell'errore e l'apertura all'altro, con l'indifferenza che sommerge tutto nel grigiore che umilia ogni valore, scoraggia ogni desiderio di competenza e si arrocca sulle proprie posizioni o per incapacità di rischiare o per mancanza di responsabilità o per sfiducia nelle qualità intellettuali umane.

Le motivazioni sono numerose quante sono le persone, ma tutte conducono alla stessa conseguenza, il deprezzamento della critica e dell'arte.

5. Estetica analitica ed estetica continentale come sinergie per una proposta di critica letteraria

La filosofia analitica, rigorosamente metodologica sta producendo nel settore degli studi filologici e formalistici una serie di risultati di inoppugnabile valore, ma si limita - anzi, si deve limitare - al piano descrittivo e statistico, perché non è in grado di

www.andreatemporelli.com

esprimere giudizi di valore.

La filosofia continentale propone, invece, "ermeneutiche", spiegazioni, interpretazioni, sensi, perché si giova di elementi storici, antropologici e culturali, ma viene considerata con sospetto per il suo carattere "non scientifico", "non verificabile" e legato alla persona dello studioso.

Mentre nel settore speculativo, nonostante diversi tentativi, le due posizioni rimangono sostanzialmente divergenti, in estetica è possibile, anzi doveroso trovare il punto di contatto e non per puro spirito di conciliazione, ma perché ne esistono le possibilità.

L'estetica di derivazione analitico-scientifica, infatti, ha favorito la diffusione e l'affinamento della filologia, che, come si diceva nel n. 5 di «Atelier», rappresenta il presupposto della critica letteraria ed artistica, ma non va confusa con essa, proprio perché, rinvenendo all'interno dell'opera d'arte "strutture" o "forme" non può fornire altro che "assunti". Per l'interpretazione si richiede uno "stacco" superiore di carattere concettuale. L'estetica di carattere continentale ha prodotto la confusione e l'etica del rispetto con la conseguente morte della critica.

A mio parere, tra le due posizioni non c'è opposizione, ma complementarità gerarchica, perché solo versando reciproca linfa si potrà ovviare ai limiti di ciascuna di esse.

Che significa "complementarità gerarchica"?

Con questo termine intendo una precisa collocazione dei due ambiti in sinergia di intenti: «Il primo passo della critica consiste nella spiegazione di un testo, di un quadro, di una scultura, di un film, di ogni prodotto dell'arte secondo prospettive filologiche, formali, linguistiche, strutturali attinenti all'oggetto in esame [...] .

[Nella] seconda fase le opere vengono analizzate in rapporto all'epoca in cui sono state prodotte, anche perché l'individuo-autore vive nel flusso del divenire storico-culturale, con il quale intesse un rapporto dialettico di reciproco condizionamento e perciò di reciproca spiegazione. Un'opera presenta validità nella misura in cui diviene interprete del divenire del pensiero umano, nella misura in cui presenta precisi elementi che caratterizzano un'epoca, i quali ci permettono di comprendere mediante essi il passato. E, per rintracciarli, occorre uscire dal testo per verificarne la loro presenza in altri ambiti: negli altri settori artistici, nello sviluppo della speculazione filosofica soprattutto, nella storia del pensiero scientifico, sociologico, psicologico, in ogni modello, insomma, in cui si è manifestata la cultura, intesa in senso antropologico. Ed in un secondo momento lo studio delle caratteristiche culturali di una determinata epoca può essere inserita nel più vasto disegno di evoluzione del pensiero e della civiltà umana»[7].

6. Aporie dell'estetica contemporanea

Nel campo della critica artistica questa impostazione permette di superare le aporie proprie dell'estetica contemporanea e i conseguenti problemi di poetica.

a) In primo luogo non si può parlare di fine della metafisica e dell'estetica per autosuperamento. Nel saggio «La fine della filosofia e il compito del pensiero» Martin Heidegger propone l'immagine dell'"oltrepassamento" della metafisica causata dal frammentarismo nelle singole scienze e tecniche. Ogni tipo di sapere si fonderebbe su "concetti strutturali" validi solo nel loro ambito di applicazione i quali si traducono in un'organizzata pluralità di operazioni inquadrate tecnicamen-

www.andreatemporelli.com

te. La ragione strumentale, quindi, avrebbe distrutto anche l'arte come prodotto dell'essere umano.

In realtà all'arte e alla filosofia intesa come interpretazione dell'essere viene proprio riservato il compito fondamentale di opporsi alla ragione strumentale al fine di superare il non-pensiero tecnologico. In questa prospettiva assume un compito di primaria importanza la poesia, perché risulta l'espressione meno soggetta alla tecnica e alla conseguente mercificazione. La fine del poeta di corte, del poeta vate, la crisi della vendita delle pubblicazioni ha condotto questo tipo di manifestazione artistica in una situazione di assoluta gratuità. La pittura e il romanzo risultano assai più legati alle regole del mercato. E proprio grazie a questa posizione di debolezza la poesia potrà assumere un ruolo "costitutivo" di opposizione alla ragione tecnico-scientifica.

b) La seconda aporia ridurrebbe l'arte a filosofia (Hegel), per cui l'elaborazione concettuale basterebbe a produrre arte. Si tratta di una posizione molto diffusa nel Novecento: «Al principio v'è l'azione, certo ma al di sopra sta l'idea. E dal momento che l'infinito non ha inizio preciso, ma anzi come il cerchio ne è privo, l'idea può essere considerata primaria»[8]. Paul Klee testimonia come la pittura abbia dissolto il suo *poieîn* nell'intuizione che, a sua volta, si è trasformata in "parola".

In questo caso è venuto a mancare l'armonioso equilibrio della realtà umana, in cui essere, pensare, dire, fare trovano feconde sinergie d'attuazione. Non basta l'intenzione né l'argomentazione né la difesa da parte dell'autore perché un'opera sia definita artistica.

c) La terza aporia al contrario risolverebbe la filosofia nella poesia. Heidegger, riprendendo Hölderlin, sostiene che la fine della filosofia apre la strada alla poesia come forma di conoscenza: «Ma ciò che resta lo intuiscono i poeti»[9]. Di fronte al suicidio della logica non resterebbe che la poesia. Già Nietzsche aveva preconizzato la nascita di filosofi-artisti. Derrida prevede una filosofia "artistica" o "letteraria" e lavora sui testi della tradizione filosofica. Nel settore speculativo americano si diffonde l'idea del testo come entità autonoma (testualismo) dotato di arbitrarietà interpretativa: anche il testo filosofico è letteratura.

La fine della metafisica delegherebbe il compito gnoseologico all'arte. Ma, pur riproponendo la portata conoscitiva di quest'ultima attività umana, è indispensabile operare precise distinzioni tra i due àmbiti.

7. Arte e filosofia

Non c'è dubbio che il pensiero contemporaneo consideri molto stretto il nesso tra poesia e filosofia al punto che spesso tali campi finiscono con il perdere la loro identità, come non c'è dubbio che essi risultano estremamente intrecciati al punto che il destino dell'una diventa il destino dell'altra manifestazione umana.

Il pensiero poststrutturalista francese diffusosi all'inizio degli Anni Settanta può indicare una via di soluzione del problema. Esso si configura come "nichilismo attivo", propositivo, privo di rimpianti per la filosofia precedente.

Questo "pensiero debole" determina la fine dell'"estetica fondazionale" che pretende sia di stabilire regole estetiche universali e necessarie sia di descrivere le forme a priori del "fare" artistico anch'esse concepite come dotate di intemporalità e di universalità. Una simile posizione induce ad ammettere la tesi della storicità

www.andreatemporelli.com

del fenomeno artistico, legato cioè alla contingenza storico-espressiva appartenente ad un determinato linguaggio, il quale, a sua volta, pur con tendenze innovative, si muove all'interno di una precisa tradizione. L'artista è heideggerianamente "gettato" nella storicità di un preciso processo culturale.

Ora il processo di *kénosis*, di svuotamento, di abbassamento della filosofia dell'essere divenuto linguaggio, testo, opera, scrittura, causa la fine di ogni carattere di assoluta pretesa di conoscenza e dispone all'umiltà della ricerca, delle piccole e provvisorie conquiste, dell'accettazione degli errori senza alcuna pretesa di assoluta Verità.

È legittimo, anzi doveroso, alla fine dell'estetica classica e romantica, riformulare un'estetica, ma è anche opportuno sottolineare il suo carattere di provvisorietà legato alla situazione culturale che stiamo vivendo. Non si tratta nel modo più assoluto di avvallare il relativismo scettico, ma di prospettare un atteggiamento di consapevole umiltà che coinvolge non una sola persona, ma tutta una serie di studiosi che in comune accettano i limiti umani e non assolutizzano alcuna conquista.

Tale premessa ci consente di entrare nel cuore del problema e chiarire, sia pure provvisoriamente, il concetto di arte. Mentre la filosofia, la scienza, la critica storica cercano di interpretare/descrivere il reale in modo esclusivamente razionale, schematizzando, de-limitando cioè i dati (o meglio gli "assunti") dell'esperienza perdendo di vista la "complessità del reale", l'arte si accosta alla vita in modo totale. Le altre forme di conoscenza, infatti, pongono l'individuo in relazione con l'altro-da-sé in modo logico e consequenziale servendosi dei nessi di causa-effetto, delle dislocazioni spazio-temporali, così come avviene nella sintassi del linguaggio, l'arte, invece, tenta di riprodurre la completezza dell'esperienza umana in cui si attua una vera e propria lotta contro i limiti esistenziali, in cui spesso le dislocazioni spazio-temporali sono assorbite nel magma dell'inconscio, nella riattualizzazione del passato, nell'anticipazione del futuro e nella disposizione a leggere nei dati sensoriali un significato simbolico.

Di fronte a queste realtà la scienza è muta, la filosofia entra in posizione di contraddizione (come in Kant tra mondo della Ragion Pura e mondo della Ragion Pratica), l'indagine storica perde di vista una quantità innumerevole di manifestazioni del passato. Ma proprio in questa complessità (non solo pluralità) di senso sta la ragion d'essere dell'arte che si arricchisce di apporti mitici, realistici, allegorici descrittivi, interpretativi e fa uso di linguaggi che nella loro trasparenza magari anche comune assumono inesauribili significati in un continuo rapporto di senso con il fruitore.

Tale dialogo si risolve in una "com-prensione" non gratuita perché l'opera-testo rimarrà sempre l'elemento di base e l'arricchimento del senso procederà in modo mai terminato a seconda della particolare *Weltanschauung* di ogni età, come è avvenuto per Omero, per Dante, per Virgilio, per Michelangelo, per Goya e per tutti i grandi del passato che seppero esplorare dimensioni nuove dell'esperienza umana.

E in periodo di nichilismo la poesia assume i caratteri dell'umiltà, non tende all'universale, esprime "parole" sommesse, "frammentate", ma pur sempre parole, che traggono forza dalla loro stessa precarietà; la pittura traccia colori, forme, figure provvisorie, concetto che va inteso non nel senso deteriore, ma come inizio di una ricostruzione culturale che, anche se non approderà alla Verità, rappresenterà comunque un bagliore di conoscenza.

www.andreatemporelli.com

In questa prospettiva contemporaneamente etica ed estetica l'autore deve rimeditare la sua posizione senza temere di sporcarsi le mani (quante volte abbiamo ripetuto quest'espressione sulle pagine della nostra rivista!), deve calarsi nel reale e, come un artigiano (non artista), deve accontentarsi dello sforzo piuttosto che dalla gratificazione del successo. Se lo strutturalismo e il formalismo tendono a considerare l'opera come prodotto indipendente dall'autore e se nell'ermeneutica la prospettiva etica[10] lo conduce sulla via di un sano ed equilibrato realismo e ad una responsabilità di chi è consapevole che il suo prodotto dovrà "dialogare" con i suoi simili, la prospettiva che presentiamo unisce al rapporto comunicativo anche la "datità" di un'opera dalla quale occorre partire e alla quale occorre sempre rapportarsi. Opera ed autore risultano, quindi, indissolubilmente uniti in un legame che si àncora o si è ancorato nell'atto storicamente, geograficamente e culturalmente determinato del *poieîn*. E, se il gesto della creazione modifica un altro-da-sé, lo modifica in senso non utilitaristico, ma conoscitivo, per il fatto che anche la conoscenza trasforma il mondo, non lo lascia intatto, lo "gioca". Umanità e prodotto artistico si pongono, dunque, in una dinamica dialettica di reciproca costruzione.

8. Conclusione

A questo punto possiamo riassumere alcuni degli spunti di dibattito:

a) è ineludibile il nesso tra pensiero speculativo ed arte all'interno del Novecento;

b) la crisi della filosofia ha comportato anche una crisi dell'estetica, della poetica e della critica letteraria;

c) il nichilismo, anziché tradursi in processo scettico, può essere assunto come elemento propositivo;

d) la crisi della metafisica può comportare l'assunzione di un atteggiamento di umiltà come categoria etica ed estetica che comporta il dialogo, l'accettazione del pluralismo, ma anche la concretezza nel porre le questioni e la responsabilità del giudizio critico;

e) in questa esile prospettiva si può riscoprire la parola, la linea, il colore, la forma, la valutazione onesta dell'opera d'arte e

f) da questo deriva l'invito a lavorare insieme, a confrontare le idee, a percorrere il cammino come *homines quaerentes* che ci porterà forse a provvisorie verità e a frammenti speculari di un'altra Verità, che ora vediamo solo *per speculum et in aenigmate*.

NOTE

[1] Franca Agostini, *Analitici e continentali - Guida alla filosofia degli ultimi trent'anni*, Milano, Cortina, 1997.
[2] *Ibidem*, p. 2.
[3] *Ibidem*, p. 3.
[4] Cfr. Maurizio Ferraris, *Per un'estetica postmoderna*, Bologna, Il Mulino, 1985.
[5] Giuliano Ladolfi, *Filologia, critica ed antropologia letteraria*, «Atelier», n. 5 (marzo 1996), p. 45.
[6] Cfr. *bidem*, p. 44.
[7] *Ibidem*, pp. 46-47.
[8] Paul Klee, *Teoria della forma della figurazione*, Milano, Feltrinelli, 1959, p 77.
[9] Martin Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi, 1988, p. 49.
[10] La parola "etica" viene intesa non come precettistica morale, ma nell'accezione etimologica di ηθος, abitudine, fatto reale ripetuto e accettato.

www.andreatemporelli.com

Giulio Quirico

Qualche noterella su filosofia e letteratura, oggi, in margine a Martha Nussbaum

1. Dalla metafisica al problematicismo

Se la filosofia non intende o non riesce più a porsi come pensiero dell'essere, allora non le rimane che porsi come pensiero di se stessa, come ricerca della propria identità e cioè come problematicismo.

Questa situazione è oggi diventata di senso comune, costituendo un aspetto della condizione postmoderna, conseguente alla perdita del centro, cara anche ai poeti. Se, però, rimane compito della filosofia mettere in discussione anche il senso comune, cerchiamo di riflettere sulle prospettive implicate dal problematicismo, che più direttamente riguardano la letteratura.

Il recente testo *Analitici e continentali* della D'Agostini ha realizzato una documentata mappa della filosofia contemporanea (a partire dagli Anni Settanta del Novecento), proprio sulla scorta del rilievo dato alla ricerca di una identità della filosofia dopo Hegel. Con meno aderenza ai meandri di indirizzi e correnti, del quali l'autrice sa indicare comunque anche linee di convergenza, ma con sicura perspicacia teoretica, Gustavo Bontadini indicava già negli Anni Cinquanta il problematicismo (ravvisato storicamente nell'opera di Ugo Spirito) quale sbocco della parabola del pensiero moderno, fenomenistico e antimetafisico.

Se tale è la diagnosi, quali le possibili vie d'uscita, dal momento che si presenta come punto di passaggio, di situazione di crisi (in senso forte), rivestita dal problematicismo? Bontadini coglieva l'occasione per riproporre la metafisica classica; Severino, partendo da posizione bontadiniane, ha riproposto l'essere parmenideo; Pareyson, e poi i suoi allievi, hanno riattualizzato Schelling e la metafisica del nulla; Eco di recente e in modo rigoroso ha studiato essere e segno in *Kant e l'ornitorinco*; altri, i più, preferiscono ripiegare su atteggiamenti sincretistici, eclettici, sull'assolutizzazione dell'opzionale: forme larvate del problematicismo, ripiegamenti nel prefilosofico, per usare un termine caro a Sini. Non è questo l'ambito per una approfondita analisi delle prospettive della filosofia oggi. Basterà al nostro scopo portare l'attenzione sul risultato del problematicismo, vale a dire la tensione tra l'essere e il problema, il fondamento e l'esperienza (la filosofia prima e i saperi secondi, se vogliamo ricorrere all'impostazione di Bontadini). Evitando le esclusioni proprie degli ultrametafisici e degli antimetafisici, occorrerà allora calibrare la tensione, mantenendola nella sua problematicità e sfruttandone la fecondità euristica.

2. I guadagni della problematicità

Un primo guadagno è costituito dalla caduta delle polarizzazioni escludenti, a partire dalla contrapposizione tra scienze della natura e scienze dello spirito, per concludere con il rifiuto dell'estraneità di scienza, filosofia, poesia (e, se vogliamo, teologia) e alla fine delle chiusure aprioristiche di scuole e tradizioni (si veda ancora la D'Agostini). Rispunta, è evidente, il rinvio all'ermeneutica, ma non a un'ermeneutica debole. Non sfugge il rischio di questa situazione: lo scambio-confusione di ruoli e generi, appunto il sincretismo, frutto del ripiegamento rispetto a

www.andreatemporelli.com

quella tensione. Lontano mi sembra, invece, il rischio opposto del dogmatismo, conseguenza di un antitetico e speculare ripiegamento sull'essere.

2.1. La cultura dell'osmosi

L'osmosi di metodologie tra ambiti disciplinari che risultano ormai privi di barriere è il risvolto costruttivo del guadagno problematicistico.

I fenomeni più vistosi che mi sembrano riferibili a queste acquisizioni sono l'ambiguità/ambivalenza di poesia, filosofia, religione (si veda il Convegno sulla *Poesia e il sacro alla fine del Secondo Millennio*, premessa di questa rivista), la ridiscussione dei rapporti tra verità e retorica (Rigotti, *La verità retorica*), la ridefinizione della razionalità come intertestualità, autointerpretazione, raccontarsi (S. Moravia, *L'enigma dell'esistenza*, Bruner, *La cultura dell'educazione*), il rilievo acquisito dall'antropologia (Geerta, *Interpretazione di culture*, e ancora Bruner), la centralità della figura del viandante/viaggiatore (da Nietzsche a Michel De Certeau), per concludere ricordando termini come intersezioni, interculturale e contaminazioni (in luogo del desueto interdisciplinarità). Mi venga perdonata la sommarietà delle suddette indicazioni, che, ad avviso di chi scrive, non intendono essere la dimostrazione, ma solo anamnesi sintomatiche di atteggiamenti tanto diffusi da essere condivisibili largamente, almeno nelle linee di fondo e ai fini della prosecuzione del discorso.

«I filosofi devono poetare: oggi è finita con il pensiero discorsivo» è un'affermazione già di G. Benn.

Mi sia permesso, intanto, un corollario pedagogico-didattico: la riforma della scuola, e più praticamente una pratica didattica significativa, non possono affidarsi ad un asse culturale unico (come si diceva negli Anni Ottanta) o a valori escludenti, quanto ad una continua contrattazione del rapporto insegnamento-apprendimento (anche qui occorre flessibilità, pluralismo, inventiva).

2.2. Etica, democrazia, vita buona

Sarà opportuno ritornare su di un aspetto nodale dei pensieri dei nostri giorni per compiere un passo in avanti sulla via dell'argomentazione circa i rapporti filosofia-letteratura. Il nodo riguarda la centralità del problema etico. Ancora una volta non posso permettermi che accenni; procederò comunque, daccapo, attraverso una ricognizione fattuale e un tentativo di individuazione delle ragioni. La centralità dell'etica è mostrata dalla ripresa dei classici del primo Novecento (Schehler, Weber, Moore), dall'importanza assunta dall'etica della responsabilità di Jonas e dall'etica del discorso comunicativo (Habermas) e anche dalla forte ripresa della riflessione etico-politica (dalla Arendt a Rawls a Mac Intyre). Tale centralità, soprattutto, è dimostrata dalla convergenza, proprio sui temi dell'etica, di filosofia analitica, ermeneutica, sociologia critica (da Apel ancora ad Habermas). Tra le ragioni della centralità, fatto un cenno alla crisi dei valori, al crollo di alcune ideologie (con la conseguente necessità di recuperare un fondamento *iuxta* il dostoevskiano «Senza Dio, tutto è permesso»), ricordato che il primato della tecnica è sotto gli occhi di tutti (non scomodiamo Heidegger e Severino, pensiamo alla bioetica), invito a portare l'attenzione su due problemi. Si tratta della convivenza delle culture e della democrazia. La crisi dell'*ethos* è anche crisi della democrazia, che è per definizione in crisi, in discussione. Ora, tra le ragioni di un consolidamento

www.andreatemporelli.com

(filosofico, teoretico) della democrazia ci sono sia l'arricchimento della democrazia in quanto interazione di culture (una faccia del pluralismo) sia l'efficacia qualitativa della democrazia in rapporto alla "vita buona". È Aristotele il riferimento; non a caso assistiamo a un fiorire di neo-aristotelismi.

3. Vita buona ed economia

L'intreccio di filosofia (etica) e di economia è ben rappresentato dalle posizioni di Amartya Sen, in Italia ripreso tra gli altri dal consigliere economico di Prodi, Stefano Zamagni. In sommaria sintesi, Sen, partendo dalle insufficienze dell'utilitarismo e dell'egualitarismo (democrazia) tradizionali, incapaci di spiegare la valenza, anche economica, di soggettività e preferenze, propone di salvare diversità e individualità. Le scelte sociali nascono non dal livellamento, bensì dal confronto tra ordinamenti di preferenze. Economia e democrazia hanno il loro radicamento nel qualitativo; ecco la vita buona. Al *welfare* occorre far subentrare il *well-being*, inteso come ben-essere, implicante il superamento della mera razionalità strumentale, l'imparzialità - ma non l'uniformità -, la valorizzazione delle scelte individuali.

4. Da Sen alla Nussbaum, dall'economia alla letteratura (attraverso la filosofia)

Alle spalle del lavoro di Martha C. Nussbaum vi sono tutti gli elementi su accennati, dal neo-aristotelismo a Sen. Nell'ormai classico *La fragilità del bene* e nel più recente *Terapia del desiderio*; *teoria e pratica nell'etica ellenistica*, affronta, appunto, il tema della qualità della vita attraverso un'innovativa - poderosamente incalzante - analisi del mondo classico.

Ai fini di una maggiore aderenza al mio discorso, mi soffermerò, però, sul *Giudizio del poeta. Immaginazione letteraria e vita civile*. Avvalendosi dell'acquisizione per cui immaginazione e fantasia sono oggi valorizzate nell'analisi teorica e nella pratica di economisti e giuristi (e di filosofi), la Nussbaum sviluppa due ordini di considerazioni: a) come il romanzo possa contribuire a migliorare la qualità della vita di una nazione; b) come possa il giudice avvalersi della poesia nella sua funzione. Mi sembrano due punti di vista piuttosto inusuali, almeno da noi, sulla letteratura, che l'autrice sviluppa in modo documentato senza prevaricare sui testi e insieme con leggerezza calviniana (la citazione è d'obbligo), non coltivando rimpianti per il realismo (più o meno socialista). La Nussbaum ha buon gioco nel prendere *Tempi difficili* di Dickens come occasione per affermare che la complessità dell'agire, anche economico, dell'uomo non può soffrire il riduzionismo utilitarista. Occorre, invece, passare alla valorizzazione delle emozioni. I romanzi, in particolare favoriscono l'acquisizione dell'atteggiamento, che già Smith configurava, dello «spettatore imparziale», portatore di una razionalità che non è annullamento dell'emotività, ma capacità di immedesimazione. Il romanzo, e più in generale la letteratura, inducono la razionalità pratica, poiché stimolano il lettore a «interrogarsi sul modo in cui le persone agiscono cercando di stabilire fino a che punto la loro forma di vita le metta in grado di operare in una varietà di ambiti distinti, compreso (ma non solo) quello della mobilità, della salute, dell'istruzione, della partecipazione politica e delle relazioni sociali».

4.1. Il poeta giudice

Le considerazioni sullo spettatore imparziale sono ulteriormente arricchite con le

www.andreatemporelli.com

riflessioni su alcune citazioni di W. Whitman («Il poeta non discute, ma giudica, non giudica come giudicano i giudici, ma come il sole che piove attorno a un oggetto inerte»), specialmente il Whitman del *Canto di me stesso*. Il giudice deve apprendere dal poeta «una conoscenza simpatetica dei fatti umani di valore». Al di là di scetticismo e scientismo, la neutralità giudiziale e, quindi, l'eguaglianza di giudizio, implicano la considerazione simpatetica delle peculiarità individuali delle situazioni umane. Il giudice-poeta realizza l'imparzialità proprio in quanto sa individualizzare.

5. Corollari (didattici) conclusivi

Non è facile verificare se sia possibile applicare euristicamente i canoni interpretativi suggeriti da Martha Nussbaum all'analisi di specifiche opere della letteratura italiana. Rivolgo, quindi, l'invito a chi vorrà lavorare in quella direzione. Per ora mi permetto di far rilevare l'interesse per un approccio certo non convenzionale alla letteratura in generale e in particolare la fecondità della prospettiva di M. Nussbaum per una rilettura del filone non sperimentale. E colgo inoltre l'occasione per chiedere se la figura del poeta-giudice sia proprio fuori luogo nelle patrie lettere accanto a quella del poeta-vate, del poeta-artefice e via dicendo.

Infine azzardo due spunti, a proposito di intersezioni, circa letteratura e filosofia, letteratura e storia: a) che senso ha, anche alla luce di quanto detto, distinguere tra un Leopardi, un Pirandello letterati e un Leopardi e un Pirandello filosofi? b) circa il rapporto storia-letteratura mi viene in mente un bel precedente costituito dall'opera *Le paure e le speranze degli italiani (1943-1953)*. È mio proposito ritornare su questi problemi, se mi conforterà l'interesse di qualche lettore.

Rocco Ronchi

Il verso giusto
Etica e pedagogia nella poesia di Umberto Fiori

Sedermi composto vorrei,
come un bravo scolaro
Umberto Fiori

«Sono molto belli i suoi occhi; mi piace che essi siano un po' più grandi di tutto ciò che c'è di visibile»[1]. Così si esprime Madame Teste a proposito del suo singolare marito, eroe della contemporaneità nichilista e iconoclasta. Avere occhi più grandi del visibile significa non incontrare nulla nel visibile che sostenga e ricambi lo sguardo, che faccia volto, che, con la sua muta e inquietante presenza, strappi l'occhio che guarda (il soggetto) dalla sua infinita solitudine. Per questo, cristianamente, l'abate Mosson può solo augurare a Teste un incontro fortuito con «un'impronta sulla sabbia», con la traccia irrefutabile di un passaggio, di una presenza, di una alterità, che interrompa il circolo del suo infernale solipsismo. «Che felice e santo terrore, che spavento salutare, quando egli si renderà conto da quella pura traccia della grazia, che la sua isola è misteriosamente abitata! ...»[2]. Il «bastione di cemento» ritrovato «a un certo punto, dopo una curva larga», durante una camminata in montagna, è per Fiori una impronta di questo genere[3]. È la grazia dell'incontro con l'altro. Il *flâneur*(colui che va a zonzo, *n. d. r.*) di Fiori è così il rovescio di Teste o meglio un suo possibile *sviluppo*. Il suo motto è contenuto in

www.andreatemporelli.com

una delle sue primissime poesie ed è, di fatto, una correzione dell'enunciato di Madame Teste: «Più grande di tutto è lo sguardo, / ma le case sono più grandi»[4].

Né simbolo né allegoria, le case di Umberto Fiori sono *esempi*[5]. Con una mitezza solo apparente esse ammoniscono e addestrano. Ciò che ci insegnano non può essere espresso da una regola. Ove infatti vi sia un processo di apprendimento in atto l'enunciazione teorica della regola «non serve proprio a nulla: (la regola) è la cosa spiegata, non la cosa che spiega»[6]. Wittgenstein coglie perciò l'essenziale di ogni educazione in enunciati autoritari del genere: «Ma allora non *vedi*...?», «Fa' la stessa cosa!» oppure nello spazientirsi del maestro (e della mistica rosa di Silesius) di fronte alle insistenti domande dell'allievo. Alla falsa dottrina delle opinioni il maestro non può che ribattere: «Si fa così e basta!» o «Perché sì». Questa è anche la lingua delle case di Fiori. È fondamentale notare, a questo proposito, come la certezza non abbia qui la natura di un'evidenza, di un assioma trasparente all'intelletto intuitivo o di un postulato della ragione. "In linea teorica" anche alle magistrali case di Fiori si sarebbero infatti potuto rivolgere delle domande. "In linea teorica" anch'esse non sono esenti dal dubbio che tutto corrode. Ma la questione etica, in Fiori come in Wittgenstein, consiste nell'arrestarsi, nell'imparare a vedere una soluzione dove "in linea teorica" si sarebbe potuto scorgere ancora l'occasione di una ulteriore e più radicale richiesta di spiegazioni. La "linea teorica" è per Fiori come per Wittgenstein la malattia di cui soffre il linguaggio. Guarirne è il solo compito che essi si prefiggono (non si tratta, dunque, né di fare poesia né di fare filosofia, ma di etica e di pedagogia).

Di che cosa le case di Fiori siano esempio lo vediamo da ciò che esse fanno. Esse "stanno", ma non in un nessun luogo, come il Dio della teologia razionale. Esse stanno «qui, a portata di mano». Stanno qui e stanno ferme, ma per un eccesso di forza, non per inerzia («la vostra forza vi ha fermato»). La loro disponibilità non deve quindi ingannare. A differenza degli oggetti quotidiani che scompaiono come tali nell'uso, esse, per chi le sappia vedere, risaltano sullo sfondo, fanno cenno, ammoniscono: «restate qui, a portata di mano, / ma guardate lontano, / via, laggiù, dove siete / veramente fondate»[7]. Le case di Fiori sono esempi dello "stare qui", dell'insistere nell'unico luogo che ci è assegnato, che è il luogo di tutti, il luogo «a tutti comune». Esse ci mostrano *How to live*. *What to do*. La poesia di Wallace Stevens così intitolata compare nella raccolta del 1936, *Ideas of order*[8]. Idee, illustrazioni, esempi dell'ordine, sono allora tutte le poesie di Fiori. Ancora una volta, e con buona pace dei letterati, la poesia è qui subordinata ad una finalità extra-estetica di carattere eminentemente pratico. Si tratta con esempi azzeccati di aiutare gli uomini a vivere la vita di tutti, la vita normale, ordinaria. *The plain sense of things*, per usare ancora un'espressione di Stevens[9], è l'orizzonte sul quale si stagliano le case di Fiori, dove il *plain* non rimanda all'ovvio e all'insignificante, ma al "comune", a quell'ambito o a quel soggiorno (*ethos*) assegnato all'uomo che il pensiero dei più antichi identificava con la parola *kosmos* e di cui Eraclito, nel celeberrimo fr. 30, dice «che è il medesimo per tutti», che nessun dio e nessun uomo ha prodotto e che, come fuoco sempre vivente, si accende e si spegne conservando la misura (*metron*).

Attribuire alla poesia un fine pratico, radicarla nel *plain* (nell'*ethos* del *kosmos*)

www.andreatemporelli.com

significa allora elevare la ricerca della giustizia ad esclusiva legittimazione del suo esistere. Non si tratta certamente di una giustizia d'ordine "morale", che discenda da una definizione teorica del bene. La giustizia è in Fiori una faccenda di distanze - di «sante distanze». Come accade nel pensiero dei presocratici, la giustizia (*Dike*) è una questione di misura e di orientamento, di tatto e di sensibilità alle soglie. Si tratta di imparare a riconoscere caso per caso, situazione per situazione, come un rabdomante, la distanza giusta, quella nella quale il mondo (*kosmos*) appare nel suo ordine "normale", come un gioiello inaccessibile (*kosmos* come diadema, *parure*), ma inevitabile. «Eccolo il posto / dove si sta, che si era / perso per sempre. // È questa la giustizia, / il bene che si fa. / Quando si dice la chiarezza / - la vedi ?- è tutta da qui che viene»[10].

La stessa natura del *verso* in Fiori va compresa non a partire dalla metrica o, almeno, non soltanto nel suo orizzonte. In prima istanza il verso di Fiori è *verso* nel senso dell'abbaiare del cane e del fischiare del topo. In un saggio dedicato al racconto di Kafka, *Giuseppina la cantante ovvero il popolo dei topi*, egli lo ribadisce senza esitazioni: «Il canto non è nulla di straordinario. È il verso di tutti, una semplice manifestazione di esistenza. È la cosa più comune; eppure solo eccezionalmente, solo attraverso un singolo se ne può fare esperienza [...], pensarlo come il manifestarsi della musica attraverso un mediatore, ricondurlo ad un modello artistico, significa allontanarsene. *Il canto non è arte: è un fischio*»[11]. La poesia in quanto etica sfuma così nell'etologia: nella descrizione del *verso* dell'uomo o, giocando ancora sulla feconda polisemia di questa parola, nel disvelamento del suo *verso giusto*, della direzione normale, corretta, che egli deve seguire nella sua "manifestazione di esistenza".

Lo stare esemplare della case è dunque "risposta" ad una domanda etica che chiede: «come vivere, cosa fare». Lo snodo centrale della sezione *Anni*, che apre l'ultima raccolta di Fiori, è una composizione intitolata, appunto, *Risposta*. Essa interrompe il lungo discorso dell'insoddisfazione che la precede e sul cui senso si dovrà tornare: «Un giorno - racconta Fiori - i muri / - sopra un tetto, oltre i platani - / mi hanno risposto. // Bei musi di luna piena./ Si sono illuminati, mi hanno detto / che non c'è un altro posto. Il posto è uno, / sempre lo stesso: questo. Dov'ero andato / non ero stato da nessuna parte»[12]. I muri inaugurano una "pedagogia" (pedagogia significa, letteralmente, condurre il fanciullo ad acquisire il *verso giusto*, la direzione corretta, la postura normale). I muri addestrano lo sguardo, iniziano al mistero del luogo. Essi ci conducono - vincendo la nostra ritrosia di fanciulli inesperti - nell'unico luogo che ci è assegnato, che è il luogo di tutti, il luogo comune[13]. Questo luogo così vicino da essere inappariscente - e dunque costantemente mancato fino a quel momento - era ciò che nella stagione dell'insoddisfazione era definito l'"impossibile": «Com'era lontano il giorno / in cui cose e persone finalmente / sarebbero state vere, / lì, dov'erano vere ogni mattina. // Il bricco lavato, il sibilo / della schiuma bollente, la tazzina / vuota, il colpo di spugna nel bancone: / eccolo, l'impossibile»[14].

Ma come può un bastione di cemento, un muro cieco, essere una risposta? Il muro non è forse, per definizione, ciò che separa, ciò che ostruisce e che chiude? Il muro non è forse ciò in cui si sbatte quando la nostra richiesta di spiegazioni rima-

www.andreatemporelli.com

ne insoddisfatta? Muro del silenzio, dell'omertà o dell'ignoranza? Il muro, in Fiori, ha una struttura paradossale. Esso è una risposta («un giorno i muri / [...] / mi hanno risposto») proprio perché, sbattendo in esso, si esaurisce la nostra capacità di domandare, la nostra pretesa di una ragione "resa", di un perché. Questo esaurimento non ha il senso di una sconfitta, di una rassegnazione all'inevitabile, ma quello dell'acquisizione improvvisa - e mai definitiva - di una superiore purezza e di un superiore sapere: «E quanto puro uno, / quanto sapiente / doveva ancora diventare, / per passare ogni volta / e rivedere / con vero amore quel muro»[15]. Per trovare muri di questa fatta occorre tornare al muro della cusaniana *docta ignorantia*: muro in cui sbatte la pretesa del sapere umano di disvelare ciò di cui non si può pensare nulla di più grande, muro in cui, negativamente, si fa manifesta l'infinita trascendenza del principio infinito, muro pedagogico che ammonisce ed ammaestra affinché l'uomo si spogli dei suoi idoli concettuali, primo fra tutti il principio di identità e di non contraddizione. Oppure bisogna pensare al "muro pinto" della tradizione pittorica italiana dove il bianco lattiginoso della parete è traccia dissimile di quell'invisibile e di quell'impensabile che ogni raffigurazione, per essere autentica "figura", deve mostrare senza poter enunciare.

La funzione etica e pedagogica dei muri è sottolineata dal rumore di fondo della poesia di Fiori. In *Chiarimenti* questo è prodotto da un ambiente domestico, apparentemente conviviale, nel quale si discute fino allo sfinimento senza venire a capo di nulla. Il discorso (*discursus*) va qui inteso a partire dal verbo *discurro* che significa il correre qua e là, il disperdersi o lo sbandare, ad esempio, di un esercito in rotta. La tonalità emotiva che lo contraddistingue è una caproniana *insecuritas*: il discorso viene infatti caratterizzato come un folle "girare a vuoto", dove più niente sostiene le parole, dove le parole sono soltanto parole. L'angoscia che tale parlare a vuoto provoca deriva dal crollo di una illusione. Dal dialogo e dalle sue conclamate virtù ireniche i parlanti si attendevano infatti un chiarimento, una certezza, un fondamento stabile e razionale. Di fatto il discorso produce però solo equivoco, scolla le cose e i segni, confonde ogni certezza. Nelle virtù del dialogo - virtù democratiche per eccellenza (tolleranza, assenza di pregiudizi, ecc.) - si confidava per fondare un'etica ed una pedagogia: ciò che resta, alla fine di tutti i discorsi, è invece solo relativismo e nichilismo. La diagnosi di Fiori non riguarda evidentemente soltanto una generazione, quella del Sessantotto, incline alla dialettica, ma un'intera epoca, quella che ha fissato nella verità disvelata dal discorso la dimora celeste dell'uomo (la "seconda navigazione" del *Fedone*). Nella prima sezione di *Tutti*, il rumore di fondo di *Chiarimenti*, l'insoddisfazione dei discorsi, diviene discorso dell'insoddisfazione. Va in scena ora un io da sottosuolo dostoevskiano, il cui incessante mormorio non è privo di tratti espressionistici, per altro insoliti in un "impersonale" come Fiori. L'*insecuritas* prende insomma direttamente la parola. Pur in presenza di chiari riferimenti alla vicenda umana dell'autore e a fatti del recente passato (i fatidici Anni Ottanta ecc.), parlare di autobiografismo, a questo proposito, sembra però insufficiente. È piuttosto una fenomenologia dell'"io che discorre" quella che qui viene schizzata. È una descrizione, senza reticenze, dell'io che fissa la propria dimora (*ethos*) nel discorso, dell'io del sapere, dell'io che si è affidato al sapere, alla dialettica, alla domanda, per tenere insieme il *kosmos*. Questo io viene mostrato perso, frantumato, polverizzato nel rumore di fondo dei

www.andreatemporelli.com

discorsi, che si mostrano tutti ugualmente incapaci di tenere assieme la realtà.

Perché le case si presentano allora come la realizzazione di quella promessa che il discorso non è mai riuscito a soddisfare? Come può un muro cieco, vale a dire un ottuso «perché sì», un'assenza di spiegazione, essere la «risposta» a questa *insecuritas*? Come è possibile che sia proprio una roccia arida battuta dal vento a produrre finalmente un «heroic sound / Joyous and jubilant and sure»[16]? Perché di fronte al bastione di cemento di Fiori o alla roccia arida di Stevens si apprende che l'errore stava proprio nella domanda che «vuole sapere». La malattia sta nella pretesa così straordinariamente "occidentale" di fissare la dimora dell'umano nell'ordine del discorso, della dialettica e della teoria. Per la teoria, infatti, lo stare di qualcosa - il suo essere - ha la forma di un problema che deve essere risolto fornendo ragioni. Apodittica è la conclusione di Fiori: il discorso non è il *verso* dell'uomo. Non è questa la sua voce. L'ordine del discorso - l'ordine del sapere e della teoria - è un ordine idolatrico.

«"Perché esigi spiegazioni? Quando queste ti saranno state date, ti troverai certamente davanti ad un altro termine. Le spiegazioni non possono portarti più in là di quanto tu non sia ora"»[17]. Il bastione di cemento non è la spiegazione. Il bastione di cemento è piuttosto la soluzione trovata là dove la domanda non ha più senso. Ci si chieda infatti "dove" se ne stanno le case di Fiori? Certo, esse si affacciano sulle vie di Milano, possono suscitare nel lettore l'emozione del riconoscimento, possono indurre al gioco perverso della memoria e della nostalgia. In realtà la loro ubicazione non è geografica, ma logica. Esse, per così dire, si dispongono ai confini dello spazio logico, dello spazio cioè della domanda possibile. Marcano, con la piena consapevolezza del poeta, il limite della teoria. Da questa collocazione esse traggono tutta la loro *securitas*, la loro fermezza e saldezza incrollabile. La catena delle ragioni rese e pretese, il gioco della fondazione e della spiegazione, "a un certo punto" - lo stesso in cui si incontra, "dopo una curva larga", il bastione di cemento - tocca un limite. Un buon insegnante sa bene che non tutte le domande dell'allievo hanno senso. Ad alcune è possibile rispondere, ad altre no, e non perché sfiorino argomenti su cui è meglio tacere. Sono legittime infatti tutte quelle domande che possono avere una risposta. Le altre non sono nemmeno domande, anche se ne hanno l'apparenza linguistica. Una domanda che chieda, ad esempio, il perché di una determinata mossa di un gioco può avere risposta. Di quella mossa si può e si deve rendere ragione grazie all'enunciazione della regola di quel gioco. Ma la regola non può a sua volta essere fondata dal momento che fondare, rendere ragione, significa proprio ricondurre a regole. Essa può essere solo esibita, mostrata mediante un esempio. E l'unica deludente ragione che l'insegnante può addurre a giustificazione dell'esempio è che «*Tutti* facciamo così». Qui, scrive il maestro elementare Ludwig Wittgenstein, la vanga della teoria sbatte sulla roccia dura di una certezza antepredicativa o di una "fede animale" di cui è insensato chiedere ragione o dubitare perché è questa durissima roccia che regge e che circoscrive la pratica del rendere ragione. È essa ciò da cui sempre si comincia, l'originale emergenza del senso nella sua distinzione dal non senso. Siccome tale distinzione fonda, non può essere a sua volta fondata: «Non devi dimenticare che il gioco linguistico è, per così dire, qualcosa di imprevedibile. Voglio dire: non è fondato, non è ragionevole (o irragionevole). Sta lì - come la nostra vita»[18]. Anche le case di

www.andreatemporelli.com

Fiori se ne stanno lì, come la vita di tutti.

Se non è la teoria la patria dell'uomo, se il discorso non è il suo *verso*, qual è allora il suo *verso giusto*, il suo specifico canto? Esso potrà essere detto silenzio soltanto se si assume la parola logica come esclusivo punto di riferimento. Così lo definisce infatti il filosofo, l'uomo dei discorsi. Ma ciò che per il filosofo non può che essere silenzio (dal momento che circoscrive l'ambito del dire teorico) è invece, per il poeta, "voce", voce umana. Il plurale è però d'obbligo: non *la* voce, non la Verità che prende la parola, ma il rincorrersi delle voci, come quando in treno o per strada, grazie ad incontri occasionali, si parla non per dire qualcosa, bensì per testimoniare con la propria parola l'evento di un incontro, il fatto di essere lì uno accanto all'altro a condividere, volenti o nolenti, lo stesso luogo assegnato dal destino. Non importa allora "cosa" si comunica, importa "che" si dia essere in comune. «Parlano - scrive Fiori - come se fossimo / tutto di tutti. Si mettono nelle mani / di chi è lì / come una cane che si lascia / stringere il muso dal padrone, / con le orecchie abbassate / e gli occhi chiusi»[19]. La voce così intesa ha a che fare con ciò che i teorici della comunicazione classificano e liquidano come un'inessenziale funzione fàtica: ad esempio, tutte quelle frasette o quei discorsi fatti che si dicono per rompere il ghiaccio o per colmare i vuoti e gli imbarazzi oppure certi gesti come sfiorarsi o stringersi per un momento le mani. Non sono poi così inutili. Forse sono anzi il senso, il momento in cui circola l'essenziale della comunicazione. Non si dice nulla, se non «eccomi», «sono qui», «guarda, che ti ascolto». Mosè, dopotutto, rispose così a Dio. Non fece domande, non voleva sapere nulla.

È forse questa conversazione, che non comunica altro che il suo stesso aver luogo - l'evento, la grazia e il brivido del contatto -, lo specifico *verso* dell'uomo, il suo fischio?

NOTE

1 PAUL VALÉRY, *Monsieur Teste*, trad. it. di L.SOLAROLI, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 47.
2 *Ibidem*, p. 56.
3 *Bastione*, UMBERTO FIORI, *Tutti*, Milano, Marcos y Marcos, 1998, p. 56.
4 *Sviluppo*, in *Case*, Genova, S.Marco dei Giustiniani, 1986, p. 23.
5 Le poesie contenute in *Case*, *cit*., sono state ripubblicate, insieme ad altre, nel 1992 con il titolo *Esempi* (Milano, Marcos y Marcos, 1992).
6 LUDWIG WITTGENSTEIN, *Zettel*. *Lo spazio segregato della psicologia*, a cura di M. TRINCHERO, Torino, Einaudi, 1986, p. 68.
7 *Occhiata*, in *Tutti*, *cit*., p. 57.
8 WALLACE STEVENS, *Harmonium*. *Poesie 1915-1955*, a cura di M. BACIGALUPO, Torino, Einaudi, 1994, p. 162.
9 *Ibidem*, p. 554.
10 *Le belle giornate*, *Chiarimenti,* Milano, Marcos y Marcos, 1995, p. 76.
11 *Kafka: potenza del canto fra i topi*, «Lengua», 14, Milano, Crocetti, 1994, p. 28. Il corsivo è mio.
12 *Tutti*, *cit*., p. 54.
13 Si veda a questo proposito il mio *Luogo comune*, Milano, Egea, 1992.
14 *Futuro*, *Tutti*, *cit*., p. 24.
15 *Bastione*, *ivi*, p. 56.
16 WALLACE STEVENS, *How to live*. *What to do*, in *Harmonium*. *Poesie 1915-1955*, *cit*.
17 LUDWIG WITTGENSTEIN, *Zettel*, *cit*., p. 70.
18 LUDWIG WITTGENSTEIN, *Della certezza*. *L'analisi filosofica del senso comune*, trad. it. di M. TRINCHERO, Torino, Einaudi, 1978, p. 91. Questo libro è di fondamentale importanza per la comprensione dell'opera di Fiori.
19 *Scompartimento*, in *Tutti*, *cit*. pp. 71-72.

www.andreatemporelli.com

In questo numero proponiamo due saggi su alcune delle voci poetiche contemporanee più interessanti. Accanto allo studio di Claudio Pezzin sulla raccolta A che valse *dell'ormai classico Andrea Zanzotto, Marco Merlin rilegge la poesia di Cesare Viviani, la cui opera sembra giunta ad uno snodo cruciale.*

Marco Merlin

La terza persona di Viviani

«*È la terza persona che salva*»: con questo verso, all'inizio del settimo degli otto canti in cui è suddivisa *L'opera lasciata sola*[1], si definisce una svolta decisiva per la poesia di Viviani. All'interno del poema si è appena attuato il passaggio grammaticale dalla prima alla terza persona (la voce narrante compie riflessioni astratte o chiama a esprimersi imprecisati attanti), mentre all'interno di tutta la sua opera si sancisce il passaggio da una ricerca prettamente '"linguistica" a una fase 'filosofica' (ricorrendo, per ora, a qualche formula generica di approssimazione: va da sé che si tratta di distinzioni insensate, a livelli più profondi di analisi).

Fino a quel punto del poema il filo narrativo seguito dal poeta ci aveva trascinati, seguendo le divagazioni della memoria, nelle vicende di una tenera amicizia con un "preticello". Il tempo presente, attorno al quale si avvolgono le scene secondarie del passato, è idealmente quello in cui il poeta accompagna l'amico sull'autoambulanza, fino ad assistere alla sua morte. La voce narrante è chiaramente dell'autore: ci sono espliciti riferimenti biografici che permettono tale identificazione, per esempio nel passo in cui l'amico afferma: «So a memoria le poesie che scrivi: / e anche se non le capisco […] / le recito per te, come l'amore / passa per queste vesti che nessuno cura, / logore, sporche». Si è appena detto che la scena principale è *idealmente* quella dell'autoambulanza, non solo perché le sequenze narrative risultano variamente composte fra di loro, complicate per giunta dalle riflessioni di chi scrive (come se il futuro, che incombe, già fosse compreso nello svolgersi dell'evento), ma anche per le accensioni che trasfigurano la situazione come si trattasse di un motivo lirico e fantastico. Si vedano, in proposito, le apostrofi all'autista: «autista mio, fermiamoci a cantare!»; «Conducente rallenta, allunga il percorso, / ritardiamo l'arrivo. E non pensiamo / al futuro, all'immediato dopo. Lascia / questo trillo della tua voce ansiosa, frena! / ferma quest'ambulanza. / Vieni a guardare / il candore abbagliante di un corpo immobile, / libero dall'imbroglio delle espressioni […] Oppure autista vai, accelera, / forza i posti di blocco, scivola / sulla prossima curva con quel furore / che non fa bene, non può fare bene, vola / nel manto di luce della sera». Tutto ciò fa di questo libro un *unicum* nella produzione di Viviani: mai il poeta si era tanto messo in gioco, non solo accantonando momentaneamente il principale simulacro contro cui si era dibattuto, ovvero la "prima persona" (l'io o più propriamente l'ego dell'autore e, in generale, dell'individuo: Viviani è di professione psicanalista, attivo anche in sede teorica), ma declinando tanti altri filtri culturali per avvicinarsi a una scrittura di impatto immediato, a tratti perfino con movenze o formule prosastiche (si vedano per esempio costrutti in cui si indugia su una serie di accumulazioni: «un atto smodato di leggerezza, / una gioia mancata, / un debito verso il dolore, una raffinata / imitazione del vero»): come se la materia fosse a tal punto incandescente e la scrittura tanto necessitata dalla verità che rappresenta -'rende nuovamente presente'-, che

www.andreatemporelli.com

ogni resistenza 'tecnica' ne venisse bruciata.

Uno dei primi significati implicati dal titolo consiste nel disarmato riconoscimento dell'autore circa la novità imprevista dell'opera e, insieme, della sua probabile irripetibilità. Accettato lo scacco che l'evento infligge alla parola, il poeta diviene consapevole che la pienezza del dire, il canto spesso invocato, sgorga solo dal confronto con situazioni limite dell'esistenza. Egli, afferma in chiusura del primo capitolo, si sente come uno di quei comandanti che ebbero ad assistere alla morte di centinaia di uomini: con la stessa loro trepidazione, che scoraggia «ogni ironia nell'osservatore», si espone alla pagina e, affrontando di petto la retorica, si assume il compito più alto: «ora voglio correre a casa / andare in giro e accendere / gli animi dei conoscenti, dei giovani, / prenderli con me, in subordine, / incitarli a combattere». Con questo «orgoglio» e con questa «foga» ci trascina dentro la sua storia, che ora diventa la storia di tutti («Oh passanti, oh lettori! […] mi direte, la tua retorica! Ma un giorno, / uno qualunque»…, ammonisce in fine del quarto capitolo, in una splendida sequenza), e ci racconta episodi banali e quotidiani, aneddoti stravaganti:

> E quella volta che spiammo per ore gli amanti,
> a un tratto ci scappò da ridere, lui
> si precipitò ad aprire e ci scoprì,
> desolato, sconvolto, sillabava:
> «Ma proprio lei, Reverendo!», allora
> ci invase un riso fragoroso, dirompente,
> quella faccia annientata dallo stupore
> e anche la donna, la intravedemmo, immobile,
> non credeva ai suoi occhi. E noi
> finalmente sfrenati, a ridere,
> ci allontanammo per le scale appoggiati
> l'uno all'altro, irraggiungibili,
> la risata che non finiva.
> Poi ci sdraiammo in giardino, esausti, beati,
> senza più vincoli e all'improvviso,
> complici fino in fondo, intonammo
> un canto di riparazione, un inno di chiesa,
> per chi ancora dubitasse di noi.

o, ancora, scene patetiche, come quella della bambina caduta da un muro a cui non si fece in tempo a impartire l'estrema unzione.

Ma il poeta ci fa entrare soprattutto nel fitto dialogo con l'amico («La fiaba ci prese»), non interrotto ma reso assoluto dalla morte di costui. Si tratta di un intenso confronto che tocca i temi più cari a Viviani. «Dio fu per noi non minore follia. / Generato ben dopo la comparsa di erbe e piante - / in un luogo qualunque sperduto nella campagna: / fu il posto della nostra infanzia. / Nacque ai cipressi della strada bianca, / quante volte abbiamo fatto quel cammino / incuranti». Così inizia *L'opera lasciata sola*, mettendo subito in evidenza il problematico rapporto fra Dio (cui spetta la prima parola del poema!) e la natura. L'uomo, nel suo cammino di allontanamento da questa per volontà di dominio, finisce col perdere anche Dio e col cauterizzarsi con una fede «fredda» e «anonima», da cui la divinità si ritrae;

www.andreatemporelli.com

una fede che non è più tale e che anzi diventa il principale schermo a Dio. Il titolo *L'opera lasciata sola* non allude solo all'opera del poeta, all'interno della cui visione estetica il testo dovrebbe mantenere e rivendicare la completa autonomia dall'autore[2], ma è anche quella del Creatore, che finisce per rinnegare l'umanità e abbandonarla:

> E tu, Dio, ti abbiamo visto nascere,
> sei cresciuto nella confidenza delle nostre case,
> ora vuoi essere solo il Signore degli animali,
> non ti piacciono più gli uomini, noi per primi,
> tuoi compagni di giochi, abbiamo saputo
> della condanna: «Da oggi i miei segni
> saranno indecifrabili!», hai stabilito. E noi,
> quando la paura sale, e vorremmo
> essere ancora con te nel viale,
> piccoli amici della divinità –
> ma non è più possibile –
> allora andiamo per i campi e i boschi a cercarti
> nelle caverne degli animali, nei borri,
> nei fossi, nelle tane.
> Cerchiamo un giorno intero.
> Alla fine, esausti e delusi,
> ci rifugiamo nelle taverne degli uomini[3].

Siamo così nel mezzo dell'epoca nichilista in cui si compie la dissacrazione dei rapporti umani. Basta citare una frase dell'amico, «Ricordati che il maggior peccato è curare», perché il poeta si lanci in una leopardiana invettiva contro l'illusione di progresso e la volontà di manipolazione della vita: «Liberaci dalle professioni. / I guaritori, il medico: quando passa / questo a controllare la malattia, / proprio come si va a visitare / un piccolo possedimento di periferia. / […] Ma come si può, / Dio, come si può dedicare / la vita alle migliorie?»[4]. Ciò che all'uomo interessa è che la propria schopenhaueriana rappresentazione del mondo non riveli falle e gli prospetti improvvisamente il vuoto: «il palco» davanti alla sua mente deve mantenere l'inganno, anche se il prezzo da pagare è la ripetizione dell'insensato (ma un giorno, si profetizza forse anche alludendo programmaticamente alle imminenti evoluzioni stilistiche dell'autore, «le parole da sole / si disporranno a ricuperare / quel che è stato ceduto, rubato. / Sole sul palcoscenico daranno il via / a un'azione impalpabile, astratta, / priva di sentimenti, soffocante / per chi è in cerca di emozioni. / Non avrà successo. La sala / resterà vuota. E così dev'essere»). L'unica fede possibile è perciò quella ballerina e folle di chi danza nel vuoto, non accetta l'immobilità, fisica prima che morale[5] e non cede (crede) alla consolante rappresentazione di Dio: il paradosso resiste nello schermo della religione confessionale, come unico pertugio, da cui trapela lo scandalo della verità:

> La volta che dal pulpito declamasti:
> «Dio è il Signore della vita e teme la morte,
> non è mai entrato nel regno dei morti, e se uno
> dei suoi figli si avvicina al trapasso
> Lui lo abbandona,
> torna indietro…», scapparono

www.andreatemporelli.com

i fedeli come cani colpiti,
strani rumori, non parole di protesta o grida,
ma guaiti, ululati,
restammo soli nella chiesa
a piangere.

Come la divinità si ritrae, senza che nessuno se ne avveda, dalla Creazione, così il poeta lascia sola l'opera ben prima di quello che potrebbe inizialmente apparire. A metà del poema, col quinto canto, irrompe una voce in corsivo: a esprimersi, attraverso la penna del poeta, è il prete nell'aldilà: «Potrò parlarti finché rimane la memoria. […] Tu non puoi immaginare dove mi trovo. / Qui non resiste rappresentazione, / o forma della mente: perché l'infinito / è un mostro che divora tutto». È il sacerdote a testimoniare, da altrove, l'estrema verità: «Così ora – ed è l'ultima apparizione, la fine - / ora da questo vuoto posso ben dire: / *le parole pronunciate* / *non si sono mai accorte di noi*».

Dunque, chi prende voce nelle ultime impersonali sezioni del libro? «Non c'è più il Grande Amico e Custode, / lo sguardo che accompagna, e tace / l'inestinguibile commentatore. / La scena è mutata». «Un terzo, un narratore, rende credibile / la sequenza dei sentimenti estremi, delle corse, / dei brani di corrispondenza, fino al saluto. / Gli amanti, si sa, non possono parlare di sé». Chi è la Voce, o chi sono le Voci che prendono corpo nelle ultime grandiose visioni del poema, per le quali varrebbe la pena richiamare non solo Leopardi, ma il miglior Rilke?

Se *L'opera lasciata sola* rappresenta il vertice della produzione poetica di Viviani (o, da un punto di vista di tenore linguistico, il punto più basso, profondo), ripercorrendo a ritroso il versante che ha condotto l'autore sin qui, il lettore non potrà che rimanere sconcertato per la solitudine (il titolo, ancora una volta, pare perfetto) che circonda il poema. Il lavoro di Viviani, infatti, presenta la caratteristica di una facile lettura *in progress*. È l'autore stesso a legittimarla, mantenendosi sostanzialmente fedele ai dati cronologici di elaborazione dei testi. Nel caso di *Cori non io*[6], «terzo tempo di una particolare avventura con la poesia», ci avverte anzi in nota: «C'è una composizione, in queste pagine, che mi pare abbia il valore di un crinale, nel senso che è il punto di massima autonomia dei segni e dei suoni, mentre dopo di essa comincia la lenta ricostituzione di forme e norme della lingua: s'intitola "ono"».

Il primo tempo di questa fase sperimentale è costituito da *L'ostrabismo cara*[7], libro che ha immediatamente proposto Viviani all'attenzione generale, collocandolo negli immediati dintorni del gruppo '63 e degli altri neoavanguardisti affiliati. Il testo esibiva un'esasperata pratica di sabotaggio del codice linguistico a livello «infraverbale» (Barilli). L'autore operava cioè, con specifiche tecniche eversive, sulla singola parola, la quale, soprattutto in formule stereotipe o in frasi idiomatiche, rendeva improvvisamente intransitivo il testo fino a bloccare l'intelligibilità dell'intero componimento, che pure risultava ancora sintatticamente coerente. La cogenza complessiva della poesia si accompagnava in definitiva a un'impenetrabilità semantica quasi totale: la scrittura diventava ostensione pura (autoreferenziale), corpo mostruoso per precipitazione parossistica di significati plurimi. Per la tentazione di ricostruire le frasi corrette, riparando all'interferenza di un ipotetico inconscio che, cercando di nascondere rivelava sotterraneamente le proprie pulsio-

www.andreatemporelli.com

ni, il lettore finiva con il subire lo scacco definitivo: solo in determinati sintagmi era in grado di scegliere un'opzione alternativa univoca, mentre nell'insieme, per il complesso gioco di attivazione semica a più livelli e l'ambivalenza di svariate soluzioni interpretative, la poesia non risultava decrittabile. Anche le indagini critiche meno sbrigative si erano limitate a un catalogo delle strategie adoperate. Fra queste: la caduta o la sostituzione di una lettera della parola («morteplice»), specialmente in prima sede («duna» in luogo di "luna"), con annesso storpiamento di formule *standard* della lingua («Pozione di Dio», «forza di un moro», «il tosto lasciato», «mele del ragno») o di citazioni («venite odoremus», «sedendo e stirando… di là da quella»); affine inserimento di una lettera («spirava» per "spiava", «bracciale etruscio»); trascrizione fonetica di parole straniere («situescion»); assimilazione fra desinenze («nel serpaio, che faio?»); rottura di vocali e loro ricostruzione in nuovi termini; «accoppiamenti fortuiti in "mots-valises" («scoccodellandio» riunisce forse tre parole: scoccolare-scodellare-eziandio)» (David); uso capriccioso delle maiuscole («anziaNello»); divertite paronomasie («il gelato il pelato ospite»; «il crodo, crudo agnello», «compagno di viaggio, di piaggio»[8], «moglie su voglie»). Il tutto in un componimento aperto (le minuscole iniziali e la mancanza di punto finale rimandano a un contesto più ampio), con punteggiatura assai ridotta, in cui si riscontrano anche «salti sintattici, frasi in cui l'anacoluto è figura regina […]. Specialmente nelle sezioni 4, 5 e 6. Sono state "mangiate" le giunture concettuali, e ogni sequenza del dettato viene ad accavallarsi con la precedente in una ipotassi paratattica: ogni poesia pare un binario su cui il trenino scatta a ogni istante su smistamenti prematuri e divergenti. Ma la catastrofe non avviene quasi mai, per ora» (David).

Il necessario regesto di tali fenomeni ha giustificato tuttavia una lettura discontinua dell'opera, fino ad accentuarne caratteri secondari. Per esempio, l'ironia implicata nell'oltranzismo dell'autore sembra inferiore a quella che una lettura rapsodica finisce per prospettare. *L'ostrabismo cara* resta una silloge dal piglio tragico, ritmata in modo ossessivo, per certi aspetti cantabile: come ci si trovasse davvero di fronte all'eruzione di un'incandescente materia psichica non più governabile, saldamente ancorata a strutture riconoscibilmente poetiche (frequenti rime interne, per esempio), ma ben oltre il linguaggio ordinario. Eppure si è parlato, poco sopra, dell'azione di un inconscio solo ipotetico: resta il dubbio, per la riconoscibilità dei metodi di elaborazione dei messaggi, che il gioco sia solidamente programmato e che qualsiasi avventura interpretativa risulti inficiata in partenza. La figura principale con cui il poeta attua lo scardinamento del codice è infatti il lapsus (di cui le operazioni infraverbali sopra ricordate sarebbero il sintomo): essa però lascia intendere un abbandono all'automatismo. Per questo Viviani fu ascritto alla famiglia dei continuatori dello sperimentalismo degli Anni Sessanta, come se spostasse semplicemente la ricerca a un altro livello del linguaggio, restando tuttavia vincolato a un programma, a una sperimentazione guidata, per cui rimarrebbe irrisolto il quesito fondamentale: come ci si può porre il fine della trasgressione attraverso l'impostazione di un nuovo ordine? C'è da chiedersi se non sia più sensato parlare, in definitiva, non di inconscio, ma di sovra-conscio, di abbandono raggiunto dentro un atto di volontà, di una spontaneità educata. Una lettura retrograda della sua intera produzione può dar credito a questa prospettiva, facendo leva sugli sviluppi filosofici (già allora attivi in potenza). L'ironia del poeta non

www.andreatemporelli.com

sarà rivolta contro il lettore, ma contro il simulacro dell'io poetante, per ridare credibilità a una parola pura, non plasmata da alcuna proiezione egoica, non dominabile dal soggetto. La lingua 'altra' che affiorerebbe nella trama delirante e strabica del poeta non sarebbe una lingua soggiacente, ma uno sfondo utopico, uno spazio avventuroso ancora da esplorare. Il *lapsus* programmato di Viviani non risulterebbe una pratica di disvelamento di contenuti, ma di liberazione dai contenuti. Senza ricorrere alla referenza ed anzi teorizzando l'autoreferenzialità del Testo, il poeta compie un gesto dal significato sottilmente politico-sociale. Per tutto ciò Viviani, si può ben dire, è giunto oltre le soglie dello sperimentalismo. Prendendo le mosse dai risultati già acquisiti, la sua azione si è rivelata più radicale e dirompente. E, come è stato già rilevato, diventa conseguentemente necessario precisare fra i suoi referenti poetici, ben oltre un Sanguineti, autori come Porta e Rosselli (con doveroso rimando per quest'ultima a ciò che Pasolini ne scrisse sul «Menabò»).

Il dadaismo del primo Viviani pare a conti fatti meno ludico di quel che sembrò allora. La sua capacità di operare sul linguaggio con tanto cinismo suggerisce, se non una pulsione necrofila, una disperata chirurgia sul corpo inerte dei significanti per studiarne i più inconfessabili recessi. La sua sperimentazione ha come premessa un trauma: l'obnubilamento progressivo dei significati istituzionali, ormai invasi da un soggetto privo di qualsiasi possibilità di rinnovamento e costretto alla mera ripetizione e amplificazione di sé, in un infinito e subdolo tentativo di sopravvivenza e dominio. Ma l'obnubilamento dei significati è progressivo: con *L'ostrabismo* non siamo ancora al punto della loro assenza, ma del loro dissociarsi. Ogni singola frase può essere variamente interpretata, cosicché nell'insieme la poesia subisce un'ingovernabile fioritura di sensi: si apre ed espande mostruosamente in tutte le direzioni[9]. Si pensi solamente al titolo: «l'ostrabismo» starà per "lo strabismo" oppure per "l'ostracismo"? E che dire della sua associazione con "cara"?

Un ulteriore passo verso la cassazione dei significati si compie con *Piumana*[10]. Tralasciando altri esempi delle strategie già documentate e qui ulteriormente affinate, diremo che l'idea di un Testo vivente al di là di ogni referenza conduce alla decontestualizzazione programmata: gli unici rinvii legalizzati sono autoreferenziali, metapoetici, e anche i minimi indizi biografici e sociali vengono proiettati su questo piano di lettura.

Ecco la poesia d'apertura di *Piumana*:

> ostrabilia ventato s'è animato, in diretta tutù
> l'è geminato, pòccia alle parve doglie dello sfratto
> aliquò s'è affidato, a chi nicola, è fato!
> Orunque ricomposto un annodo gentile al filone rubizzo,
> da tuttùno a se no, sono corpi reparàti. Serto, principia
> il calco del golpame, la tentescion d'emiro,
> il core imbrana, annota il sito smunto
> che fra' bernardo e il cesto della spera
> la nozione è patrizia ha
> per quietanza un colpetto di riso

Sembra di poter intendere nell'*incipit* un'allusione al libro precedente, che dopo le «doglie dello sfratto» «s'è animato», viene cioè abbandonato a sé stesso, affida-

www.andreatemporelli.com

to ad «aliquò»: il poeta e il testo sono corpi separati. Oltre quest'azzardo interpretativo, il terreno si fa ulteriormente accidentato. Che cosa significa l'ammissione successiva? Forse che il poeta prende definitivamente congedo dalle emozioni? Sarebbe lecito intravedere un richiamo dantesco: San Bernardo che prende il posto di Beatrice? Appena sulla soglia di *Piumana* ci troviamo già arrischiati nell'interpretazione, ma pagina dopo pagina i riferimenti possibili vengono meno e il lettore "si smarrisce nell'opera", non è in grado di manipolarla, di venirne a capo. La scrittura di Viviani è un labirinto predisposto al sacrificio del significato: chi si inoltra per tentare di porre rimedio finisce per trasformarsi nello stesso mostro che compie il delitto: finisce cioè per lottare contro i significati. «La parola non passa: muore nel giro dell'ascolto, ai piedi del dicitore. Passa, invece, la scena della parola», ci ricorderà Viviani[11].

A sorprendere è il fatto che il poeta giunge a tale risultato per via diretta, senza cioè innescare referenti simbolici. La macchina costruita non si basa su meccanismi metaforici: la metafora è bandita dal processo creativo[12]. Non si compie una nuova operazione letteraria, soltanto più complessa: si opera, con esuberanza dionisiaca, nel punto onirico di contatto fra realtà e desiderio. Non sfugga, a questo punto, una caratteristica non ancora sufficientemente rimarcata che contraddistingue l'intera opera di Viviani: si tratta dell'abbondanza di dediche e di personaggi nominati nel discorso, "terze persone" o "testimoni" depositari ideali dei segreti messaggi della scrittura. La loro invocazione avviene anche a livelli assai profondi. Si pensi al titolo (senza tentare un'interpretazione forzatamente univoca dello stesso): *Piumana* ci ripropone il fantasma poetico di Mana, cui era dedicata la sezione *intercorre il meco* dell'*Ostrabismo*. Prosegua il lettore nello stendere una mappa completa, utile magari per qualche ulteriore illuminazione. Qui importa rilevare che all'io dell'autore subentra un coro; la voce che dà origine al Testo è, più che impersonale, interpersonale. «Le facce dell'anima sono più di mille. E si passa continuamente da una figura all'altra»[13]. Inevitabile sarà, di lì a poco, un più palese accoglimento di formule dialogiche.

Cori non io è giust'appunto il titolo successivo. Qui davvero la parabola di obnubilamento dei significati giunge al culmine, dando vita al puro balbettio, alla "follia" linguistica, che non coincide però con l'insensatezza. D'altronde nemmeno un caso estremo per la letteratura, in cui il delirio linguistico s'innestava in condizioni psicotiche accertate si genera una tale brusca delegittimazione poetica[14]. Artaud, fra l'altro, resta una possibile pietra di paragone per la poesia che lo stesso Viviani ci addita come apice di questa particolare avventura linguistica, e dalla quale prende avvio anche la nuova avventura tesa alla ricostruzione del linguaggio:

ono ono todào lota ma dina:
lota poramatè lello solai
o mino coti so malla serìna
vetèste pu folce:
olòro dauto salsi millo laba
a sampìna licìna
pello lata codina
codi re danivèsi […]

www.andreatemporelli.com

Questi i primi versi di *Ono* (unico componimento del libro che esplicita una dedica, a Francesca, che garantisce fedeltà d'ispirazione con *Piumana*), dove non cercheremo di artigliare alcun brandello di contenuto, abbandonandoci all'incantamentoincantamento e scorgendo tutt'al più, entro questa glossolalia abbagliante, il tono elevato, quasi vaticinante, che ridà vita all'endecasillabo e al settenario e alla rima più scoperta (mantenuta, con discrezione, anche nelle ultime prove poetiche).

Già i componimenti successivi, nell'esile operetta pubblicata stranamente a distanza di anni, sembrano uscire da un'altra penna: ritorna la sostituzione di una lettera come strategia privilegiata, atta a sfigurare frasi tuttavia perfettamente interpretabili (e quasi simpatiche nella loro comica deformazione). Ecco tre finali: «Tu valutavi solo con la mano» (in rima con «falsogiano»); «io sono qui a ripetere le solite crasi»; «subisco ancora il peso delle torme!» (in rima baciata con «enorme»). L'effetto comico si accresce anche per la sensatezza inattesa delle frasi: lo spazio per la creazione verbale sembra limitarsi sensibilmente. C'è poi da chiedersi se non sia più preciso parlare solo in queste circostanze di *lapsus*.

Con *Cori non io*, dunque, si tocca la coincidenza di suono e senso nell'oblio del significato: il punto di partenza per la ricostruzione della lingua è dato dal ritmo, margine residuo di senso che resiste alla nientificazione semantica. A persistere oltre il linguaggio, non riducibile ad esso, è la poesia: malia rapinosa e assoluta.

L'amore delle parti apre perciò un altro tempo per la scrittura di Viviani. Se il titolo fornisce sempre una chiave di interpretazione importante per cogliere l'intenzione di un'opera (la sua 'tensione ideale' vorremmo dire, piuttosto che la programmata risoluzione per un determinato fine), questo titolo, al di là del fatto che si legga il genitivo come oggettivo o soggettivo, ci invita a cogliere un desiderio di unità, di ricomposizione di "parti" dissociate, insieme linguistiche, soggettive e sociali.

L'attenzione creativa del poeta sembra essersi spostata dal piano infraverbale a quello sintattico-testuale. Se restano reperti dei moduli precedenti (del genere «allontanatevi voi astri»), essi si risolvono in un più vasto moto di agglutinazione sintattica e in movimenti lievemente alogici del testo, che mimano teatralmente (Cfr *Recitativo*) scene colte in momenti "drammatici". Le situazioni, dinamiche e sfocate ma già delineabili, se ancora non si sciolgono attorno a una trama narrativa, si annodano in motivi meno labili che in precedenza, o almeno intelligibili. Se prima l'azione del poeta consisteva nel dissociare fino alla deflagrazione il testo, ora consiste nel tenere insieme il messaggio che, per quanto lacerato, sgorga da una sorgente diffusa, da un punto di vista indistinguibile nel coro in cui l'io si è prima smarrito ed ora integrato. *L'amore delle parti* indica anche questa adesione naturale della coscienza a ogni singola porzione di realtà. (Notiamo qui, per inciso, che la disseminazione dell'io nel magma degli eventi, minimi o rilevanti che siano, è in verità una poetica variamente attuata da tutti: non siamo poi così distanti, a livello intenzionale, se non a livello di risultati, da *Per il battesimo dei nostri frammenti* di Luzi, poeta pure intento a bruciare la materia del ricordo e a uscire dall'involucro della metafora, o dalla pronuncia oracolante di Mussapi, per citare qualche nome. Sacralizzare i frantumi del presente in nome di un'integrità perduta e invocata, sembra il compito che il poeta sente di dover assumere in questo frangente storico). Ma il titolo rinvia anche più direttamente al tema centrale nella trama polifonica del libro: il rapporto erotico. Proprio in corrispondenza di questo

www.andreatemporelli.com

motivo cogliamo i passi più densi e fluenti:

> i lustrini, figura, l'apertura
> «ti covo è naturale (come è rosso)
> guarda: cosa possono dare i frammenti…» e mi son mosso
> maestra di vita sotto la tinta a cercare…
> Ripassa le pieghine in lungo resta…
> che baci venivano taci salivano voci…
> mancava lo sponsor (che dici!) calava la chicca…
> oh sì ma tu (carezza) potevi aspettare…
> Oh sana Maria t'adoravo in vetta all'altare
> e invece da tempo correvi su strade di mare…

Con il frequente ricorso al dialogo, registrato (quasi si trattasse di appunti tratti dal taccuino dell'analista) per lo più a intermittenza, isolando sentenze che emanano una luce tragica su tutta la scena, si intravedono in filigrana, fra le molte reticenze e sospensioni, i paesaggi, i luoghi, gli sfondi su cui si stagliano le ombre protagoniste dell'azione. La punteggiatura è quasi abolita e spogliata di funzioni meramente grammaticali: parentesi, virgolette ed esclamativi sono indicatori tonali.

«Il linguaggio, in altri termini, mostra una carica non più devoluta al rimescolamento, al disordine (dionisiaco o infernale che sia), ma si spinge alla costruzione d'un intorno, d'un *limen* che vorrebbe dominare e gestire i movimenti. Il linguaggio tende ad una condizione di trasparenza assoluta, all'apollineo, ad una istantanea staticità, alla bellezza: a suo modo, si pone come un'entità che produce forme e simboli, tende a *costituirsi come vita* che, nelle forme e nei simboli, s'espande» (Santagostini). Dopo l'esposizione totale del significante, comincia l'esibizione (discreta) della forma, qui ancora fluida, ma già in grado di organizzarsi in strofe e in lunghe sequenze di versi regolari.

Senza giungere, come altri, al ripescaggio delle forme chiuse e degli altri istituti retorici tradizionali, la raccolta successiva s'inoltra ulteriormente nella direzione del confronto con i tratti poetico-formali del linguaggio. Con *Merisi*[15] Viviani «ricattura cioè i dati di una moderna tradizione divenuta in lui (e non solo in lui) post-moderna, imprimendole tutte le possibilità offerte dal campo semantico in continua espansione della scrittura poetica, delle sue mobili e mutevoli costellazioni. Singolare è, ad esempio, il modo ben controllato ma duttile con cui Viviani ha reintrodotto la rima, l'allitterazione, l'enjambement e persino l'endecasillabo e altre forme metriche canoniche, rompendo l'eventuale staticità di forme chiuse, in un vortice tanto più aleatorio e diversamente inventivo delle immagini» (Marco Forti).

Il titolo, ci informa l'autore, è il nome di una figura presente nel testo, ma – aggiunge con malizia, lasciando spazio ad altre interpretazioni[16] – «non so se ha riferimenti al cognome che è stato». Questa figura misteriosa sembra potersi in qualche modo ricollegare con il motivo della scomparsa, probabile nucleo generante l'intera fiaba di *Merisi*, in cui compaiono boschi, corti, soldatini, dame e damine, fanti ecc. in sequenze incalzanti dall'ammiccante leggibilità (rispetto alle opere precedenti) e dalla figuratività fantastica che indulge persino in serie di diminutivi o in pose manieristiche («dea di beltà soave») con annessi lessemi («virtù,

www.andreatemporelli.com

beltade»), fino al limite della stilizzazione:

> Il basso che a giocare si traveste
> e lascia alla persona, fuggitive,
> le salaci pitture e sulla veste
> le mani, siamo stati sulle rive
> ove la lontananza delle feste
> ricorda il fondo mesto delle dive.

Queste figure fiabesche ritornano anche nel successivo *Preghiera del Nome*, spogliate però di quel gusto «goticizzante». Qui pare deciso infatti il passaggio ad altro registro, dove la lingua poetica si stempera in una ricca medietà lessicale, priva degli scarti caratteristici dei libri precedenti, ma vibratile, capace di accogliere tutti gli stimoli tonali suggeriti dalle immagini.

Si ipotizza anzi un implicito confronto con le opere di Raboni: alcuni tratti risultano visibilmente omologhi. Si pensi al fluire del dettato come una sorta di parlato interiore, che riassorbe nell'andamento monologante le movenze dei dialoghi non espliciti e le tracce di un ambiente riconoscibilmente domestico e cittadino, senza innescare evidenti processi di simbolizzazione degli oggetti. Altre coincidenze nei percorsi dei due poeti sono la congiunzione del tema bellico (in Raboni più puntuale e metaforico, in Viviani diffuso come una sottotrama) ai motivi "familiari" (si legga per esempio *Mi ritrovo a scrivere alla mia bambina* a fronte della raboniana *Serenata*), certe figure di animali domestici (dall'«animale astioso in casa» al gatto Cherubino), la tensione poematica di talune sequenze narrative, una dimensione referenziale a tratti spiccatamente sociale (ai «compagni» di Raboni fanno riscontro i «cittadini» di Viviani). Va altresì osservato che, se è ipotizzabile qualche ascendenza con l'opera di Raboni, che nel 1982 pubblica *Nel grave sogno* e nel 1988 l'antologia *A tanto caro sangue*, è viceversa *L'amore delle parti* di Viviani a proporsi come antecedente delle raboniane *Canzonette mortali* del 1985, se la pur differente impostazione letteraria non inganna.

L'io, ormai sarà chiaro, non è altro che lo spazio scenico in cui si insediano, di volta in volta, gli attori non identificati di monologhi, i quali trovano alla fine un denominatore comune non solo stilistico, ma nell'intrinseca capacità di suggerire trame familiari, storie, indizi caratteriali. Ma la svolta imminente nell'*Opera lasciata sola* di una relativa ricostruzione del soggetto (conseguenza inevitabile del lavoro linguistico che stiamo ripercorrendo?), non certo nella prospettiva di una restaurazione lirica, ma semmai di un recupero in avanti, di un arricchito rapporto con i dati dell'esperienza personale, anche questa svolta, si diceva, è presagita nella *Preghiera del Nome*, dove la tentazione di identificare l'io testuale con il poeta è acuta fin dalle prime battute: «Il cittadino mi vede seduto / sulla panchina che la prima luce / imbianca, meravigliato / si ferma e vuole / che gli risponda. Dice / che sono bianco in volto»: tentazione cui il lettore saprà da sé resistere, affinata l'attenzione e la capacità di interagire a livelli non superficiali con il testo attraverso le opere precedenti; eppure in qualche modo coonestata non solo dalla poesia appena citata, così esposta in principio di volume, ma anche da altri testi in cui quello stesso io (sempre «bianco» e immobile) si riaffaccia:

> Vi lascio fare i turisti e fotografare

www.andreatemporelli.com

il cedro che tutti ammirano, un fusto
che ci vorrebbero dieci e più
ad abbracciare.
Sono finito nell'indifferenza, ridete pure
se dico che oggi m'ha chiamato a sé il Signore:
è la verità.
Vi lascio mirare il suggestivo panorama della rocca,
se vi fermaste a lungo –
«ma siamo stati tanto» - no, molto di più
e se aveste guardato a fondo nel paesaggio
m'avreste visto,
con quest'aspetto nuovo che ho
bianco e immobile.

Non sarà importante a questo punto appellarsi all'autorità di un'altra dedica "strategica" (quella che unisce questa poesia all'*Opera lasciata sola*) per giustificare tale ipotesi di lettura: seppure l'insorgenza dello spettro dell'io biografico all'interno dell'io testuale fosse involontaria, l'autore non può certo, a opera compiuta, non prenderne consapevolezza e, avallando le scelte qui accennate, legalizzarla.

Molti sono i nomi, ancora una volta, citati dal poeta (ricordiamo la sua nota in calce al libro: «La forma più essenziale di preghiera è stata l'"invocazione del Nome". La pronuncia dei nomi è sempre invocazione e preghiera. I nomi sono parole inspiegabili, resistenti ai significati. In poesia le parole acquistano l'autonomia dei nomi. In poesia ogni parola è un nome»), ma fra tutti la figura paterna (dall'afflato ancora una volta raboniano) spicca per amorevolezza di raffigurazione:

Penso ancora ai rischi di essere
perseguitato, le mosse
per sfuggire i pericoli se ho amato
non seguire le regole,
ma no, basta! lo prendo per mano
il mio vecchio padre e ci mettiamo a correre,
lui ride si scioglie in un riso pieno sereno, inciampa
ma lo sostengo, vola, è leggero, un'anima
esilarante la velocità aumenta il riso
la stretta delle mani «portami con te»,
ma non è lui a dirlo povero vecchio sono io
che chiedo ancora
"portami nel tuo cielo".

È dunque in questo libro, già teso verso soluzioni poematiche, che affondano le premesse dell'*Opera lasciata sola*, come si avverte soprattutto nei testi che affrontano il tema della morte Una tensione argomentativa e una potenza d'immagine emergono nei tratti in cui la discorsività si tende ristabilendo, fra significante e significato, la più feconda e trasparente immediatezza (conquistata culturalmente, mai data in partenza): «Ho dovuto concordare la mia crescita, il mio futuro / con questo amore. / Più volte ho sperato che fosse una donna o un uomo. Ma ogni sera la luce se ne andava e con il buio / le persone sparivano, tutte / con discrezione sparivano: / mai una con cui restare».

www.andreatemporelli.com

E tuttavia nemmeno una lettura tesa a cogliere gli sviluppi e la progettualità sotterranea della poesia di Viviani può attenuare il netto stacco che separa dai precedenti libri *L'opera lasciata sola*, poemetto che segna una data nella letteratura contemporanea. Il rischio è anzi quello di ridurre le altre opere o almeno quelle precedenti, a un ruolo appena propedeutico ad essa, nonostante la ricchezza di motivi che, in sede storica, essi offrono allo studioso.

L'unica via che sembra al momento percorribile all'autore dopo gli straordinari esiti di quel volume (né si vuole cedere a incaute previsioni, considerata la straordinaria spinta innovativa di Viviani di libro in libro), è quella di una poesia 'filosofica', astratta e antilirica. Questo è almeno il timbro essenziale della raccolta più recente, *Una comunità degli animi*[17].

"*N*on c'è / anima": con questa terribile e perentoria affermazione si chiudeva *L'opera lasciata sola*, facendo risuonare una nota tragica di totale desolazione nell'orizzonte nichilista su cui il poeta sollevava un grandioso sguardo. Ma si trattava davvero di un deserto impercorribile, oppure al fondo di quella minacciosa prospettiva si celava l'ultima traccia della presenza dell'«Innominabile»? Quasi a voler insistere su questa visione, senza risolverne l'ambiguità (e come dichiarare la presenza dell'Innominabile senza ricadere nella contraddizione? «Una volta spezzata, non si può più ricostruire una fede»[18]), il poeta riparte da questa certezza. Non ci sono anime, ma tutt'al più animi.

Non si tratta di un mero espediente sofistico, anche se il passo di queste pagine è nettamente argomentativo. Il libro, peraltro, andrebbe letto con il supporto delle riflessioni edite nel *Mondo non è uno spettacolo*[19]. Teso alla definizione di un universo concettuale organizzato, *Una comunità degli animi* è centrata sugli stessi temi e in particolare sugli stessi elementi contrapposti presentati nel volume teorico. Fra queste vi è, appunto, l'essenziale antagonismo fra mente e animo. La sostituzione dell'anima con il corrispondente maschile segna un netto scarto semantico e ben si adatta al ruolo di volontà di dominio e di eroica resistenza alla natura che spetta all'uomo, all'interno processo eterno della creazione.

Questo è infatti il tema nucleare della raccolta. I protagonisti della scena sono la natura e l'uomo e tutto si gioca entro la loro perniciosa separazione e l'amorevole ricerca di forme di armonia provvisorie (giacché la lotta è incessante, inscritta nella legge dell'eternità). Tale dicotomia è indicata fin dalla prima poesia: «Nessun angolo della superficie della natura / ha mai riconosciuto la presenza del lavoro umano». Nemmeno il dolore scalfisce la sostanza irriducibile dell'universo: «Mai fu bagnata la pianura col pianto. / E il massimo dolore cos'è più / nell'aria appena fuori del corpo affranto?». Anzi, soltanto una mente pura, spogliata dalle interferenze dei sentimenti e degli *idola* (anche letterari) che l'uomo va di volta in volta costruendo, rappresenta il punto di contatto fra la natura e l'uomo: «La mente è la natura che ignora / i moti degli animi». Soltanto un abbandono a questa forza tellurica, femminile[20], renderebbe praticabile l'ipotesi di una «comunità degli animi»: «La forza che prende e lascia il corpo, / mai vista, narrata / come ardimento, / vitale tenacia, volontà, non rappresentata / avrebbe il segno della divinità, farebbe / una comunità degli animi».

In fondo alla prospettiva eroica disegnata dal poeta, la divinità non viene dunque negata. Siamo perciò oltre l'utopia leopardiana. Come potrebbe il poeta negare

www.andreatemporelli.com

l'Invisibile? Suo compito è esattamente quello di difendere e fondare il limite invalicabile del sapere umano, partecipando alla forza creatrice della natura. «Arte, lento ricupero dell'anonimato…».

L'indagine sull'opera divina della creazione si sovrappone così, ancora una volta, con l'indagine dell'atto creativo letterario, e *Una comunità degli animi* si arricchisce di spunti metapoetici.

Con minimi, quasi impercettibili trapassi, lo stile rarefatto assomma veri e propri aforismi, in cui la versificazione si riduce ad artificio inessenziale (essenziale essendo ormai diventato, per il Viviani esploratore delle forme, il contenuto per eccellenza, il puro pensiero), sequenze sapienziali che giungono persino a delineare i contorni di una «storia universale», e componimenti che tendono a un canto di luziana memoria. Come ha già rilevato Piccini, infatti,

> ci sono movimenti di testi, forme retoriche che portano inscritta la traccia di una chiara filiazione luziana: si legga *Procede nei movimenti l'animo*. *Prefigura*, poesia fondata su una interrogativa disgiuntiva, il cui secondo membro è portatore della più vera e profonda rivelazione, secondo una fenomenologia retorica propria del Luzi degli ultimi libri. Oppure si veda quest'altro testo, che mima le forme della capitale (almeno da un punto di vista filosofico) ultima poesia di *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (*È, l'essere*. *È*): «Sorge la materia, avanza, / inafferrabile, diffusa, s'irradia, aumenta / volge in un fondo imperscrutabile, senza cessare risale invade il già invaso, / è fibra illuminante, è spazio / illimitante, non ha / sviluppo, non ha espansione, esito. / Coloro che si accalcano a sfilare / un colore, a trattenere una luminescenza / disegnano piccoli archi e cerchi», o ancora si veda un *incipit* come: «Arte, impronunciabile condizione!» a fronte della chiusa di *Dove mi porti mia arte* dello stesso ultimo libro luziano. Non si saprebbe dire quanto volutamente, ma certo Viviani assume una tonalità, una formalizzazione, una strutturazione retorica per "cantare" una sostanza di pensiero in tutto diversa, se pure non priva di una sua altezza di visione e di una sua grandiosità.

Quanto poi siano effettivamente alternative le aperture filosofiche dei due poeti, lo si vedrà con il senno di poi, ma si potrebbe persino riflettere su quanto siano effettivamente inconciliabili le pur differenti premesse che hanno dato vita all'ermetismo dell'uno e alla sperimentazione dell'altro, fino a suggerire per la precoce opera di esordio di Viviani, *Confidenza a parole*[21], che nel presente lavoro non abbiamo preso in considerazione, una funzione analoga a quella riconosciuta alla *Barca* luziana, cioè di radice destinata a resistere nel tempo per rifiorire in nuove, più mature forme. Ma saranno, a questo punto, gli attesi e più radicali sviluppi che attingerà la poesia di Viviani a rendere ragione di una tanto imprevista quanto illuminante "comunione di animi", sotto il segno di un'ideale concittadinanza senese.

www.andreatemporelli.com

NOTE

[1] Milano, Mondadori, 1993. Il verso citato, che più precisamente chiude la seconda strofe della settima parte dell'opera (v. 27), si trova a p. 47.
[2] «Nessuno / tenti di avvicinarsi! / Tu che mi sei stato vicino come un animale [...] / nessuna morte mi conquista tanto, mi annienta, / perché la tua morte, anch'essa, / proviene da me».
[3] Una curiosità: le «caverne degli animali» del quintultimo verso è corrispettivo opposto alle «taverne degli uomini»: quasi un *lapsus* a cui il poeta, lontano dalla maniera dei primi libri, ha saputo resistere.
[4] Si vedano le pagine di Viviani dedicate alla *Professione e la morte*nel volume *Il sogno dell'interpretazione*, Genova, Costa & Nolan, 1989, pp. 58-63.
[5] «C'era più verità in quei salti - / per questo ti amavo - / che in tutta la mia geografia dell'anima».
[6] Milano, Crocetti, 1994.
[7] Milano, Feltrinelli, 1973.
[8] Con allusione al motociclo?
[9] «Solo il corpo non può andare a un tempo in direzioni contrarie» (*Pensieri per una poetica della veste*, p. 21).
[10] Guanda, 1977.
[11] *Pensieri per una poetica della veste*, Milano, Crocetti, p. 15.
[12] «La metafora, atlante dei gesti, / vuole innalzare nello spazio disegni e scie, / formelle di pietà, lasciti antropomorfi. / Ma i canti dello spirito, infondatezza / di ogni tracciato, solo elevazione e suono, / di piccoli e tardivi, e infranti, chiamati / ritorni e confini, prossimi e inerti». (*L'opera lasciata sola*, *cit*., p. 54).
[13] *Pensieri per una poetica della veste*, *cit*., p. 22.
[14] Si vedano in merito le belle pagine di Eugenio Borgna in *Come se finisse il mondo* (Milano, Feltrinelli, 1995).
[15] Milano, Mondadori, 1986.
[16] «Ho forse riso di me, o mi abbandono all'*Amore vittorioso* del Caravaggio, o cambio nome ai meriggi, o attraverso di Narciso i sorrisi, o dico sì alle rime?» (Porta).
[17] Milano, Mondadori, 1997.
[18] *Pensieri per una poetica della veste*, *cit*., p. 52.
[19] Milano, Il Saggiatore, 1998.
[20] «Convertire le parole degli altri in energia propria è un modo femminile» (*Pensieri per una poetica della veste*, *cit*., p. 51).
[21] Nuovi Quaderni di Poesia, Parma, 1971, ripresa in parte in *Summulae* (Scheiwiller). Valga per quest'opera quanto espresso da Michel David nell'introduzione all'*Ostrabismo cara*, dove ci si rifaceva al giudizio espresso in una recensione di Salvi. Riportiamo il brano a vantaggio del lettore: «Viviani, in *Confidenza a parola*, operava su due spartiti, l'uno scritto, l'altro no. Lo spartito scritto era tenuissimo, derivato da Penna con evidenza, nel suo angelismo, nell'andatura epigrammatica, leggera, evasiva e perentoria, e risaliva più oltre ancora, a Ungaretti, nella volontà chiara di dare alle parole scandite e assaporate a una a una un valore fonico, un senso rinnovato, senza naturalmente il rauco martellare del vecchio leone ("Un bimbo / mentre gioca / parla da solo / al mondo"). Il metafisico ligure degli *Ossi di seppia* non era neppure assente, né dalla tematica in filigrana delle brevi poesie: il caso, la necessità, il varco, la solitudine, il soffrir lento, la sete. un certo sisifismo narcisistico, né nei giochi della fonetica».

www.andreatemporelli.com

Claudio Pezzin

Andrea Zanzotto: *A che valse?*

Le poesie raccolte in *A che valse?*[1] rappresentano le origini del mondo poetico di Andrea Zanzotto e la loro lettura ha il fascino di una sorta di viaggio alle sorgenti di un grande fiume, sorgenti che attraggono come uno zampillio improvviso, sorto dal nulla.

Zanzotto scrisse le quindici poesie negli anni compresi tra il 1938 e il 1942, tra i diciassette e i ventun anni, mentre studiava Lettere all'università di Padova: la pubblicazione è stata però molto tardiva, visto che l'opera venne stampata nel 1970, quando, ormai con la raccolta *La Beltà* avvenuta due anni prima, la poetica zanzottiana aveva preso una strada definita, innovativa rispetto all'intero quadro letterario italiano contemporaneo.

Con queste brevi note critiche ci proponiano semplicemente di delineare sinteticamente alcuni punti nodali, utili per definire l'inizio del percorso del giovane poeta trevisano, anche alla luce degli sviluppi successivi.

Le quindici poesie costituiscono, come specificato dallo stesso Zanzotto in una nota in calce al volume, «una serie abbastanza omogenea di componimenti, scelti tra molti altri appena anteriori o contemporanei alle origini di *Dietro il paesaggio*... La scelta, più larga di quella che viene qui presentata, era già stata compiuta, con molte incertezze, poco dopo il periodo della composizione». Da questa nota, quindi, si può dedurre che l'autore intendesse far, di questi componimenti e di altri successivamente tralasciati, il perno di una raccolta di poesie con caratteri autonomi e a sé stante, rispetto al testo *Dietro il paesaggio*, pubblicato molto più tardi, nel 1951, con liriche scritte nel più ampio periodo compreso tra il 1940 e 1948.

Di questa raccolta sarebbe assai interessante conoscere il titolo ipotizzato, la struttura prevista (ad esempio l'ordine dei testi ed eventuali sezioni), oltre, naturalmente, ai testi poetici che costituivano la "scelta più larga" di cui si è detto. E non è escluso che Zanzotto, un giorno, possa tracciare storia e cronistoria di quella che doveva rappresentare la sua prima raccolta poetica data alle stampe.

Comunque, a noi preme sottolineare la possibilità di leggere il lavoro come un'entità dotata di una propria precisa autonomia, di una propria omogeneità, frutto di una selezione mirata. Soprattutto, occorre tenere conto del particolare momento storico in cui le poesie vennero scritte e selezionate: gli anni che precedettero la Seconda Guerra Mondiale e i primi anni del conflitto, nei quali il dramma della guerra civile, vissuta personalmente da Zanzotto tra le file della Resistenza, era ancora lontano. Viceversa, di quel dramma e del sofferto periodo della ricostruzione postbellica, risentirà inevitabilmente la composizione delle poesie di *Dietro il paesaggio*, scritte tra il 1940 e il 1948 e stampate, come si è detto, nel 1951, con assai probabili modifiche e correzioni.

Il titolo, *A che valse?*, venne dato alla breve raccolta in occasione della pubblicazione, come chiarito dallo stesso Zanzotto nella nota citata. Varrebbe la pena domandarsi il significato sia della decisione della pubblicazione tardiva dei testi sia del titolo in questione. A mio parere, le ragioni del primo quesito vanno collegate all'importante pubblicazione, nel 1968, dell'opera *La Beltà*, una raccolta che

www.andreatemporelli.com

venne letta come un fondamentale momento di cesura nella storia della poesia italiana contemporanea del Secondo Dopoguerra da studiosi, critici e scrittori e, con tutta probabilità, come tappa decisiva del proprio *iter* poetico e umano dallo stesso Zanzotto, al punto da indurlo a presentare all'attenzione della critica un insieme di testi giovanili giudicati significativi in un'ottica interpretativa globale. Non è un caso che, di lì a poco, Agosti da una parte curi la scelta antologica delle poesie zanzottiane[2], inclusive anche di testi di *A che valse?*, e, dall'altra, il poeta inizi l'elaborazione dei testi che costituiranno poi la trilogia, cioè *Il galateo in bosco*, *Fosfeni* e *Idioma*, opere che rappresentano un periodo ben distinto della sua storia poetica.

Sul titolo della raccolta ci sentiremmo di formulare alcune ipotesi. Il passato remoto potrebbe sottolineare la lontananza estrema di un tempo, quello della giovinezza e delle origini della propria scrittura, che pare al poeta ormai cinquantenne come un'epoca definitivamente e precisamente circoscritta: mentre il verbo, "valere" sembrerebbe una sorta di commento da parte del poeta in età matura nei confronti dell'inizio della propria creatività artistica, come se chiedesse ai lettori e ancor più a sé stesso: «Valse davvero la pena di cominciare questo viaggio nell'avventura poetica, questo iter nell'ignoto?».

D'altra parte, come ho già osservato in precedenza[3], *A che valse?* fa eco al celeberrimo quesito del pastore errante dell'Asia, nel *Canto notturno* di Leopardi: «Dimmi, o luna: a che vale / al pastor la sua vita, / la vostra vita a voi?» (vv. 16-13) e appare come verbo iniziale di una delle quindici poesie della piccola raccolta zanzottiana: «A che valse l'attesa del gioco?», una poesia con molti caratteri leopardiani, suggello significativo di una consonanza profonda, sin dall'inizio, con il poeta di Recanati, consonanza che poi resterà come un punto fermo anche nelle opere poetiche successive e che nella lirica in questione si manifesta sotto la forma di una contemplazione notturna ed elegiaca di un amore assunto nella dimensione del ricordo («questo fuoco non sa più / riscaldare», vv. 9-10) oppure nella percezione inquieta di una propria alterità di poeta che, mentre scorge le sembianze della poesia dentro il paesaggio, non è come i compagni che «mancavano / o distratti seguivano dall'alto / il volo oscure dei pianeti» (vv. 2-4)[4].

Due solo sono le frasi interrogative presenti nella raccolta: l'altra, «Vi chiamerà la luna / che vi ha guardato tanto / e con tanto lume di sepolcro» (*Alla Bella*, vv. 7-9), sottolinea anch'essa, leopardianamente, un atteggiamento di inquieta ed assorta contemplazione dell'esistenza, in una analoga sensazione di vuoto vitale («il vostro cuore ormai / non sa che il suo rosso», vv. 12-13).

E l'inquietudine e la tensione che pervadono queste prime liriche zanzottiane risentono, a mio parere, della temperie esistenzialista, oltre che di influssi fenomenologici e nicciani che anche in un clima filosofico prevalentemente crociano dovevano essere percepibili nell'ambiente universitario padovano.

Strutturalmente la raccolta si presenta divisa in due sezioni: *Figura,* che include quattro poesie, e *Alla Bella*, che ne comprende undici. Soffermandoci sul primo termine, l'interpretazione deve partire dai significati etimologici e dal latino: aspetto, immagine, forma, ombra. E, per optare per uno o più di questi significati, è necessario un esame preliminare dei quattro testi, dai quali emer-

www.andreatemporelli.com

ge, oltre al sintagma «rosse labbra di figura», nella prima lirica (v. 19), l'espressione «acqua, cuore dell'azzurro / ombra profusa fredda seta», nella terza lirica (vv. 17-18) e «l'inquieta mia pena / si decide in queste forme / che a me dintorno reggono / tutti i miei danni / tutti i miei dubbi sinistri», nella stessa poesia (vv. 25-29), all'interno di una tematica e di un repertorio di immagini e lessicale, sensibilmente incentrata su una sorta di gelida, geometrica contemplazione della morte. Pensiamo, soprattutto, al tessuto complessivo, al paesaggio della terza composizione, in cui domina una «solitudine non umana» e, ancor più, al paesaggio quasi spettrale del quarto ed ultimo testo, con i «balaustri del vuoto» le case che appaiono ognuna come «la più bianca / tomba della luna», la «simmetria della morte» che «brilla nella neve / dei boschi circoscritti di spine». La sezione offre un quadro complessivo di un dominante senso di morte caratterizzata specialmente dal silenzio e dalla solitudine, all'interno di sé e fuori di sé, nel paesaggio.

È una morte che non è percepita come una entità lontana, astratta, ma come qualcosa di connaturato alle cose: agli elementi della natura («o alberi e fiori di nettare [...] acqua [...] alla mia conscia mente / troppa ogni gioia / vi fa distanti in augusti cimiteri») e agli spazi abitati dall'uomo (le case come tombe lunari). Emblematico è il verso finale della prima lirica: «sotto le mense / muto splendido cane è la morte»; la morte è vista come a entità silenziosa che emerge nello splendore: esattamente come nei versi citati, in cui essa "brilla" nella neve dei boschi circoscritti di spine, nel silenzio assoluto di un paesaggio innevato.

Solitudine, silenzio e mancanza di colore: il colore bianco denota il colore della morte, il colore della neve: neve che caratterizzerà molte delle raccolte successive di Zanzotto, fino alla *Perfezione della neve*, nella *Beltà* e oltre.

Alla mancanza di colore, al silenzio della neve e della morte, si oppone nettamente «l'oro gioia / della mia lingua» del secondo componimento della raccolta (vv. 22-23) e il vivace e tenero susseguirsi dei colori che, dal verde all'azzurro, dall'arancio al giallo, danno vita al paesaggio, come esso appare, nelle sue «soffici pennellate» (v. 1). In una intensa sinestesia, suoni e colori, silenzio e vuoto, delineano sia il paesaggio interiore sia quello esteriore. E, quando vediamo emergere, improvvisamente, per la prima volta nella poesia di Zanzotto, quell'espressione «mia lingua», abbiamo quasi un sussulto, l'emozione che si trova nell'incontrare quella che sarà la voce portante dell'intera vita poetica zanzottiana, fino alle ultime prove dialettali. In quel verso, che chiude la seconda lirica della raccolta, una delle poche in cui non è presente la chiusura nel segno della morte, dopo (e dietro) un paesaggio «dove i colori stanno prigionieri» (nella terza lirica, v. 14), è come il primo segno di una speranza, la speranza della poesia, una speranza che emerge quasi per caso, quasi inaspettatamente, per un brevissimo istante («oggi»).

La "gioia" capita quasi senza una ragione dalle parti del giovane contemplativo e che, quasi parallelamente, si contrappone, con il suo "oro", al brillio della morte nella neve, quasi a indicare una specie di misterioso legame.

Questo, dunque, è il paesaggio che è contenuto nella sezione *Figura* e che può darci una traccia per l'interpretazione del significato del termine stesso, nel senso, direi, soprattutto, di "forme" e di "ombre": "forma", in quanto visione di

www.andreatemporelli.com

un paesaggio vitale e vario, naturale ed umano assieme; "ombre", in quanto ogni splendore, ogni segno di vita e colore del paesaggio, contiene in sé i germi della propria distruzione, della propria "mini" morte.

Prendendo in considerazione, poi, la seconda sezione della raccolta, intitolata *Alla bella*, per un'interpretazione del termine possiamo partire dalla nota apposta da Zanzotto in calce alla raccolta: «Alla bella, è un nome di località».

La lettura degli undici testi inclusi nella sezione, in realtà, offre il quadro di un paesaggio molto vario: abbiamo «file di fortilizi» che scendono dai monti verso valle, nel primo componimento (v. 17), i «cimiteri» del paese, nel terzo (v. 1), le «officine» (v. 22) e nella «piccola città» (v. 8), nel quarto, il «ponte» e «ponti» che appaiono nel terzo (v. 14) e nell'ultimo componimento (v. 1): il tutto, tra vigneti e prati, boschi e monti. Ma direi che insieme a questa rappresentazione di paesaggio pedemontano, molto simile a quello della natia Pieve di Soligo, emerge anche il luogo dal quale il giovane contempla e cioè la propria casa: nel settimo componimento abbiamo l'indicazione delle «mie stanze», dei «miei corridoi» e, soprattutto, del «nulla / delle mie finestre», con «la mia testa / piena di errori funesti».

È un componimento significativo quello appena citato in particolar modo per la successione prospettica che mette in evidenza: dalla contemplazione degli «alberi rosi» dai «bianchi vermi», nel paesaggio esterno, alla visione del proprio punto di contemplazione, della propria «stanza», contemplazione del «nulla», fino alla coscienza che questa visione negativa ha origine negli «errori» della propria mente.

Alla bella, quindi, più che indicare il paesaggio di una località precisa, suggerisce le modalità di un contatto tra l'io e le cose, in una localizzazione che è sia esteriore sia, se non soprattutto, interiore. Allo stesso tempo, vale la pena soffermarci sul fatto evidente che *Alla bella* potrebbe anche apparire per quello che è e cioè una sorta di dedica ad una figura femminile, trasfigurata nell'immagine lunare. Alcuni elementi portano in questa direzione, a partire dal sesto componimento, con la dedica esplicita, «comporrò dalla prima notte / l'alta lode della luna» (vv. 35-36), per finire con il testo che con il suo primo verso dà il titolo alla raccolta, «A che valse l'attesa del gioco?», in cui «la notte circola ormai / consuma il settentrione / ma non la tua presenza / vasta come il candore / di stanze senza tramonto» (vv. 4-8): immagine lunare che, in Zanzotto, sin da *Dietro il paesaggio*, avrà spesso i caratteri, oltre che della figura femminile, anche della poesia stessa[5].

Dopo queste osservazioni sul significato dei titoli preposti alle due sezioni della raccolta, viene spontaneo domandarsi quali siano le differenze tra di esse, ammesso che vi siano.

La prima differenza è data dal numero dei testi inclusi, naturalmente, assai fortemente sbilanciato, al punto che la sezione *Figura* appare come una sorta di preambolo a quella successiva. Se poi consideriamo i temi e il lessico delle due diverse sezioni, possiamo rilevare alcuni punti: l'atmosfera di morte è costante come pure la percezione di un paesaggio esterno drammaticamente in simbiosi con il paesaggio interiore; la prima sezione vede la presenza relativamente frequente della citazione del colore "verde"; tre volte sul totale delle quattro

www.andreatemporelli.com

dell'intera raccolta, con forte insistenza solo nella seconda sezione, tanto da essere uno dei termini più caratterizzanti; la "luna" appare solo a partire dell'ultimo verso della sezione *Figura*, nel momento del passaggio alla sezione dedicata *Alla bella*; frasi interrogative ed esclamative sono presenti solamente nella seconda sezione.

Sulla base di queste constatazioni possiamo identificare la differenza principale tra le due sezioni della raccolta proprio nell'instaurarsi di un dialogo tra il giovane poeta e la luna e nel contempo di un dialogo tra il giovane poeta ed un interlocutore generico, forse sé stesso sulla luna. Ne sono testimonianza espressioni tra le quali quella già citata, «comporrò dalla prima notte / l'alta lode della luna», l'interrogativo contenuto nella prima poesia della sezione, «Vi chiamerà la luna / che vi ha guardato tanto / con tanto lume di sepolcro?», fino al colloquio diretto contenuto nel terzultimo componimento, «La notte circola ormai / consuma il settentrione / ma non la tua presenza / vasta come il candore / di stanze senza il tramonto» e «Le ceneri sono le forme / del tuo sorriso dipinto».

Con *Alla bella*, quindi, inizia quel colloquio di Zanzotto con la luna che percorrerà l'opera poetica successiva in maniera intensa e profonda, con caratteri e significati metaforici che si sono evoluti nel corso del tempo, da *Dietro il paesaggio* alle raccolte più recenti.

In *Dietro il Paesaggio* la figura lunare apparirà come principio materno, come "madre luna", per poi arrivare, nelle raccolte successive, ad essere parte di una identità con la donna e con la poesia[6]. Con *A che valse?*, quindi, assistiamo alla prima elaborazione di una metafora decisiva per la comprensione del mondo poetico zanzottiano: i testi che abbiamo citato in precedenza ci permettono di costruire l'immagine di una luna che è, in qualche modo, all'origine della morte delle cose, del paesaggio, o, piuttosto, spettatrice di un fatale decadimento del paesaggio stesso, sia di quello esterno all'uomo che di quello interiore. In un certo senso, la lode che il poeta decide di innalzare alla luna e che ha le forme di una dedicazione *Alla bella*, rappresenta il primo avvicinamento ad un simbolo di immortalità, di intangibilità, ancora privo di precise connotazioni.

NOTE

[1] ANDREA ZANZOTTO, *A che valse?*, Milano, 1970.

[2] ANDREA ZANZOTTO, *Poesie*, Milano, a cura di S. Agosti, 1973 .

[3] CLAUDIO PEZZIN, *Zanzotto e Leopardi*, Verona, 1988, pp.10-11.

[4] G. NUVOLI, *Andrea Zanzotto*, Firenze, 1979, p.18.

[5] Per una analisi della figura lunare lungo l'intero corso della poesia di ZANZOTTO, si vedano soprattutto le pagine di L. CONTI BERTINI, *Andrea Zanzotto o la sacra menzogna*, Venezia, 1984, pp.16-19; CLAUDIO PEZZIN, *op. cit.*, pp. 11-45; CLAUDIO PEZZIN, *Da Omero a Joyce*, Verona, 1994, pp.118-121.

[6] Vedi in particolare l'analisi diacronica della metafora lunare in CLAUDIO PEZZIN, *Zanzotto e Leopardi*; con riguardo per la luna in *Dietro il paesaggio*, cfr. pp.11-30, in un'ottica soprattutto leopardiana-hölderliniana.

www.andreatemporelli.com

Giuliano Ladolfi: *Il circolo del tempo (Madrid 2-5 Marzo 1998)*

«Se non mi domandi che cosa è il tempo, io lo so; quando me lo domandi, non ti so rispondere». Così Sant'Agostino sintetizzava la difficoltà di spiegare l'entità temporale, che ha suscitato in ogni tempo la riflessione dei filosofi e nel nostro tempo l'analisi degli antropologi. In queste liriche il poeta, ripercorrendo le orme di un'esperienza passata, tenta invano di far "rivivere il tempo": la situazione è identica, i luoghi, i gesti, gli atti. Vano, però, è il tentativo di superare l'inesorabile fluire della vita mediante una ricerca interiore di sensazioni di amicizia vissute in un precedente viaggio a Madrid.

Ma la "circolarità del tempo" è prerogativa della natura che ogni anno risorge nuova e vigorosa, all'uomo è concesso solo la linearità di una parabola che fatalmente seppellisce il passato, anche se nella vita alcune situazioni di felicità abbagliano il desiderio e provocano un interno «gioco degli specchi». La delusione, umanamente percepita, diventa bisogno di conoscere, dubbio, attonito stupore, amara scoperta che il persistere della memoria all'interno della coscienza è sconvolto dall'incalzare degli eventi: la vita si impone con il fardello del limite con cui fatalmente si scontra ogni aspirazione umana.

Un tema così filosoficamente complesso si svolge attraverso una serie di ostinati tentativi centripeti e di speculari movimenti di allontanamento: l'autore si sente estraniato, più che dal gruppo, da quel "se stesso" che sperava di ritrovare, per cui comprende che la sua vicenda non è che una metafora del cammino dell'umanità sempre tentata dall'impossibile mito dell'"eterno ritorno". Lo stile sobrio, "pallido", teso tra memoria e realtà, estraneo ad ogni tentazione di sentimentalismo, trova nella musicalità del verso una severa pacatezza espressiva, che si alimenta del ritmo per dilatare la nuda positività semantica della parola.

Imbrogliare le carte [...]
È il compito del poeta <?>
Caproni

I (PAROLE)

È avvilente cercare
parole che non dicono.
Sarebbe meglio
riporle nel cassetto per lasciare
rivivere il ricordo
nelle fotografie.
Ma sono sorde, hanno le ali:
le sgridi, le trattieni,
fuggono via...

Parole, suono strano
dentro la mia mente...
(parole, suono strano
dentro la mia mente):
le guardo stupefatto,
mai le ho cercate;
sono il tradito nome
di mie solitudini.

Forse il dolore
o forse fu un miraggio
che spinse a risalire lo spessore
della sorgente
e ne costruì il pallore.

www.andreatemporelli.com

M'incanto ad ascoltarle:
sono infedele, ma le amo:
sono mie come gli occhi e la mano.

II (Arrivo)

Negli sguardi voleva rifiorisse
il cieco desiderio di un ritorno
per togliere la maschera del tempo.
L'istante scorre calmo
e pulsa solo quando inaridisce:
«È l'ora dell'imbarco»,
dopo due anni si trovò nell'arco
del passato. Sbocciava la coscienza
seguendo una presenza ormai perduta
rinvenendo se stesso sulle curve
facciate o dentro il fresco di fontane
dove marzo fasciava le sue spalle.
Le piazze si specchiavano negli occhi,
altre piazze, altre folle,
altri negozi lo premevano:
sboccò nei sotterranei del metrò.

III (La Gran Vía)

Colpito da maledizione
stilò sul diario
il programma. Però, chiuso il sipario,
non sapeva che i sogni
si avverano soltanto nel passato.
Eppure discendeva al buio
quando chinava il volto sul selciato
della città straniera.
Ci sono luoghi che
richiamano il ritorno. Si lasciò
attrarre dall'inganno;
rivisse il gioco
di specchi deformanti:
la Gran Vía, le parole, gli istanti
ed i sorrisi (Quanto insegnano
i sorrisi nel tempo del silenzio!)
in un presente vano già sepolto.
«Perché dissotterrare
una felicità?».
È il futuro che preme
il passato e non sa che ne è forgiato.
Ci sarà mai un tempo del ritorno?
(*Ci sarà mai un tempo del ritorno?*)

www.andreatemporelli.com

Quando s'adempirà il ricordo?
E lasciava che fosse l'abbandono
a disegnare i lati della mente
soffocando un'angoscia
più struggente della stessa sorgente.

IV (Ritorno sulla Gran Vía)

La partita si guarda in compagnia.
La porta è chiusa dal silenzio:
si ferma solo una bugia di voci
in luminose stanze accanto.
Il giocatore avanza,
segna nell'eco e sale
un più profondo peso del reale
concreto solo nella fantasia.

Passa e ripassa
sulla Gran Vía
(La solitudine
è brivido dell'essere
e cercare d'infrangerla
è pura chirurgia risanatrice
- la brama di conoscere divora -.
Forse mai il dolore
convive con paure)
tra onde di volti
continuando a sperare
che il miracolo unisca la memoria
con l'attesa. E, quando
altra gente gli appare dalle porte,
l'anima è offesa,
offesa a morte e non si dà
nessuna pace con la sorte. Passi
uguali tra il rumore dei motori
e presenze rivali
che scompaiono a frotte,
col bisogno di dire,
poiché non è difficile sapere
per chi sa,
poiché non è difficile vedere
per chi vede;
e presto tutto annullerà la notte.

V (Verso Toledo)

«Biglietti, prego». «Siamo un gruppo».
E timbra il controllore

www.andreatemporelli.com

girandosi a contare.
Le risate si devono fermare
nel vagone anteriore.
Non basta il paesaggio
a sollevare l'animo:
si chiude la maniglia.
Il biglietto è vistato: vicina è la stazione.

VI (CENTRO STORICO)

La discoteca non intona musiche
di rimpianto: è un frastuono
di novità: meglio inseguire
il passato in un canto
della Piazza Maggiore,
là dove appena ingombra
lo scalpiccio d'un'ombra.
Era facile uscire dal rettangolo
dei portici, difficile restare
nel labirinto a ricordare
(il caffè, i tavolini bassi,
il gioco con le inglesi,
le risate, le corse, gli obbligati
passi, le luci tese sui balconi
simmetrici e il cavallo),
volere ripercorrere la via
istante per istante a ravvivare
ostinatamente una solitaria
malinconia.
Mezzanotte lasciava pochi
passanti a coronare
un gesto indagatore.
Anche il portico in questo era uguale,
festoso e sobrio; solo
un carro di rifiuti
puzzava con il carico disfatto.
Piazza del Sol già s'era accartocciata
sul monumento tra le luci:
passarlo era respiro
di libertà e dolore.
Fu tutto un rifiorire:
parole, affetti e canti;
il ristorante dove
male si cenava
giaceva muto
sulla scia d'insegne scintillanti.
(*Gianpiero raccontava i suoi segreti,*

www.andreatemporelli.com

Andrea progettava il suo futuro,
per Nicola era il tempo dell'amore
e Silvia sorridente
rischiarava le nostre confidenze.
L'ultima fu la sera dei regali...
il Prado con la gita sulle barche,
le risate e il gioco delle carte).
Dove cercare questa verità?
calpestando sulle orme un fluire di forme
o rievocando una memoria
racchiusa nei bar,
nei musei, nelle piazze,
nelle vie già bieche della storia?
Qualche raro passante respirava quel mare
di freddezza insignificante.
Girato l'angolo tra le vetrine,
passò davanti al vecchio hôtel;
nessuno ci doveva stare:
era ormai chiuso, non si poteva entrare.

VII (RITORNO)

«Consegni i documenti, dica i nomi!».
I ricordi, i sogni o solo i suoni?
E s'alzano dai loro seggiolini,
dopo essersi slacciati le cinture.
Bevono, mangiano, ma non rimane
alcun segno in corretta disciplina.
«L'aereo è in orario.
Si vede già la serra delle Alpi
e scenderemo fra venti minuti»:
basteranno per ritornare a terra.

VIII (PROVE DI REGISTRAZIONE)

Il fatto è stato impresso,
ma dubbio il risultato.
Prova ne è che in fondo
non servono perizia né esperienza.
Riscorre il nastro lento,
ma non più si riavvolge su se stesso
e, rotta la cassetta,
lascia sul pavimento
un solco lineare
colore argento.

[...] per una lunga delusione,
basta un momento solo, una stagione.

www.andreatemporelli.com

Roberto Bertoldo - *Il rododendro*

Le poesie di Bertoldo grondano per le ferite inferte loro dall'autore stesso, immagini che si insinuano sotto la pelle a scovare brividi: «Le terre hanno ferite di saliva», il «coltello di piogge e di vento», il «cielo che urla fango» e ancora «L'aria spezzata fioriva a spine / sul tuo pallore, graffi di rosa / erano cicale sulle dune». La poesia si abbandona alle sensazioni fino a perdere il percorso del linguaggio per tuffarsi nell'immagine, nel colore, nella forma che una parola è in grado di creare. La voce di Bertoldo è estremamente viva, tangibile, capace di evocare suoni e certamente dichiarata: «Io sono il seduttore di salice, / colui che spolpa le parole / e abbandona le bucce sui cornicioni della vita». Dell'autore abbiamo già parlato nel numero precedente: «Non interpreto la donna, la poesia, l'albero, […] ma la sensazione che mi ha messo in contatto con loro. La mia sensazione può dare ad essi una forma linguistica o non linguistica, forme che saranno esse stesse incontrate a livello di sensazione e a loro volta interpretate».

Sera a Sarajevo

E a volte le sere hanno questo spettro di silenzi,
a festone di beccafichi, sulle canape, a nastro.
E qualche farfalla, rara, e le rondini, a macchie,
sui fili. Ad ascoltare tenui affetti,
come un funerale che ascolta i morti,
a grappolo, il loro canto ebbro tra le cicale
e i caprimulgi. A volte le sere stanano
ingiurie, non altro che ingiurie, di morti,
la gruma del vino, l'ultima melodia. Di questo
è il vento che tace.

Il morbo

Le terre hanno ferite di saliva
e io posso urlare con la bocca in croce
sull'asfalto di perle e di parole.
Non dico questa barca di brace
che ha l'aria di prua e, a poppa,
alghe nere e facili ossa,
dico l'occhio che pascola sulla neve
e brucia incensi e zampe di ghiaccio
e va, sornione, a bufere
su cristalli di primule.
C'è come un odore di cornamusa qui
un rumore di limoni
e c'è un cielo che urla fango
come una pelle che ha il morbo
dei gigli imbevuti d'aceto.

www.andreatemporelli.com

Dorian Gray

È una ressa d'onde il mare,
ha i giorni contati, le albe
vacue e deluse, un salmastro canto
d'arsura. I vecchi sbuffano e fumano.
Hanno acqua e pesci negli occhi,
qualche dolore forse tra le rughe.
Sulla schiuma contano i giorni
che restano al mare moribondo
e specchiano la loro giovinezza.
Il mare traduce l'anima in bellezza
e schiaffeggia sulla scogliera bugie
che hanno frantumi di petali.
Che di robinie si parli è un soffio
che apre l'onda e spezza il granulo del sale.

Postìco

Il rivolo che la luce traccia
sul pianoro del tuo respiro
scende alle acquate del sogno
tra le fronde esuli delle mie carezze.
Il pianto delle querce ha un altro passato,
un'altra forza di singhiozzi.

La baita

Non ci sono cavalle, qui, con zoccoli di stagno
nessun rigagnolo di marmi o venature d'orina,
qui c'è un coltello di piogge e di vento
che taglia la campagna, una caverna di sospiri
che abbraccia le secchiate dei fulmini.
E dentro, alla brina e al fuoco, una vena d'aria
traccia gomene di silenzi, gallerie disfatte
dove i corvi rivestono le spighe. Un altro passo
se n'è andato, un'altra larva del dolore.

www.andreatemporelli.com

Fine

Mi doni spesso, figliolo,
chiare parole di solitudine
e sconfitta, fiori e crotali
come papaveri e accordi diacci:
non giunge al tuo cuore insonne
alcun conforto dalla terra
né dalla stanza: becco di gazza trasvola
l'ultimo tozzo di speranza.

Aporia di nebbie e nevaschi

Tu non dici perché ami la pietra di me
il pianto più cupo della baraggia
tra il faggio e l'algebra di una memoria di siepe.
Non c'è carezza di galera o vino di immagini
a respirarmi nella testa, un rostro neanche,
né il tuo sorriso come calanco di muschio.
Solo questa luce che fugge precisa
tra i bachi e i baci di ciliegia,
labbra rosse strappate di bacche penduli,
solo questa luce che distilla ricordi
in un velo fradicio d'acquerugiola.
Così è benedetto il frutto
del seno tuo stigio
santa santa ragione del peccato e della miseria
scorpione d'erba, nevasco di frumento.

www.andreatemporelli.com

Filippo Ravizza - *Il viaggio del poeta*

Filippo Ravizza si rivolge a noi con la passione del navigante, teso a raggiungere la sua meta spinto da dolci venti, veleggiando delicatamente tra le onde di un amato mare. Non si contano i luoghi in cui compare il vento, mai forte, mai distruttivo, ma sempre delicato nell'accarezzare le vele, nel sospingere i naviganti. La brezza scorre nella poesia, mitiga quei luoghi, in cui l'enfasi può sembrare eccessiva, e rischiara la presa di coscienza dell'inevitabile fine, sempre in agguato: «Atropo è oltre noi / è sempre sulla soglia». Si tratta di una poesia ospite di un delicato legno che attraversa emozioni e stati d'animo, dolore ed esaltazione con la stessa lodevole leggerezza, lasciandone a noi la meditazione, perché il vento soffia e non ci si può fermare.

***

Volgano questi monti
sciami di pensieri in canto
volati sulle schiene
dei giorni come
schiere opache…

oh luce! Luce dell'inizio!
Qui siamo giunti e ancora
provammo dolore per quanti
ci precedettero per tutti
dall'inizio del mondo ad oggi
esseri che più non vedono
la luce! Provammo dolore
nei versi nel sogno
nella rarefatta dolcezza
della parola io o voi
o qui o allora o domani!
Niente è come questo
nostro dire dopo
certe mattine d'acqua
e erba tra grattaceli e case
di campagna dopo umili
finestre e lunghe file
di alberi e di automobili…
tutto ciò colora il nulla
così è ma in questo esserci
sfolgora il lampo come
un breve abbraccio.

***

O tu che giungi
a questi approdi nella
sabbia, qui dove il vento

www.andreatemporelli.com

ritma e cancella, cancella
nella polvere ogni segno
quello stesso che noi
ponemmo in noi nel
passaggio: qui scendono
sappilo i corvi arrivano
quando salpano queste
caravelle che le vele
ingannarono e credettero
all'eternità del mare
senza sapere il verbo
la vera chiarità del mondo
prima che giunga la notte
prima che tutto sia
come deve essere solo
può come ci aspetta
senza fiato né rimorsi
un ritorno vuoto un pianto
quale quello con cui
nacque ciò che destina
e muore: uomo canta in
verità il tuo lieve canto!
Domani alati giungeranno
sulle rocce a chiudere
il passaggio i figli
delle moire. Oggi però
sii cauto e, sia pur
asciutto nello sguardo,
felice, se lo puoi.

***

Qui parlammo e mentre
si parlava sorse improvvisa
come voce di vento
e fuggitiva orchestra
la carità delle sensazioni…

e questo è sì difficile
e questo è così spurio
rispetto alle tecniche
dei nostri cuori di carta
tutti intrisi dalle stoppie
dei telegiornali dal favonio
che alza pagine e inchiostri

www.andreatemporelli.com

e ogni giorno porta
inutilmente al mondo radente
le descrizioni del nulla…

camminammo e mentre
si camminava sentimmo l'indifferente
sguardo senza sorriso del tempo:
Atropo è oltre noi
è sempre sulla soglia:
che dici o balzi sui
cavalli o queste fughe
a capofitto intraprendi
che fai? Esulta o
piangi amico mare eterno
di speranze; prosciuga
sì lieto! o lieto canto!
ecco che dilati
nel mondo cresco o aria
benedetta o vita! felicità
di opere e di figli!
allegria! cantiamo!
ma Atropo che fa?
È lì, è lì sulla soglia
e guarda e non sorride.

www.andreatemporelli.com

Claudio Recalcati - *Un urlo dolce*

C'è qualcosa di estremamente personale nella poesia di Recalcati, un mondo che al lettore è concesso solo in parte: è il quadro intimo di una situazione, un'occasione che ci sfugge, che nulla concede oltre all'attenta descrizione. Giampiero Neri ha definito anni fa la poesia di Recalcati «di una scontrosa bellezza», simile al paesaggio lombardo di cui si nutre, ma forse questa scontrosità altro non è se non il riparo sicuro nei luoghi privi di luce: «dopo l'eclissi solo stupore», «l'oscura coglie l'ombra dei suoi volti», «nuvole di fumo verso l'alba», «il gatto grigio che non s'affaccia più», fino a «e forse fu il sole improvviso acquazzone», luoghi da cui «urlare» senza essere scoperti.

***

La grossa lingua forza
il tessuto, come radice la terra
forza il nome e
dopo l'eclissi solo stupore
se agli uomini grava un silenzio

e dolce buonanotte vorrei urlarvi
non fosse il borbottio alla gola
e l'asma a incespicare tra le foglie.

L'oscura coglie l'ombra dei suoi volti,
perdura l'ebbrezza il luogo della nascita.

***

Tracciano solchi nella polvere
la sera ragazzi in gara garrule le voci
la primavera già svanita e resta
l'estasi di un incendio estivo al ventre
quale unico movimento della danza o
mimica oscenità del desiderio.

***

Da tempo è silenziosa
la luce occhio di casa e
se osservi attentamente si riduce
ad un rettangolo banale
e puoi immaginare cosa chiedano
la madre al figlio, l'anima alla sposa
o il gatto grigio che non si affaccia più.

Tu mi consigli un gesto frettoloso, un clic…
e tutti nel cemento misterioso.

www.andreatemporelli.com

Era difficile lasciarti in una notte
sopra le carte sparse le mie carte
amate d'un amore fuori luogo
così sgualcite da rassomigliarci forse
più delle lunghe notti le parole
spese a cercarci e poi migrate
in nuvole di fumo verso l'alba

prima che potesse la scarna
forma del sole tramutarsi in rettile.

***

Un mare reclamavi un mare
d'amore e di ricordi ma
restavi col tuo volto da turista
attento alle pazienti note
del cicerone roca era la voce
quel tanto d'alcool, quel po' di distrazione
e forse fu il sole forse
l'improvviso acquazzone ma
restammo ancora privi di notizie
dal nome alle valigie rintracciabili.

www.andreatemporelli.com

Isacco Turina - *La gerontolalia*

«La vita è un sogno» dentro cui si dispongono i ricordi. Non resta che l'«impressione» sull'anima, a cui ci si aggrappa invano per far rivivere il passato. È il tempo provvisorio dell'essere che si consuma nell'istante, ma lascia una coda luminosa come una cometa osservata da un astronomo innamorato di essa.

23 aprile

«Bastardo, vigliacco e codardo, carogna, mai sazio, volgare, imbecille, rimbambito, vagante, laguna malarica, immondo, stupido, cane selvatico, atroce, bruttissimo, indecente, rognoso, vorace, putrido, fangoso, tronco marcio, sciacallo, bellicoso, perfido e inesistente, insetto, ingiusto, criminale, belva, straccione, vagabondo, piscialetto, scemo, nullafacente, porco, madreterna, dimenticato da...».

Mio padre teneva un quadernetto di bestemmie. A quanto ne so, furono le uniche parole che scrisse. Alcune erano tipiche bestemmie che si ascoltano per strada, mentre altre le apprendeva qua e là; talvolta erano parole di cui non capiva esattamente il senso, a volte le scriveva soltanto per il suono sgradevole; qualcuna deve averla presa dagli insulti che mia madre rivolgeva a lui stesso. Tranquillamente, nel tardo pomeriggio o la sera prima di cena, mio padre si rintanava in salotto o in camera mia, se io non c'ero, e compilava le pagine del quaderno. Qualche volta lo leggevo, di nascosto. A me, bambino, sembrava una lunghissima vicenda, senza soggetto e senza verbi, divertente da leggere. Di alcune sapevo da dove le avesse prese, così quell'elenco si riempiva di situazioni diverse e personaggi nuov, e mio padre al centro di essi, curioso e remissivo come lo conoscevo. Per me, che sapevo quali storie li avevano accompagnati fino a quelle pagine, gli insulti al creatore avevano ciascuno un senso, ciascuno colpiva un bersaglio nel creato. Per mio padre, era quasi un diario, un riassunto di quanto aveva notato nel corso del giorno. Non credo provasse nemmeno la foga della vendetta: annotava, sottolineava solamente.

Ne è rimasto soltanto un frammento: quando morì, mia madre volle buttar via il quaderno. Temeva una punizione o qualcosa, un intervento di qualcuno, una colpa da pagare, qualcosa insomma. Riuscii a strapparne mezza pagina ed è per me un carissimo ricordo.

26 aprile

Come nacqui, presi subito a dimenarmi: avevo dimenticato qualcosa. Pure, non ci fu verso di voltarsi, di dare una sbirciata; tendevo le braccia inutilmente, mi agitavo, ricordavo confusamente di aver dimenticato. Il nervosismo di quelle ore mi circola ancora per il corpo e varie volte ho ripensato, ma non lo so dire: il prima, un momento qualunque, purché sia prima. Continuo a distinguere soltanto un durante dal quale non esco, nemmeno per un attimo.

Quando mia madre morì, credetti di aver perso il passaggio, il modo di riavere quel che avevo scordato. Mia madre: scrigno o cammino? E ormai: chiuso per sempre o ineluttabilmente aperto?

7 maggio

Mio padre morì mentre stavo pescando; mi raggiunse un vicino in bicicletta, un suo collega che l'aveva visto morire, poco prima, cadendo da un terrazzo.

www.andreatemporelli.com

Raccolsi il mio pesce, tornai a casa. I vicini rosarianti nella stanza da letto, la penombra fra i loro corpi: nelle case dei morti non si lascia giungere il buio, ma neppure la luce; certe piccole lampade conservano una lunga penombra, e la gente che vi sfila, lenta come i gatti in agguato, accenna dei gesti che non lanciano ombre, non rimangono, non li si riconoscono. Pochi rumori calibrati: il morto è avvolto da un'eco di suole, dall'eco del giorno.

Gli scalpellini che incidono le lapidi, loro sì...: dei veri narratori. Nato, morto. Non manca nulla, pensai, era proprio mio padre. Il suo nome campeggiava su quel breve romanzo: una vicenda veloce, secca come paglia. La foto fu aggiunta più tardi: il becchino si confuse: gliela diedero e lui la appiccicò sulla tomba di un altro; nella foto, la testa è inclinata verso destra, posa, questa, che aggiunge ai volti maschili una parvenza di angelico, per abnormi o sgraziati che siano. Così, quando vado a riverire il nome di mio padre, poi mi sposto sul vialetto di sinistra, salgo le scale, supero la ringhiera bassa, mi arrampico di un paio di scalini e infine ritrovo anche il suo volto.

11 maggio

Cosa c'è in un pronome? Vorrei vivere in terza persona, ricordato da chiunque come "lui". Per errore si parla alla prima persona, non per altro. C'è chi dice "l'esperienza dell'io"; ma quale io, se ognuno può parlarne? Dell'io posso credere soltanto che c'è stato. Si è perduto con la morte di mio padre. Ubriaco, smarrita la strada di casa, mi ero perso con due amici ubriachi; mi accorsi che eravamo entrati in un cimitero di campagna. «Dove siamo?» mi chiese uno di loro.

15 maggio

E così, per avere scordato qualche cosa, ora osservo l'insieme delle cose in mio possesso e mi sembra come un pettine guasto, perché mancano dei denti, qua e là ci sono lacune. E il soffio che produce, se vi passo di fianco, è disarmonico, ineguale. La nota è minacciata, non ho modo di aggiustarla.

La primavera dello scorso anno è stata enorme. Questa volta, invece, è poco decisiva. Torno spesso a pescare (dopo la morte di mio padre non ho altre notizie da temere) e la pioggia mi sorprende; mi accingo ad andarmene e smette. Mi rimetto a pescare, e il cielo mugugna ancora; il passero è preso nella grondaia, non ne esce. Lo spaventa un rumore, un richiamo lo attira, una briciola in un certo senso lo salva. Solo cadendo sortirà dalla grondaia, la caduta potrà precipitarlo lungo il tubo, lasciarlo sull'imboccatura, sulla soglia raggiunta. Ho ascoltato tutto questo, l'altra notte. Stavo in bilico sul ciglio di un gradino scabroso, di marmo, in una scala ripidissima e stretta. Di lato scorreva un torrente violento. Vidi il fondo, viscido; pensai: «E dunque scivolo».

25 maggio

In un libro la parte migliore è senza dubbio la quarta di copertina. Ne possiedo una buona raccolta: poche parole, sempre le medesime: pare che descrivano un libro soltanto. Antichissimo o recente, saggio o romanzo, sarà sempre un capolavoro, un'opera fondamentale, che racconta questa storia avvincente e insieme profonda, che ha segnato i destini di un'epoca, un classico senza tempo, precursore, innovativo, moderno, una trama fittissima e intricata, ricca

www.andreatemporelli.com

di rimandi a qualcos'altro, un'avventura che appassiona da sei generazioni, scandalo al suo apparire, erudito e abile, gustoso e semplice, fascino innegabile, la compresenza di elementi contrapposti in sottile dialettica, metafora e condizione dell'uomo moderno, anticipazione dell'uomo contemporaneo, prefazione all'uomo futuro, un racconto spassoso e abissale, poetico e insieme realistico, più forte di una rivoluzione, che fa sognare, fa riflettere, fa rivivere, fa ripensare, fa capire, finalmente. Sai di essere famoso se qualcuno ha riassunto la tua vita.

26 maggio

Perché "metafora dell'uomo" o "dell'amore"? E l'uomo e l'amore non sono metafore di altro? Sono forse dei termini terminali? Io, che metafora sono, se il passero è metafora di me?

È pietra tutto ciò che dico e quanto scrivo. Continuo a modulare un identico suono, appesantito. Rileggo, ci ripenso, mi riaccorgo di non esserne fuggito: sono lì, io e le mie parole, condannate, per il fatto che le abbia dette io, ad essere morte. Il gergo di mia madre era scarno: la sua voce replicava le medesime offerte, di continuo. Una lingua sconfitta, che pure m'invade, greve come un reticolo, un'arpa di fil di ferro. «Erediterai -mi assicurava- l'eredità, l'eredità, l'eredità».

29 maggio

L'amplesso non ha eco; si culla nel suo tempo, esiste finché dura; non ha nemmeno lo strascico degli abiti da sposa, pochi metri. È strano: lo diresti un urlo, una vertigine, una caduta fragorosa, un profondo delitto. Invece, si è disperso in un attimo.

Mio padre morì cadendo dal terrazzo; da allora, se scorgo un uomo che si sporge al poggiolo, capisco che per lui la morte è tutt'attorno alla ringhiera: c'è salvezza soltanto nei pochi metri in cui si muove, di là dall'inferriata. «Se ci rimani -mi dico- hai già deciso di sopravvivere».

30 maggio

A qualcuno non si aprirono gli occhi. Chissà come rimase. O forse... una leggenda. Credo esistano due ordini di parola, per il giorno e per la notte, e ogni notte si riprende un discorso, e ogni risveglio si riprende l'altro.

Lascerò il mio conto in banca alle genziane... i mobili ai fiordalisi... la casa alle verbene... ai girasoli nulla, perché hanno già tutto. Non so... al risveglio pronuncio pensieri che poi non riesco più a sentire. Vediamo se i miei occhi si apriranno anche stavolta.

Dunque... se fossero aperti dovrei vedere, davanti a me, il mobile chiaro, con sopra un vasetto. Ecco... li distinguo appena. Credo siano aperti, sì, ma è difficile capirlo, se non hai un riferimento. Perché non si riesce a dormire ad occhi aperti, quando c'è buio? Chi mi spiega che sono aperti, se anche non vedo nulla?

Da bambino mi svegliavo presto, ogni giorno molto prima del necessario. Perché? Ci ho ripensato, ricordo, pochi anni fa. Mi svegliavo sempre molto presto e studiavo cosa fosse il mondo in mia assenza. Credevo di sorprenderlo. Ammiravo la stanza ancora priva di me. Ma per la paura che provavo desideravo alzarmi, girare per la casa come un custode, aprire la porta dei miei genitori e osservarli. Ma la paura... paura di infrangere l'assenza; sospetto che ogni cosa si

www.andreatemporelli.com

sarebbe accorta di me e io avrei perso lo spettacolo del mio non esserci. Così, pur svegliandomi presto, restavo sdraiato, muovevo il viso cautamente, fissavo lo sguardo; soprattutto ascoltavo. Non c'era silenzio senza di me. Rumori di ogni genere. La mia stanza, al piano terra, mi permetteva di ascoltare le voci sul marciapiede. Possibile che non sapessero che c'ero? Anzi, che non c'ero? Che c'ero ma non avrei dovuto esserci? La stanza era uguale, sempre quella. Perché gli oggetti non rispondono? Perché non mutano se io ci sono e non mutano nemmeno se non ci sono? Insomma, lo spettacolo della mia assenza era per me un vortice umido di domande. Domande senza colore, mi pareva, che mi lasciavano infatti, ogni volta, una brutta malinconia, per cui, adirato, mi scuotevo e balzavo in piedi, rumoreggiando in ogni maniera, e spostando con violenza le coperte, le ciabatte, quello che incontravo.

Ma ormai il risveglio è presenza. Mi sveglio per controllare che ci sono; se mi sveglio presto, oggi, è per gustare più a lungo il fatto di esserci. Gli oggetti, la stanza... non importano più. Il passato è il miglior amico dell'uomo.

3 giugno

Ho bisogno, in un giorno, di due risvegli. Del primo mi annoio in fretta, si esaurisce con le faccende del mattino; a mezzogiorno non ne ho più memoria, è svanita la sorpresa. Torno a letto, per vivere un secondo risveglio nel tardo pomeriggio; mi alzo, e davvero percepisco uno stacco, un intervallo violento: c'è pigrizia, luce tranquilla che si dispone in triangoli stretti e lunghissimi, evidenzia la polvere sui tavoli. «Ero assente» posso dirmi, «sono tornato»; e la novità del secondo risveglio mi accompagna fino a sera.

5 giugno

Tutto vi nasconde. Sia la notte che la luce, ogni cosa vi maschera. Ho pensato di vedervi nelle stelle, come se di voi fosse rimasto qualcosa dietro il buio, e le stelle fossero gli indizi della vostra continua esistenza, bagliori che stremati riusciste a conficcare attraverso i veli pesanti che vi coprono. «Se il buio cadesse, avrei davanti il vostro splendore, completo come in un mosaico, e non solamente dei graffi rabbiosi lasciati dalle vostre unghie, delle luci appuntite come aghi». Invece, quando il cielo fu vergato dall'aurora e una potenza in attesa sembrò dilaniare finalmente il sipario (è la vostra forza, pensai, siete voi che emergete da un vaso profondo), vidi gli animali spaventati volgersi ad occidente e fuggire, cercando un riparo nei resti della notte. Anch'io, in quel momento, avevo la fronte illuminata di rosa, ma le spalle coperte dal colore azzurro della notte, e colpito da due luci inconciliabili, capii che anche il sole vi nascondeva, e che nemmeno nel giorno vi avrei ritrovati.

8 giugno

Molti fra noi vecchi diventano immortali. Entrano in un bozzolo, inventano la propria metamorfosi da cui non usciranno. Sentendosi spiati da uno sguardo di morte, tentano un mimetismo: si appiattiscono al suolo, frenano i movimenti, levigano tutto ciò che denuncia una vita, ogni sporgenza: il loro tempo si ripete di continuo, come certe figure sul disegno di un tessuto; costruiscono abitudini sempre nuove, rispondono di no ad ogni invito. Sentono la volontà come un

www.andreatemporelli.com

cuore tremendo e fragoroso, dunque la smussano, la chiudono in coperte. La morte - si dicono - vola più alta, non arriverà a lambirmi se io mi abbasso in un cantuccio, se sto zitto, se comincio a ripetere una stessa parola. Alcuni si difendono con una malattia. Coricati, sofferenti, hanno l'impressione di scontare, con un male eterno e inconcludente, una fine decisiva. E sperano che duri la malattia, la fanno durare, la annunciano a tutti, sperando che la morte li senta e scelga di lasciarli macerare in eterno. Chiusi nel bozzolo, diventano immortali.

Anch'io, forse, come loro. Pure, passeggiando tra gli oggetti, mi sento un corridoio attraversato dal passato. Mi accorgo di avere molte voci che non posso comandare e molte altre che mi mancano, che vorrei recuperare. Voci che furono mie, oggetti persi o lasciati ad altri, prestati, che adesso parlano invano a custodi che non li conoscono. Domani, se il tempo sarà buono, andrò a cercarli.

9 giugno

Ho suonato, mi ha aperto lei, non mi ha riconosciuto. Sono rimasto incerto, meravigliato. Mi ha chiesto chi fossi, cosa stessi cercando. Ho intuito una tristezza stantia, non volevo entrare nelle sue maglie. Così ho finto di essere un importuno, un perdigiorno. Eppure non voleva che me ne andassi. Così, senza conoscermi, rimaneva sulla soglia, parlandomi a caso. Desiderava essere disturbata, infastidita come molti altri vecchi. Allora me ne sono andato senza dirle niente, lasciandole, ammesso che lo conservi ancora, l'orologio che le avevo regalato.

Avevamo fatto l'amore con calma, nel pomeriggio. Poi, uscendo in auto (guidava lei, la strada era bagnata, e lei sembrava troppo contenta, cantava e mi lanciava dei baci. Se le dicevo di stare attenta, lei fingeva di offendersi, teneva il broncio per un attimo, poi riprendeva a cantare), sbandammo ad una curva, cadendo su un pendio. L'auto scendeva in tutte le direzioni, si capovolse due volte, tornò sulle ruote precipitando lungo il pendio ripidissimo. Ebbi il tempo di dirle «Ti amo», poi di nuovo ci rovesciammo, prima di sbattere contro un ciliegio, fermandoci. Uscimmo dall'auto, illesi. Lei riprese fiato, mi abbracciò, piangeva. «Stavamo per morire, mi hai detto 'Ti amo"» Riprese a singhiozzare. Poi, risalendo, volle che le lasciassi qualcosa di mio. Mi tolsi l'orologio che si era rotto nella caduta, glielo diedi. Lei lo indossò.

Nei giorni seguenti, lei ripeteva che era straordinario come io, in vista di morire, le avessi detto che l'amavo e insisteva che non mi voleva lasciare mai più, che eravamo stretti l'uno all'altro come non le era mai capitato. Ma io iniziai a provare disagio, a non sapere bene come comportarmi con lei, a vergognarmi, pensando che, quando uscivamo, chiunque avrebbe potuto vederci insieme. Dal momento dell'incidente, mi era divenuta estranea. Come dire che eravamo morti per davvero.

11 giugno

Non ho uno sguardo soltanto, ma ne ho molti; uno s'innalza sopra di me e mi assimila alle altre persone che comprende. Uno sguardo commosso, carico di sentimento per tutto ciò che incontra, partecipe delle vite che vede, sempre pronto ad abbandonarsi alla nostalgia. Poi scende improvviso, si avvicina all'orecchio, mi dice che io sono uno fra i tanti, che faticava a distinguermi, di lassù. Odio quel mio sguardo che s'innalza.

www.andreatemporelli.com

12 giugno

Non mi riesce di descrivere un sogno. Quando ci ripenso, mi appare soltanto una penombra, stanze cupe e polverose, azioni disperse che non riesco a collegare. E, se pure ricordo come fossi nel sogno, fra me e il mio oggetto (forse lo stavo inseguendo o desiderando, o cercavo di parlargli) cadono lunghi intervalli, spazi imprecisi, vicende secondarie da cui non so come uscire. I sogni mi hanno sempre insegnato che il nodo è nato prima della fune e, a volerlo sbrogliare, i due moriranno insieme.

Ma stanotte il mio sogno è stato semplice come non mai: su di un tavolo bianco era posata una clessidra, colma di sabbia fino all'orlo. E una mano di bambino, afferratala, la ribaltava. Dentro la clessidra, piena com'era, nulla si muoveva. La mano la prendeva e la voltava di nuovo. Spazientita (forse angosciata, ma come posso dirlo? Io vedevo soltanto una mano), la mano prendeva a girare violentemente la clessidra, più e più volte. Infine si ritirava. La clessidra, immutata, tornava alla penombra.

Sono queste le visioni che toccano a noi immortali?

13 giugno

Aprendo un baule, vi ho scoperto una flotta di barchette di legno, disposte a triangolo come fanno gli stormi. Nella fila più arretrata, si apriva uno spazio vuoto, della larghezza di una barchetta. Mi erano state regalate ed io, che non volevo usarle per timore di perderle o sciuparle, le avevo rinchiuse nel baule. Mio padre insisteva perché ci giocassi, andava lui stesso a guardarle dentro il baule, sembrava intristirsi, mi invitava ad andare a provarle in un largo canale. Rifiutavo sempre, ma una mattina (era estate; avevamo passato tre giorni di brutto tempo; quella mattina, finalmente, era tornato il caldo) ne scelsi una, quella che meno mi piaceva e a malincuore la portai fino al canale, sembrandomi di portarla al sacrificio. Appoggiatala sull'acqua, levai le mani e la lasciai andare. Scorreva presso la riva, io la seguivo e iniziavo ad essere contento del gioco. Di colpo, quella virò verso il centro del canale e col mio bastone non riuscivo più a toccarla. Corsi a casa di mio cugino, che, molto più avanti, si affacciava sul canale. Aveva alcuni anni più di me; considerò la situazione con calma. Prese due lunghe canne e ci sedemmo sulla riva. Quando la barchetta si mostrò, con le canne cercammo di recuperarla, picchiando dei gran colpi sulla corrente. La barchetta sfuggiva, s'infrattava in un cespuglio, compariva più veloce; un gorgo debole la attirava, deviava la sua rotta e la lasciava ripartire, incapace di trattenerla. Iniziammo a correre. Le nostre canne la colpivano senza riuscire a fermarla.

Quando rimase intrappolata nelle grate di una chiusa, potemmo tirarla a riva, ma era quasi sfasciata. Mio cugino si offrì di ripararla. Poi me ne dimenticai.

17 giugno

Mio cugino abita ancora in quella casa; le porte cigolano tutte e lui con loro: «Ho in progetto qualcosa, ma è qualcosa che non vorrei lasciare accadere. Guardami la pelle. Si sta allargando, sono pronto per la muta; sì, qualcosa muterà, sta per mutare. Sono un pesce, ho le palpebre aperte giorno e notte. È

www.andreatemporelli.com

passato mio nipote, l'ho guardato mentre sgusciava tra i peschi: ti giuro, apparteniamo a un'altra stirpe, non siamo dello stesso pianeta loro. Un vecchio non è un uomo: noi assomigliamo di più a una mandibola di cane che ho incontrato passeggiando sul fondo del canale, in autunno, quando è secco. Siamo una traccia che si affievolisce, un graffio che si va rimarginando. Siamo scuri come storni, nei giorni cupi fatichiamo a distinguerci dal bitume delle strade. Sì, la tua barchetta me la ricordo, prendila uscendo, è lì in veranda; sì, l'ho riparata, è forse incrostata, ma insomma è normale, è stata adoperata; anzi mio nipote ci voleva giocare, ma gli ho spiegato che non poteva, perché non era mia, perché aveva una storia particolare, e mi ricordavo che... Mio nipote mi ha interrotto, mi ha detto che non faccio altro che dirgli: '"Mi ricordo, mi ricordo, mi ricordo", che invece lui non ricorda nulla, e che quindi la smettessi. Ecco, bravo, riprenditi la barchetta, salutami uscendo, ciao, carissimo».

22 giugno

Io sono questa colonna coricata. Chi mi scolpì, non riuscì poi a sollevarmi. Eppure mi aveva meravigliosamente istoriata e prima ancora doveva avermi forgiata enorme e altissima. Le iscrizioni parlano a voce alta, le storie innumerevoli che ho tracciate addosso raccontano la grazia magnifica di chi poté farmi. Ma non ebbe la forza di elevarmi e rimasi aderente al terreno, grandiosa e innocua.

23 giugno

Gli attimi vissuti li penso come spine di un rovo, cui rimasero impigliati brandelli di vesti, stralci di carta, ali di uccelli e d'insetti, piccoli cadaveri, sementi d'albero. Frantumi di un insieme che le mie spine lacerarono, cercando di afferrarlo. E ad ogni momento germoglio una nuova spina e la vorrei adoperare con la morbida grazia di un dito; ma è rude, imprecisa, tagliente, non può che distruggere cercando di trattenere; abbatte dove cerca di avvolgere, strappa se tenta di chiedere; le rimane, sulla punta, soltanto una rovina.

24 giugno

Il mio corpo è immateriale. Mi trascino dietro un significato che non riesco a fissare. Se mi rimane impresso uno sguardo per molte ore, esso è materia per chi mi vede, mentre io non lo posso conoscere. Se picchio la testa contro un'anta, io non l'ho voluto, ma per gli altri vuol dire qualcosa. Anche il silenzio, mi accorgo, diventa impossibile. Il mio corpo non tace, non svanisce, non abbandona il suo smoderato blaterare. Non si quieta con il sonno, con gli svenimenti. Si fa per me più lontano, ma per chiunque altro è sveglio come sempre, una creatura di barbara evidenza. E, se mi si è posata una farfalla sulla schiena, quando lo verrò a sapere?

26 giugno

A quanto ricordo, sono sempre esistito. Senza intervalli, continuamente, inesorabilmente.

Forse nacqui in una caduta fragorosa. La brocca volò dal tavolo alla terra; poi qualcuno mi raccolse fra i cocci e io avevo la forma di un coccio, la forma che nasce quando muore la brocca.

www.andreatemporelli.com

Forse rimasi in bilico, un seme d'erba che pencola sul ciglio di una frana, che forse cadrà nell'abisso più arido o forse nel pozzo umido, dove altre erbe si sporgono tra i mattoni. Ma mi decisi e caddi verso il buio. Fu l'attesa. Finché, dentro il vuoto, tremolò la mia stella di sale e diede una luce sterile. Poi prese forza, s'ingrandì in una perla minacciosa, una conchiglia avida e preziosa. Ma un attimo intatto, di prima che io fossi, nessuno me lo può riportare; a quanto mi ricordo, sono sempre esistito.

1 luglio

«Un rasoio d'argento, in luogo di molte parole».

Mi era stato regalato da uno zio, ma io ancora non avevo barba. Mi sembrava bellissimo, mi prese un timore morboso che potesse venirmi rubato. Non sapevo dove nasconderlo. Mi decisi per la tasca di una giacca invernale, allineata nell'armadio fra varie altre giacche. Era estate: «Un ladro, pensavo, non porterà via una giacca invernale». Quando prese a fare freddo, mi preoccupai; lo dovevo spostare. Giravo da una stanza all'altra, chiedendomi quale fosse un posto sicuro. Poi tornavo ad osservare il mio rasoio, forse lo interrogavo: «Dove ti nasconderò?» Mi decidevo per un cassetto, dopo alcune ore lo toglievo e lo sistemavo dietro un mobile. Infine in cantina, in un recesso introvabile. Ma avevo paura di dimenticarmene, era un posto che non mi era familiare. Nessuna piastrella si muoveva in casa mia; i muri erano lisci. Non mi fidavo a prestarlo a qualcuno. Pensai anche alla grondaia, ma sarebbe stato esposto alla pioggia. In bagno no: era fin troppo ovvio. Quando finalmente mi decisi, fui talmente sollevato che in breve mi dimenticai di dove stava: lo cercai inutilmente. Riapparve anni dopo, quando anche la mia barba era spuntata. Legato sotto una sedia, lo ritrovò una donna che entrava spesso in casa mia. Allora lo lasciai in bagno, sulla mensola dello specchio. Ma, specchiandomi, m'innervosiva vedermelo all'altezza della gola. Lo diedi a lei, lei che l'aveva ritrovato, perché se lo portasse via. Lo portò via e lui portò via lei, che lo adoperò per uccidersi. E mi lasciò soltanto quel biglietto, alcune parole in cambio del rasoio d'argento.

3 luglio

Non tutto potrò recuperare, ricordo un nocciolo di pesca... Lavoravamo in un giardino, ogni mattina. Personaggi ogni volta diversi ci portavano la colazione. Ecco, una mattina si trattò di una ragazza altissima. La vedemmo arrivare e con soggezione ci facemmo da parte. Camminò fino a noi e distribuì la colazione. Noi, a gruppi di due o di tre, parlavamo a bassa voce, intimoriti. Lei era un airone, si muoveva lentamente sulle gambe lunghissime. Sembrava non rendersi conto di noi. Masticava e camminava. Non potevamo evitare di guardarla, mentre i suoi occhi esprimevano ben poco. L'airone, tanto alto che sembrava dover cadere di lato, si avvicinava ad un fiore, ad un cespuglio, senza alcun interesse. Noi quasi bisbigliavamo e, se veniva nella nostra direzione, non potevamo evitare di spostarci di lato, come farebbero delle persone disgustate. Invece, non volevamo ostacolare la sua andatura, che sembrava imprevedibile, eppure ben determinata. L'airone lasciò cadere un nocciolo di pesca e dopo

www.andreatemporelli.com

alcuni minuti salutò col becco verso l'alto e se ne andò. Il nocciolo stranamente germogliò, sebbene il terreno non fosse adatto. Crebbe una pianta.

4 luglio

Sono tornato nel giardino. Mi sono distratto dietro i balzi di una rana minuscola, ma infine ho ripreso il sentiero e ho raggiunto il pesco. Sta seccando, ma ha ancora qualche frutto. Ad un bivio di rami, c'era persino un nido abbandonato. «Ecco, l'ho ritrovato» mi dicevo «ma questo continuo perdere e ritrovare, perdere e ritrovare, questo voler rimediare ai ricordi, non fa che creare ancora memoria, nuovi ricordi a cui non posso rimediare. Esiste una fine?». Ma poi, uscendo dal giardino, presso un ontano scorsi una vecchia altalena, spezzata. Me ne andai con sollievo (sono queste le nostre visioni?)...

5 luglio

Le onde del mare, a qualcuno sembrarono sorrisi. A me sembrano bocche feroci, e i loro denti di schiuma si alzano a mordere il mare. Precipitano rapide, ma non arrivano a dilaniare l'acqua: si sciolgono in essa. E il mare continua a produrle, si alzano per tormentarlo; il mare inscena il proprio suicidio, ma blocca sempre la mano, la dissolve nel liquido. E l'onda, l'eterna scultura, si erge di nuovo, subito tramonta. E' un inganno, per me che lo guardo.

7 luglio

Ora immagino il principio di tutto e me ne torna una visione strana, e mi dico: in principio fu la cenere, perché qualcosa era già bruciato: giorni, nomi, ed uno spazio vuoto. Quanto basta per fare una civiltà.

Per questo brucio i calendari che i miei genitori ammucchiavano, anno dopo anno. È insopportabile quella riga vuota di fianco alla data. Ogni giorno è già previsto e i giorni sono tutti uguali. Il tempo si fa spazio, il periodo dal mattino alla sera non è che un rettangolo bianco. E si dovrebbe riempirlo, ma con cosa? Più che una frase, non si può scrivere. Forse tracciare un disegno.

Conservavano un calendario per anno e se ne avevano più d'uno, gli altri li tagliavano in pezzetti e li si adoperava per scrivere un biglietto, un appunto. Così, dietro una nota qualunque, io scoprivo una data inattesa e quei giorni, frantumati e tornati confusione, giravano per casa, appesi alla porta o dimenticati su un mobile.

E poi ci sono i nomi: la giostra dei santi vorticava come sempre; nascendo, la bloccai e in questo modo decisi il mio nome, che significa «Dio ha sbadigliato». Il calendario è come un rosario, un rosario è un calendario di nomi soltanto. Un gioco sublime, da bruciare appena lo si scopre.

Riempivano una grossa scatola. Il primo della pila mostrava una pagina di quattro mesi prima che nascessi. Sul giorno 8, la grafia era di mia madre: «Ti aspetto». Quelle, le mie prime parole. Quando anch'io ero uno degli assenti, un calendario parlava per me.

11 luglio

Ammiro l'importanza degli assenti: entrati per i corridoi degli occhi, scesi lungo il tronco cavo del mio corpo, mi abitano come uno sciame di riflessi e

www.andreatemporelli.com

parlano per me. Uno fu un amico che fuggì e da lontano mi scriveva di sé. Immaginavo le sue avventure, le confrontavo ai miei giorni e sempre, in un discorso, citavo una sua frase o un suo racconto. Altri sono i morti, se per caso mi lasciano qualcosa di scritto. Io lo rileggo ad alta voce, lo prendo per mio. Altri ancora sono i vivi, quando li penso e mi ricordo un errore di pronuncia o una parola che gli è familiare; allora, ovunque mi trovi, la ripeto più volte, e se incontro un conoscente, faccio in modo di pronunciarla davanti a lui. E anche una persona che non nacque, di cui ho in mano nient'altro che il nome: talvolta, quando posso, mi presento con quel nome. In questi modi gli assenti parlano per me.

Oppure negli oggetti che vado ricercando, in quella stanza che vorrei ricostruire intatta come non è mai stata. Per poi andarmene al volo, come quando, davanti al tavolo, lo cogli di sorpresa sfilando in un colpo la tovaglia e piatti posate e bicchieri rimangono immobili. Così vorrei andarmene io, lasciando le voci degli assenti, ignare, a parlare come prima, svanito il loro tramite.

12 luglio

Ma la morte è sempre dopo, sempre dopo. Nulla mi potrà accadere, dopo. E dunque, tutto dovrà essermi accaduto, prima; ma, prima che mi sia accaduta ogni cosa, dovrà correre un tempo infinito. La mia morte giunge al termine di tutto, ma il tutto non sarà mai giunto. Per questa, e per altre ragioni, io certamente non morirò mai.

14 luglio

«Ho tutte le voci di un coro disperso » pensavo.

Camminavo, la notte, nelle vie. Una siepe di silenzi tratteneva le strade e giravo come attorno a un alveare notturno, ricordando il brusio del giorno. Due lampade, oscillando, luneggiavano distanti. Al bivio che divarica il ponte e la strada, proseguivo diritto, verso la campagna. Si alzava l'odore della polvere, e un vento leggero. Tornavo a un'immagine non mia, all'idea di una foto, di una zampa, di un seme non mio che viva in un anfratto della casa. A un ricordo estraneo, a una scoria da gettare per essere puro, completo. Tremando, pensavo a un oggetto sorridente, a qualcosa che non mi appartiene e che pure potrebbe sbirciarmi, levare un coperchio e deridermi: una cosa mai vista, l'oggetto di un altro venuto a impedire la mia compiutezza. Eppure, andando, sentivo le mie immagini sparse, le chiamavo e mi chiamavano, senza incontrarci. Un'imposta sbatteva lentamente alla mia destra. Dal muro crollarono pezzetti d'intonaco. «Come le torce lasciano il muro annerito» mi dicevo «la notte è una parete bruciata dal sole del giorno». Figure altissime venivano dai campi di granturco. Traversato dal fulmine, il cielo si spezzò come un melograno, più volte. Le mie voci rientravano, si riuniva il mio coro disperso: dalle serre che tremavano a lungo, toccate dal vento, dal grano, dalla polvere alzata e, ancora, con forza, dal sibilo dei salici, dalle grida che sentivo alle mie spalle, pipistrelli lontani. I girasoli dalle teste chinate ricordavano una folla piangente. Un popolo vociava tra i campi, io camminavo ascoltando ed ero solo. Tutte le mie voci tornavano festanti. Le riconobbi. Mi sentivo completo, volevo soltanto essere completo. Le strade generavano altre strade, perdendomi.

www.andreatemporelli.com

Alba Donati, *La repubblica contadina*, Firenze, City Lights Italia, 1997, £ 15.000

C'è un'energia, una tensione fluviale nelle poesie di Alba Donati inconsueta e fascinosa. Si potrebbe citare il paradigmatico titolo di un gruppo di testi apparsi su «Poesia» nel 1993, *Io sto dalla parte del cuore*, per suggerire il candore espressivo e quasi la sfrontatezza con cui l'autrice si abbandona al canto e al racconto, senza celare affatto i riferimenti politici e biografici, affioranti anzi esplicitamente quali moventi della scrittura. Qui il mito tocca la storia e plasma le sue utopie con maggiore incandescenza che in poeti ben più noti, come Conte per esempio, e senza l'ausilio di proclami o di operazioni editoriali d'immagine. L'esigua silloge dal titolo *La repubblica contadina* si presenta, infatti, "povera" nella veste tipografica. Nessuna immagine sulla copertina bianca: solo nome e titolo, per quella che ci risulta essere (a parte una *plaquette* anticipatoria) un'opera prima. Eppure queste indicazioni non stonano con quell'esuberanza della scrittura di cui si diceva: la sobrietà e il distacco sono le premesse per una maggiore potenza espressiva. Senza raccoglimento, rotti completamente gli argini formali, la poesia si perderebbe nell'indiscriminato, o nella stessa poetica e cioè nel programma, nel mestiere letterario (e non è esattamente questo il problema di Conte?). Non è un caso, quindi, che il breve componimento che apre la prima sezione della *Repubblica contadina* (dopo la poesia dedicatoria iniziale) derivi dal componimento che chiudeva la sequenza apparsa su «Poesia»: la cassazione delle due strofe precedenti e il ritocco anche dei versi rimasti sono il segno della non immediatezza e, dunque, del pieno valore poetico, dell'esuberanza espressiva dell'autrice.

Tanto più che gli "argini formali" in questa poesia sono costruiti dalla stessa forza propositiva della voce: il verso non preesiste, non è una struttura che, applicata, garantisce saldezza all'insieme: deve invece risultare, superare la prova della lettura e del tempo di sedimentazione. Il verso libero non esiste, asseriva Eliot (chiamato in causa in esergo al volume della Donati); noi diremmo, al di là della battuta, che per resistere necessita, rispetto al verso canonico, di maggior attenzione e di un orecchio musicale bene educato a cogliere l'armonia complessiva del testo.

C'è un'indicazione formale ricorrente e sintomatica in queste poesie: si tratta del riferimento alla ballata (*Ballata della Repubblica Contadina* e, per i testi pubblicati nel 1993, *Ballata delle bombe*). Eppure, anche qui la forma che si vuole esplicitare non è esteriore. L'autrice non ricalca gli istituti della tradizione, li rivitalizza cogliendo il valore di coralità espressa dall'"io che canta" e che racconta. Con questo senso naturale degli argini, il verso riesce a trascinare con sé senza perdere slancio, nei "momenti di piena", tutti i detriti raccolti strada facendo: una lunga serie di nomi, sigle, date, frammenti di storie e di dialoghi, elenchi, cronache, voci, luoghi e così via fino alla prosa, fino al reperto documentario, un po' alla maniera di Riccardi.

L'accostamento non paia peregrino: al di là del fatto che Riccardi risulta uno dei tre "amici" (gli altri sono Dal Bianco e Marotta) cui è dedicata la poesia a sé stante che introduce il volume, ad avvicinare *La repubblica* (con annesso "contado") al *Profitto domestico* è la necessità di rendere indiretta la presa lirica della poesia, senza negarla, potenziandola semmai. Per entrambi, il vero "argine formale" è dato da uno scarto temporale, da un raboniano approccio anacronistico alla materia biografica. È attraverso le vicende della famiglia che il poeta recinge i motivi della scrittura, è il passato a contenere la forza del presente. Se poi il lavoro della Donati ha uno sviluppo quasi opposto rispetto a Riccardi e finisce per chiamare un causa una coralità più esplicita e politicamente connotata (un popolo, si arriverebbe a dire), ciò si dovrà appunto alla tensione al canto, alla pienezza vocale, all'esuberanza vitale che (con buona pace dei Longobardi che dominarono a lungo nelle terre toscane cui si fa riferimento) finisce sempre per contraddistinguere un autore toscano dalla più sobria, moralmente sofferta e rastremata lingua cui aderisce la vena di un autore lombardo (o più generica-

www.andreatemporelli.com

mente padano).

Quali vicende ci racconta Alba Donati con le ballate, i canti, le lettere e i dialoghi reinventati? Con un balzo di pochi decenni, si dà voce alla storia dei contadini della Garfagnana, all'uscita dalla prima guerra mondiale e nell'imminenza di un'altra soglia storica: quel 1960 che, ci viene spiegato in nota, è «l'anno della mia nascita, nonché l'anno del boom economico italiano». Tutto ciò che verrà dopo, per esempio la vicenda di Giulia, una bambina di cinque anni morta nell'alluvione del 1996 (siamo così alla terza sezione del libro, *Portovenere*), andrà inevitabilmente a ricadere in un'intima e fantastica solidarietà con quelle vicende, apparentemente lontane: la sorte, infatti, è la medesima, giacché a compiersi è sempre un destino di perdita e, diremmo anzi, di distruzione e di perversione politica, per non perdere il mordente civile con cui prendono vivezza le vicende narrate. Il punto di vista privilegiato per indagare quel "popolo" in procinto di scomparire, per un'Italia avviata per altre strade di progresso, è la storia della famiglia di Alba, che si intreccia con quella degli amici: ciò garantisce una presa interiore, una motivazione lirica appunto, a una tematica che altrimenti solleverebbe le consuete e ben giustificate titubanze. La forza *poetica* dello scarto anacronistico sta nella coscienza dello scarto stesso: il poeta non finge di avere ancora un popolo come proprio interlocutore, non assume la posa del vate. Né si trascuri la particolarità del contesto sociale cantato nella *Repubblica contadina*: l'epopea proletaria non esce dai confini estremamente circoscritti e marginali di un paesino «popolato da cento anime circa» e che nonostante la collocazione geografica respira «aria di nord e di miniere del Belgio».

Certo è inevitabile che si presti talvolta il fianco anche a un'impostazione retorica (il libro si chiude con una sezione intitolata *Utopia del bene*, in cui vi è spazio per un'invettiva *agli scrittori di romanzi* e per rimandi ad altri contesti geopolitici, di stretta attualità), ma, finché questi rimarranno sbocchi particolari e momentanei, come una periodica piena alluvionale del fiume-poesia, e non si congeleranno in una poetica (il rischio però è davvero forte: l'esclamazione che apre l'ultima sezione dice: «Non vi amo, poeti, sono politica / e forse morirò sporca di sangue»), anche tale eccesso rimarrà un dato da considerare nel dinamismo complessivo dell'opera. Per ora le sequenze più coinvolgenti restano, non a caso, quelle in cui i motivi storico-politici si trasfigurano (per ossequio all'anacronismo) e i momenti in cui i dati della realtà diventano ingredienti per l'invenzione cosicché le immagini acquistano una calviniana leggerezza non priva di affondo. Si pensi al monologo di Giulia che invoca l'amore di Valerio: si tratta dell'incontro, oltre le coordinate temporali della storia, di due spiriti persi nelle acque (Valerio era il fratello del padre di Alba, morto nel 1944 pochi giorni dopo l'annuncio della liberazione perché investito dall'acqua improvvisamente fuoriuscita da una diga fatta saltare dai tedeschi), ma non c'è nulla di patetico nell'esaltazione immaginosa dei sentimenti di questa poesia, mentre forse non si può dire altrettanto di alcuni passaggi della seconda sezione della raccolta, in cui si narra, appunto, la *Storia di Valerio*. Allo stesso modo la *Ballata della Repubblica Contadina*, testo comunque altissimo, riprende, con quella lunga evocazione di personaggi chiamati per nome e ricordati con un indizio biografico, maniere troppo evidenti (scontato ogni riferimento con l'antologia di *Spoon River* o il confronto con testi di analoga struttura di Mussapi, ma più illuminante potrebbe rivelarsi un accostamento a Pagliarani), mentre inarrivabile resterà la potente semplicità di una poesia, pure dalla trasparente architettura basata su parallelismi, come il *Canto delle acque* che precede immediatamente la poesia menzionata poco sopra, incentrata sull'accostamento delle figure di Giulia e di Valerio.

È su tale frequenza che il lettore si metterà in attesa degli sviluppi di questa poesia, curioso di vedere quali altre storie e quali altri personaggi troveranno accoglienza in una voce poetica così forte, che prende quota anche dai soffi che provengono (ulteriore evidente e conclamato anacronismo) da altre tradizioni in particolare dell'Est europeo. Se, per concludere un confronto prima suggerito, la poesia di Riccardi sembra per ora destinata per approfondirsi a chiudersi

www.andreatemporelli.com

sempre più nello scavo dei temi già emersi, risolvendo in essi anche ogni nuova evasione fantastica, una maggiore ricchezza di possibilità ci sembra garantirci il lavoro di Alba Donati, anche per via dei risvolti impliciti in una citazione da Cordelli che appariva nelle poesie di *Io sto dalla parte del cuore*: «Mi permetto di far notare che questo non è guardare con intensità. Questo è guardare troppo a lungo, con troppa attenzione. È un peccato come non guardare mai».

Marco Merlin

Bernard Noël, *La Caduta dei tempi*, a cura di Donatella Bisutti, Parma, Guanda, 1997

È evento culturale particolarmente significativo l'edizione italiana dell'opera poetica più apprezzata di Bernard Noël, uno dei protagonisti della poesia francese del Secondo Novecento. Questo libro, curato da Donatella Bisutti, che già aveva introdotto alla poesia di Noël in Italia con un'ampia scelta di testi apparsa su l'«Almanacco dello Specchio» nel 1978, fa seguito all'uscita italiana, a cura di Martino Conserva, del romanzo *Il castello di Cène* (ES, 1991) e, a nostra cura, rispettivamente della prosa *Diario dello sguardo* (Guerini e Associati, 1992) e dell'antologia poetica *Il rumore dell'aria. (Poesie scelte 1956-1993)* (Edizioni del Leone, 1996). *La Caduta dei tempi*, già parzialmente tradotto in italiano da Alessandro Serra e dalla compianta e prematuramente scomparsa Marie-Louise Lentengre sulla rivista «Il Verri» (n°1-2, 1994), è un poemetto, dice Valerio Magrelli nella sua Nota introduttiva di copertina, «organizzato in base a una sapientissima scansione numerica, affidato a una sorte di voce-fantasma». Costituito da tre Canti di taglio lirico-elegiaco, ciascuno nell'ordine di 333, 223, 333 versi, e da due Controcanti anti-lirici entrambi di 111 versi, per un totale di 1111 versi, questo testo è emblematico del desiderio noëliano di *chiffrer le poème*, così da definirne, dandosi una costrizione iniziale fertilmente stimolante, la lunghezza, meglio, quello che in un recente saggio egli chiama «l'Espace du poème» (volume omonimo, Parigi, P.O.L, 1998), ovvero il suo territorio non più regolato da princìpi esterni, ma unicamente dal proprio affiorare interno. L'opera, della quale già ci occupammo su «Testo a fronte» (n°11, 1994) per recensirne l'edizione gallimardiana francese del 1993, *La Caduta dei tempi*, è, nei *Canti*, moto interrogativo incessante che fonde l'istanza lirica – volutamente non interpunta, ad acuire la polisemia del flusso nel quale metro e senso scientemente non coincidono –, al dialogo amoroso, alla riflessione sul senso della scrittura poetica, della vita e della morte, com'è sempre della grande poesia. I *Controcanti,* viceversa, attraverso l'isometrismo per lo più scandito da quinari e senari martellanti a rima baciata o alternata, attentano, con volontà derisoriamente provocatoria, al canto con punte di abbassamento scatologico accentuandone paradossalmente la musicalità percussiva, pur se è significativo notare come questa poetica della scomparsa, della caduta e del dramma identitario d'un soggetto alla deriva, si chiuda sul *Canto* e non sul *Controcanto*, volendosi parabola laica del dire che è il vivere e il morirne senza mai davvero morire.

La versione di Donatella Bisutti – al lavoro traduttivo precedente della quale già dedicammo pagine d'analisi e apprezzamento nella nostra monografia critica *Bernard Noël: il corpo del verbo* (Crocetti, 1995, pp. 205-207) – ha richiesto, come lei stessa afferma nella sua Nota finale, lungo tempo e varie stesure, così conformandosi alla altrettanto lenta e sofferta gestazione dell'originale francese, il cui grado di complessità era tale da rendere assai arduo il compito di ogni traduttore. Venendo agli esiti, la Bisutti, sul piano metrico, trova, in generale, adeguate equivalenze, rendendo il decasillabo dei *Canti* con versi che vanno dal novenario all'alessandrino e il quinario dei *Controcanti* con senari e settenari italiani. La sua traduzione è anche conforme all'iterazione del verso sulla pagina e trova spesso soluzioni italiane eleganti, come «ma la carne *s'attrista*» per «mais la chair *est triste*» (pp. 36-37, questo corsivo, come i successivi, è nostro), anche snellendo il testo per trasposizione nome-verbo: «chi / e la voce perduta la voce falsata / chi tira su la prima saliva / perché *l'inizio ritorni*» per

www.andreatemporelli.com

«qui / et la voix perdue la voix faussée / qui tire vers le haut la première salive / pour *le retour du commencement*» (pp. 42-43) o modellando sul ritmo della filastrocca rimata l'irridente controcanto: «ma chi / tutto zelante / il cervello fa brillante / scaccia il risaputo / e datti lo slancio / ingordo di assoluto» per «mais qui / pris de zèle / brique sa cervelle / chasse le trop-su / et vas-y de l'aile / goulu d'absolu» (pp. 34-35) o, ancora, trovando equivalenze onomatopeiche, come il però lungo «marcondirondirondà» per «déridéra» (pp. 36-37). Talvolta la parafrasi esplicativa dilata eccessivamente il testo, come nel ricorso a «al proprio essere aperto» per «à sa propre ouverture» e a «lo spazio nel suo farsi» per «l'espacement» (pp. 42-43) e avrebbe richiesto soluzioni più snelle; la soppressione della voluta enfatizzante ripetizione dell'originale «penché penché», resa con «spenzolato» (pp. 32-33) contrae, pur se in termine forte, quanto non andrebbe contratto. Inoltre, in una versione nell'insieme assai attenta all'esattezza sintattica, ci sorprende veder tradotto liberamente con il presente «passa» il condizionale «passerait» (pp. 44-45).

Le nostre riserve vanno poi, sul piano semantico e retorico, alla resa con metafora della similitudine, che fa di «sans le papier *comme* cervelle répandu», «senza la carta *materia* cerebrale sparsa» (pp. 20-21), due figure che in poesia è bene mai confondere, e, soprattutto, a quella passiva d'un pronome relativo soggetto che fa di «prendre» il guinizzelliano-dantesco «apprendersi»: «guardano la lingua tagliata / *che s'apprende* davanti a ogni cosa» per «il regardent la langue coupée / *qui* devant chaque chose *prend*» (pp. 18-19), così come al ricorso ad altri termini aulici quali «quegli» e «acconcio», rispettivamente per gli ordinarissimi francesi «celui-là» e «convenable» (pp. 82-83), i quali sono quanto di più distante dal registro linguistico e dalla lingua risolutamente contemporanei che Bernard Noël sceglie in poesia da sempre di voler parlare. Va comunque certo riconosciuto all'opera, pur a tratti opinabile, della Bisutti una coerenza stilistica nel sopprimere taluni aggettivi possessivi o indefiniti, a nostro avviso semanticamente significativi, probabilmente per snellire il testo: «*à sa* question» diventa «*all'*interrogazione» (pp. 54-55) – ma, a dire il vero, non si tratta della «questione» in generale, ma della questione dell'"arte" – e «de *toute* chair» e «à *tout* pouvoir», divenuti rispettivamente «*della* carne» e «*al* potere» (pp. 68-69, 70-71).

È probabilmente a questa personalissima soggettività poetica che la curatrice si riferisce, allorché, ritenendosi «alla fine abbastanza soddisfatta» (p. 31) del proprio lavoro, vede in esso conferma del «ruolo creativo del lettore, e del traduttore, che all'autore serve da specchio» (p. 94).

Fabio Scotto

Elio Pecora, *Poesie 1975-1995*, Roma, Empirìa 1997, £ 28.000

Elio Pecora raccoglie in questo volume una selezione di testi da un ventennio di attività, non solo poetica, redigendo di fatto un libro nuovo, con la ripresa anche di qualche brano inedito, in cui non risulta incluso *La chiave di vetro*, il suo «primo libro scritto nel '68, pubblicato nel '70 […], a metà fra il verso e la prosa, nel quale erano accostati fantasmi e assilli che mi hanno poi lungamente occupato e tuttora, in misura diversa, mi occupano». Di nuovo libro, d'altronde, parla espressamente l'autore nella nota introduttiva: «Nel nuovo libro ho raggruppato i componimenti per temi, ritenendo che, nel tempo brevissimo di un'esistenza, di là da certe mutazioni espressive, non è dato all'autore uscire dal recinto in cui umori e ragioni, casi e inclinazioni lo hanno portato e rinchiuso». Un recinto: idea che rimbalza in un titolo interno, *Recinto d'amore*, che si riferisce alla sezione di più recente stesura, la più solida e caratterizzante della silloge.

Si potrebbe individuare nell'amicizia e nell'amore i motivi che restano più frequentemente implicati dietro lo specchio del poeta, in cui passano figure e occasioni svariate: il recinto è l'io che cerca sussistenza nell'«avventura di restare», compiendo cioè il percorso ciclico e narcisistico che lo porta fuori di sé per il piacere di rientrare in sé arricchito dello sguardo altrui. Non è un caso che la parte centrale del libro si apra

www.andreatemporelli.com

chiamando idealmente ad adunata una folla di persone, destinatarie delle dediche dell'autore, il quale già prima aveva posato l'*occhio mai sazio* su una collezione di cartoline o istantanee di viaggio (sezione *Luoghi*). L'apertura della raccolta, invece, era già *in nuce* un invito entro uno spazio chiuso e vissuto, come una sorta di ideale camera da letto («Tutto è avvenuto: / la porta varcata, i sigilli infranti, / le pupille sorprese nello specchio […] Tutto è avvenuto: / non altro che questa vigilia, / che l'infinito elencare / i motivi del mancamento»), mentre il congedo ci restituisce in fine all'avventura della vita: «un dio confonde, chiama, / lungo il percorso / del ritrovato presente».

L'infinito elencare del poeta, che puntella i temi con citazioni di altri poeti o di filosofi, ha il compito di esorcizzare la solitudine e di esaudire l'attesa di serenità e di amore. Si tratta di una pronuncia desiderante di chi assapora attraverso la nominazione i corpi, le figure, i fantasmi, i luoghi, come un «dubitante Narciso». Marca stilistica di questo piacere sono la semplicità cercata, la volontà comunicativa di chi attraverso la scrittura compie un'offerta integrale di sé, il gusto per le rime facili, per le strutture riconoscibili basate sui parallelismi e per la musicalità epidermica, più incline al settenario che all'endecasillabo. A reggere questo sguardo è una turbata innocenza che si presta talvolta anche ad eccessive accensioni liriche («M'ardono dentro gli inferni»), ma che non può non ricordare la poesia di Penna, modello assoluto e, in vita, mentore della stessa poesia di Pecora. Ma, all'interno di un filone "antinovecentesco" di poesia semplice, seppure non meno raffinata nella sua profonda cultura umanistica, si potrebbe fare anche il nome di Bertolucci e del "secondo" Montale, o di altri ancora: non andrebbero tuttavia dimenticate né la poesia latina né la recente tradizione europea, i cui modelli trapelano nelle *Poesie* di Pecora fin dalle citazioni. Al di là di questi inquadramenti, però, la peculiarità dell'autore credo consista nella capacità di descrivere serenamente le passioni. Persino la fine di un amore può trovare espressione pudica: «Smetti di dirti bugie: / quello che insisti a definire amore / non è più di una cautela. / Convieni, come ogni cosa / finisce, è finito questo / che volevamo interminabile. / E ognuno vada per strade opposte, cerchi altro, e altrove, se vorrà». Si tratta di una lezione di distacco, di classicità insomma, che ha in qualche modo un radicamento privilegiato nella cultura romana: si pensi ad autori come Magrelli o Deidier, i cui rapporti con l'attività di Pecora sono più espliciti (Deidier è anzi autore di un saggio fondamentale per ogni ulteriore approfondimento: *Ritorno del personaggio uomo*, «Profili», a .III, n. 4, maggio 1993, pp. 28-38).

Presupposti di tutto ciò sono la salvaguardia del soggetto (l'io testuale) ovvero la centratura dello sguardo poetico sulla persona che prende voce (si veda qualche ridondante insistenza sui possessivi) e la certezza che «le parole non valgono la vita», perché il valore stesso della poesia ha origine dal vissuto.

Il limite della retorica è connaturale a questa impostazione: il valore testuale perciò si gioca spesso, segretamente, a livello etico: nel resistere, per esempio, a tutti i motivi lirici che l'amore "diverso" del poeta potrebbe suggerire (si veda a confronto il maledettismo di Bellezza) o nell'indagare con delicatezza la figura paterna e quella materna (cui è dedicata interamente una parte del libro). Perciò a caratterizzare la scrittura saranno sempre gli umori, le occasioni di vita: tutte le varianti incalcolabili cui ci si affida con amorevole atto di fede: «Dico che tutto è breve, / che tutte le storie m'appartengono, / che qualsiasi destino mi compete, / che uomo significa uguale e anche comune, / che cosmo significa ordine / e anche armonia», atto scontato spesso a disillusioni: «L'uguaglianza ancora mi delude. / La compagnia m'impoverisce. / Il cosmo è una scala sghemba / pencolante negli abissi / sotto cieli insicuri»; «In essi mi spetta cercarmi: / ripetizione infinita, / loro in me, io in loro / interminato disagio».

A rinnovarsi sempre, comunque, resta l'effabilità della vita in ogni suo frangente: questo il più prezioso messaggio che spetta al poeta testimoniare per tutti.

Marco Merlin

www.andreatemporelli.com

Paolo Lezziero, *Storie della Bettola Vecchia. Racconti*, Edizioni La Vita Felice, l998

Questo libro di racconti scritti da Paolo Lezziero affonda le radici in un terreno ben "lavorato" dagli scrittori lombardi. La sua cifra narrativa si pone su quella linea che attraversa la Scapigliatura e si estende, innalzandosi ai massimi livelli, alle pagine di Tessa e Gadda. Proprio per testimoniare la fedeltà a questa memoria l'autore introduce come premessa una citazione tratta da *Carliseppe della Coronata* di Emilio De Marchi.

Lezziero descrive con particolare felicità la nostalgia di un mondo che trovava il centro nell'osteria, vero crocevia di quelle microstorie di normalissima quotidianità, destinate ad entrare nel libro della *grande histoire*. Nessuno può ridarci quelle osterie, quelle bettole, quel mondo vivificato da pagine di maestri tanto geniali quanto marginali, come Rovani.

Ma la"Bettola" non viene soltanto considerato come punto di incontro, essa diviene anche il luogo di una lingua autentica, "vecchia", mitica o, meglio, lingua dove realtà e mito trovano la loro naturale composizione.

Quale senso può avere oggi la rappresentazione di questo mondo vecchio e della sua lingua anch'essa vecchia per essere stata messa ai margini? Nella nostra società, infatti, l'informazione sostituisce l'emozione e la memoria telematica quella affettiva e pienamente storica. Visto che Lezziero non si propone una colta operazione linguistica strettamente filologica, allora la risposta va cercata in altra direzione: quella psicologico-affettiva, ideologica, etica e soprattutto narrativa.

Pertanto questi diciannove racconti, per lo più brevi, rappresentano una specie di apocalisse milanese (quasi brianzola) popolare e rivelano un mondo e un tempo che conservano i tratti di un'infanzia mitica in un duplice rapporto: di avvivamento affettivo e di testimonianza ideologica. Lezziero, però, non si abbandona ad alcun sentimento di rimpianto, se mai rivela una sana ironia altrettanto popolare appresa da una cultura che sapeva accettare quello che non si poteva modificare, arrivando, per capovolgimento difensivo, anche a riderne.

Tali disposioni vengono proposte secondo gli statuti dell'oralità, al punto da trovare, pagina dopo pagina, una tessitura contrappuntistica di italiano regionale e di puro dialetto con felice effetto cromatico e semantico.

Il libro, narrativamente parlando, presenta una serie di racconti brevi, stesi senza particolari artifici ed offre storie lineari con esiti diversi. L'improvvisa interruzione, la rapida conclusione possono sorprendere il lettore, ma non è importante che ci sia una conclusione quando è prevista fin dalle prime battute. Gadda è maestro in questo. Assai felice è la creazione di alcuni personaggi che difficilmente si dimenticano per la fulminante capacità di osservazione e di descrizione di chi li ha creati.

L'*incipit* del racconto d'esordio *Il matrimonio della Maria Lugani* colpisce per la sua immediatezza, così come *Il violinista*. Così Gerardo Mastrullo lo presenta: «Ecco: anche la narrazione di Lezziero è narrazione di transizione: moderna quanto basta, ma ancorata a un mondo che non si vuole dimenticare e che solo il dialetto sa ancora esprimere compiutamente».

Vittorio Cozzoli

Rodolfo Di Biasio, *Patmos*, Stamperia dell'Arancio, Grottammare (Ap), 1995[2]

Patmos di Rodolfo di Biasio è un testo tale da suscitare un atteggiamento empatico in chiunque si senta figlio ed erede di quell'irrinunciabile patrimonio culturale di civiltà che è l'universo mediterraneo ed ellenistico. Se questa iniziale considerazione potrebbe a torto indurre ad una facile identificazione del suo dettato poetico con l'epigonismo classico ed i suoi modi, più importante e necessaria ci pare invece una riconsiderazione di questo rapporto filiale colto nello scarto attualizzante della sua duplicità: tributarietà nella modernità e autonomia. È la poesia di Di Biasio una lirica del nitore e dell'ordine sintattico, la cui compiutezza è acuita dall'oracolarità naturalistico-evocativa e meditativa che si esplica nella sottesa dialettica fra la terza

www.andreatemporelli.com

persona singolare e la collettività del *noi*.

Personalmente crediamo molto alla necessità di questa auscultazione della «fissità delle cose e nelle cose» (p. 16), del loro disporsi «*in interiore homine*» (p. 13) per fare / costituire "senso", così come all'ineludibilità di un ritorno ad una dicibilità del dire poetico «forse perché più non parliamo» (p. 16). È così possibile viversi nell'«anima [che] si fa spenta marea» (p. 40) e sentire «il grido del cuore contro il petto» (p. 48), senza la greve opponenza innecessaria di anguste barriere retoriche, troppo spesso celanti il vuoto disperante del mero verbalismo poetico-sillogistico tanto in voga presso certa esausta pseudo-avanguardia ormai di retroguardia.

Vi è in questo essere con/nel vento, nel mare, nella musica rombante e tenebrosa dell'aria, dell'acqua e della luce un'evocazione estetica dell'universo pre-socratico, immune però da ogni iperbolica neo-mitologizzazione, piuttosto felicemente tesa ad una costante attualizzazione etica e storica dell'inquietudine esistenziale, a ben vedere, se ci è consentito, in via paradigmatica l'anagramma per epentesi, una mitol*oggiz*zazione, laddove l'*oggi* è la capacità naturale di ricreare una continuità tra l'universo ispiratore di riferimento e l'attualità del sentire odierno di un uomo del suo tempo. Certo, il canto ancòra, il canto sempre, ma un *melos* inquieto, perplesso, quasi sospesamente onirico e vòlto a percepire l'eterno ritorno dell'unico evento, come dal vento portato, della triade classica di vita-amore-morte, al di fuori della quale ci pare che la poesia cammini sul nulla, sulla reticenza e sull'elusione dell'umano e del vivente, organico e minerale, che le dà il suo "suolo"- senso.

Nella garbata ed incisiva successione poematica (perché dello stesso "sangue" della scrittura) di "silenzio", "risveglio" e "sonno", su su fino alla enigmatica e straniante trasparenza del "vetro" del tempo dell'"anno", la poesia di Di Biasio ordisce un fitto reticolo di rimandi e di sottese, sospese implicazioni mentali ed emozionali, lasciandosi vigilmente irretire dalle distonie della vista e dell'istanza temporale, in uno spazio - che già rapì Hölderlin linguisticamente ibridato, come evocato da Antoine Berman nell'*Épreuve de l'étranger* (Gallimard, 1984) -, il quale sostituisce al referente geografico la sovranità territoriale del poema su se stesso, ciò che E. A. Poe chiama «the poem per sé». Per questo, nell'attentare alla "regione inarrivabile", la piaga lancinante evocata dall'epigrafe shelleyana in apertura può farsi tepore dell'inverno e sognata primavera di rinascita, nel «lento amore delle cose» (p. 46) e della loro «splendidezza» (p. 22). E *Patmos* è nuovo *pathos*.

Fabio Scotto

Chiara Scalesse, *Una felicità sufficiente*, Roma, Empirìa, 1997, £ 18.000

Si apre nel segno dell'impenetrabilità la raccolta poetica di Chiara Scalesse. La prima sezione dal titolo *La soglia* (prima anche per stesura: il volume riporta infatti i raggruppamenti in regolare scansione cronologica), che è per altro l'unica che contempla delle sottodivisioni (*l'incanto – il segreto – Sara*), suggerisce fin dalla denominazione un passo simbolico di approssimazione a un evento che deve rimanere segreto, mentre si fa dono. Anche formalmente, il gioco speculare fra chiusura e apertura metrica è ammiccante: i frequenti e improvvisi a capo grammaticali (tmesi apparentemente gratuite) ci consegnano un testo compatto, come esistesse anche un margine destro per il fluire di un dettato che forza appena la punteggiatura e la grafia («Ricondotta a li volteggi», «mattino de l'addio») oppure dosa con cura una scelta lessicale aulica («un angelo vindice», «Ne la purezza ascosa») o la cassazione di un articolo o di una preposizione per giungere a un delicato effetto di straniamento. I componimenti sono brevi, sospesi in una luce tragica ma incantata, mai indisponente. La sensazione di impenetrabilità, quindi, si sposa con la suggestione che cresce al susseguirsi dei bagliori di un accaduto non esplicito, di un evento passato ma non ancora assoluto, come palesa il frequente uso dell'imperfetto, specialmente per il verbo essere («era una corsa in bicicletta per l'ultima fermata», «Era l'afflato inerte», «Era un carnevale intorno la tromba delle

www.andreatemporelli.com

scale. / Era la porta azzurra…»). C'è dunque una purezza a connotare positivamente lo sguardo che indaga, fra povertà e bellezza, il delinearsi di un ideale canzoniere, dove la figura maschile è insieme personaggio e simulacro della vita, e le dinamiche dell'abbandono si sovrappongono all'attraversamento di una soglia esistenziale, alla perdita di un'«epoca innocente». Così le calibrate strategie comunicative sono il correlativo del muro che impedisce il pianto in una poesia, come a dire che la scrittura è estremo raccoglimento e stupore, anche e soprattutto innanzi alle misteriose manifestazioni della sofferenza: «Se amoroso l'imbroglio non più ti faceva / percorrere l'infinito quartiere alla no- / stalgia – la luce di un tramonto oh certo / la luce – il racconto: una corsa entro le / mura grandi della città, ancora il muro che / non ti fa piangere ma piuttosto trattiene / il vento. Le spezie sono dentro la casa, il / lavabo di marmo». Possono bastare lievissime inversioni a celare e quasi rovesciare l'inganno d'amore («amoroso imbroglio») e non esibiti richiami musicali, a suggerire senza svelare, a dire senza tradire.

Si passa così alla seconda sezione, *Marienbad*, che continua la prima non solo in virtù della prossimità temporale di stesura (*La soglia* risale al 1981, *Marienbad* al 1982), ma sull'onda di un filo narrativo e di un'ideale consequenzialità: «La ventura è adesso Marienbad», recita il primo verso. E tuttavia già si avverte un mutamento poetico: gli artifici precedenti si fanno più radi, mentre i testi si riducono ulteriormente e insieme infittiscono i rimandi, andando a costituire una sezione di frammenti coesi (talvolta legati anche sintatticamente), che si incalzano come in un piccolo poemetto, compattato dalle reticenze, a volte persino brusche, che lasciano semanticamente sospesi affermazioni, indizi, immagini. Non sembra inopportuno parlare di mimesi delle dinamiche della censura, non tanto per le qualifiche dell'autrice (psicologa), quanto per l'esplicito delinearsi di un rapporto terapeutico, che ambiguamente chiama in causa l'amore, l'attesa, il pianto che non si scioglie («Ero io la lacrima») e un insieme di simboli fra i quali, in particolare, l'«ombra» delle cose, i fiammiferi, i vetri e i tavoli di una metafisica e presumibilmente reale «cafeteria». Annotiamo fra l'altro che Marienbad è il nome tedesco di Mariánské Lázne, città della Boemia nordoccidentale nota soprattutto come luogo di cura. «Io cercavo le ombre delle cose cercavo / la tua ombra. Volevo stare distesa nella / tua ombra»; «Tu fuggivi le ombre delle cose, camminavi / al centro della strada illuminata. / Ma i poveri restavano nelle loro tane. / Se tu avessi poggiato la testa sulle / mani per piangere, e avessi pianto»: la ricerca del contatto definisce una casta «passione della lontananza», giacché la troppa vicinanza comporterebbe la separazione, la perdita della prospettiva temporale che protegge l'ombra della realtà, il giardino di fiori, lo spazio in cui si intravedono i poveri, fuori dalla luce obliqua della cafeteria.

«Volevi dormire, volevi la tua malattia in / silenzio»: così uno dei frammenti a cui si ritorna immediatamente, dopo la lettura della poesia che apre la sezione successiva, *Fuori o dentro il tempo*: «Lasciammo al caso stabilire chi / di noi fosse adatto al trasporto / amarissimo di giorni che assai / erano stati sperati; […] ci lasciammo alle spalle il caseggiato, / ci lasciammo cadere alla polvere di dèi / ignari, ardendo la bellezza di tutto ciò / che muta, […] tu schiudevi / l'immoto cavo della tua mano gracilina, / e il sonno ci trasportava come fosse infine / una felicità sufficiente». Entriamo così nella seconda parte del libro, in cui a una scrittura più rada (le brevi sezioni accolgono poesie composte nell'arco di più anni) corrisponde, almeno per quanto riguarda questa sezione che funge un po' da intermezzo o spartiacque, un nuovo distacco dagli eventi, in un *continuum* implicito, dilatato in occasioni che non impediscono improvvisi slanci lirici («Dove sei, dove, se ieri eri al tavolo dei solitari…»), ma nemmeno si sottrae alla dedica e al dialogo, seguendo movenze piane e prosastiche. Si può quindi passare da immagini non ricercate (gli uccelli sono «pensieri di chi volge a una dimora / in distanza») ad accensioni barocche: «quell'amore che predisse la spietata / speranza dell'unione, nostro figlio, sacrificato a una / veglia in viola, alla sete d'oro di un martirio d'inverno». Con questi ultimi versi si pone il nuovo tema, *leitmotif* di *Recitativo*, sezione narrativamente più compatta, in cui

www.andreatemporelli.com

una nuova luce tragica e pura ci consegna una voce adamantina, capace di asserzioni senza compromessi, frontali e insieme misurate, mai accecanti («ti ho addestrato invano alla malinconia delle / promesse, tu cerchi il fiore perfetto della pietra, / io avanzo nella gloria delle giostre»; «ti offrirò un parto minuscolo / febbrile, / tuo figlio morto senza sepoltura, / creatura delle sponde -»). Il tema è esplicito e inevitabile il finale, seppure liricamente scontato: «non altro poteva offrirti la mia maternità / che un'estasi incompiuta».

A questo punto si è sintonizzati con la poesia di Scalesse abbastanza per avviarsi all'ultimo capitolo del libro, *Questo seme non si è aperto*, senza più traccia del senso d'impenetrabilità che costituiva la "soglia" iniziatica di questo percorso, sorpresi anzi di scoprire una voce dichiaratamente sentimentale nel progressivo definirsi della raccolta come un canzoniere. Allora la miseria del mondo e la bellezza della natura si scontrano con una pronuncia più risentita, aperta a immagini cruenti ed eclatanti, giacché, leggiamo, «non ho braccia che siano forti – solo / una forte rabbia mi tiene in vita. –». Un tratto di femminilità connota, dunque, il dolore, dapprima celato al fondo e via via sempre più esposto (espresso), in uno sguardo che riconosce l'amara sufficienza della felicità che la vita concede.

Marco Merlin

Jeanine Moulin, *Lo spazio senza nome*, Forlì, Nuova Compagnia Editrice, 1996

Con vero piacere segnaliamo la prima edizione italiana di una scelta di poesie di Jeanine Moulin (Bruxelles, 1912), moglie del sociologo e storico Léo Moulin, autrice, tra l'altro, di studi su Nerval e Apollinaire, di fiabe e di antologie della poesia femminile. Poetessa prolifica e singolare, ella si forma in un àmbito familiare culturalmente stimolante frequentato da scrittori quali Joseph Roth e Zamiatin e da importanti pittori. La raccolta italiana presenta una scelta di testi dal volume *De pierre et de songe*, che riunisce poesie scritte nell'arco del trentennio 1961-1991, cui s'aggiungono sei inediti assoluti. Opportunamente il curatore del volume Andrea Ulivi sottolinea l'energia di questa «poesia fulminante. Carica di amore e tremore per la vita», costruita su alcuni cardini quali la memoria, i cromatismi, le suggestioni pittoriche, l'ombra, la visione e il mistero del nulla, lo «spazio senza nome», per l'appunto. Certamente "l'ombra" è per occorrenze e per valore simbolico un emblema paradigmatico della poesia e della visione del mondo della Moulin in quanto portato, *imago*, doppio di qualcos'altro, luogo della transizione cromatica chiaroscurale costitutivo della cosa senza esserla. Così la fisicità della percezione, unita a un inesausto amore per la natura e l'arte, alimenta il verso che s'affida alla poesia come nominazione fluviale e inconcludibile, miniera di sorprese per il sé creatore e primo lettore di sé, riluttante a dirsi in prima persona, ad essa preferendo distanziarla mediante le terze singolari e plurali e le infinitive impersonali di tono gnomico e regolativo, spesso condite d'una sapida ironia.

La versione italiana di Mimmi Cassola pare per lo più improntata ad una resa letterale dell'originale del quale puntualmente rispetta, ed è un pregio, l'unità del verso, così come gli *enjambements*, ma quasi mai, a volte anche per l'oggettiva difficoltà di riprodurla per equivalenza in italiano, la regolarità metrica (ad esempio, la fissità ottosillabica di *Poésie tu es la mémoire* è resa con metri oscillanti tra il novenario e il dodecasillabo) e l'occasionalità, per questo tanto più significativa, rimica (oltre al testo succitato, si vedano le pagine 54-55, dove ad una stanza francese di ben nove versi rimati corrispondono solo tre rime riprodotte in italiano), mentre sono perfettamente rifatte quella tra «désamorcée» e «arrachée», divenuti, rispettivamente, «disinnescata» e «strappata» (pp. 22-23). Il merito maggiore della traduttrice consiste nel trovare soluzioni efficaci per talune locuzioni esclamative mutuate dal parlato quali «Ma insomma!» per «Tout de même!» (pp. 32-33) nonché di felicemente riprodurre l'affinità etimologica della radice di due termini vicini come con «fedeltà» e «fedele» per

www.andreatemporelli.com

«allégeance» ed «allégé» (pp. 34-35) ed «ondeggiante ondeggiata» per «chaloupante chaloupée» (pp. 44-45).

Quanto tuttavia lascia perplessi in una versione, che per altro dimostra palesemente di volersi innanzitutto fedele all'aspetto semantico, sono gli errori interpretativi che attenuano in comparativo l'esplicito valore superlativo di «Et quand tu crois toucher *au plus profond*» in «E quando credi di essere giunta *più al fondo*» (pp. 20-21) o, ancor peggio, l'arbitrio sintattico della resa dell'indicativo presente francese «M'y *conduit*» con il passato prossimo «mi ci *ha condotto*» (pp. 44-45, corsivi nostri). Spiace infatti che chi sappia rendere elegantemente «elle vient pourtant à vous par le chemin des regards» con «e pure viene a voi per la via degli sguardi» (pp. 16-17), non riesca però a riprodurre l'anafora avverbiale «*aussitôt* dits, /*aussitôt* défaits» che diviene «*appena* dette, /*subito* disfatte» (pp. 24-25, corsivi nostri). È quanto accade a chi s'accosti, pur con sicura buona volontà ed amorevole dedizione, alla traduzione poetica forse illudendosi che il senso sia in poesia qualcosa d'indipendente dal ritmo e dalla forma che lo significa.

Fabio Scotto

Erri De Luca, *Tu, mio*, Milano, Feltrinelli, 1998

Sembra che la narrativa italiana di questo scorcio di fine secolo chiami se stessa, ripetutamente, a fare i conti con la storia, si senta cioè spinta, necessitata, ad interrogarsi sul passato, sulle questioni aperte e laceranti della memoria. Penso, ad esempio, al bellissimo romanzo, finalista al Campiello 1998, *Un uomo che forse si chiamava Schulz* di Ugo Riccarelli (Casale Monferrato, Piemme, 1998), sorta di immaginaria autobiografia romanzata dello scrittore galiziano Bruno Schulz, ucciso, in quanto ebreo, da una pallottola della Gestapo nel 1942. La storia irrompe nelle vicende personali con i suoi destini di sangue. Anche Erri De Luca con il romanzo *Tu, mio* propone, indirettamente, un esame di alcuni degli eventi più sanguinosi e irrazionali di questo secolo e lo fa in modo suggestivo e liricamente intenso, ma anche molto "mediterraneo" nell'attenzione sensoriale acutissima ai sapori, agli odori, alla fisicità del mare e dell'estate.

Lo scenario, dipinto con straordinaria capacità di evocazione, è un'isola del Tirreno; il tempo la metà degli Anni Cinquanta; gli occhi, lo sguardo, quelli di un adolescente che, in un'estate, si trova a crescere con il carico di dolorosa consapevolezza che la maturità comporta. Per lui, studente, cittadino, diventare pescatore nei mesi estivi significa cambiare la pelle, facendosela bruciare dal sole che gliela ispessisce in una sorta di metamorfosi corporea, che però è solo un aspetto di un cambio di *habitus* mentale ben più profondo. Nel «crescere veloce» in un'estate, «il corpo era il solito acerbo, la vita dentro invece si era precipitata in avanti per un comando venuto da fuori, da lontano». Gli eventi della stagione, quelli consueti, come i rituali della pesca, e quelli straordinari, acquistano nella distanza temporale un fascino e un mistero tutto loro; si trasformano e si trasfigurano: il passaggio dell'Andrea Doria nella baia diventa un fatto quasi magico e pericoloso, che sconvolge la vita dei pescatori: «Nel breve tratto di mare tra l'isola e lo scoglio di Vivara si affacciò la prua gigantesca che passava a tagliare la rotta ai battelli di spola. L'isola si ammutolì. [...] La spiaggia dei pescatori fu in subbuglio, tutti si precipitarono fuori». Il transatlantico manifesta tutta la sua potenza di mostro marino della moderna tecnologia con sei onde altissime che scaraventano le barche sulla spiaggia «con forza di flagello». Ma anche questo per i pescatori fa parte delle regole del mare e della vita da accettare per sopravvivere: «i pescatori non erano in collera. Anche le navi appartenevano al mare, alle trombe d'aria, alle burrasche e a tutta l'ostilità di natura contro la quale tentare resistenza».

E proprio un marinaio, Nicola, silenzioso maestro di pesca e di vita, gli racconta, pur con difficoltà (perché vorrebbe dimenticare), il passato, i fascisti, la guerra, i bombardamenti, i tedeschi, gli americani, la crudeltà, l'orrore, l'assurdità e il dolore. Nel ragazzo sorge l'urgente necessità di con-

www.andreatemporelli.com

frontarsi con quegli anni, che pure non ha attraversato in prima persona, ma ha solo studiato sui libri, per comprendere, per tracciarne un bilancio definitivo: «Era una storia che non andava da nessuna parte, non preparava seguito, ma voleva essere l'ultima, la fine della storia». È l'unica storia che lo interessa e di cui può chiedere conto, «perché c'erano ancora testimoni, vittime scampate e carnefici in piena salute». La ricerca di questa comprensione del passato è un'esigenza di un ancoraggio, di un carico, per non sentirsi pericolosamente troppo leggeri, senza radici. Ma quella è anche una storia il cui possibile significato sembra sfumare nell'assurdità e nell'inumanità: «Così imparai la loro storia, una materia diversa da quella appresa a scuola sui manuali che spiegavano il passato e lo rendevano logico, una discesa libera fino a noi. Quella storia recente era un ammasso di vicende infami, poche battaglie, invece rastrellamenti, esecuzioni in massa, vigliaccherie, stragi d'inermi. Era una storia che non andava da nessuna parte, non preparava seguito, ma voleva essere l'ultima, la fine della storia».

Le parole che riceve in eredità, da Nicola, dallo zio, dal padre, e che deposita «nella rinfusa dei pensieri e in un subbuglio di urgenza di rispondere» diventano ferite nella carne quando conosce una ragazza, Caia, in realtà Haiele, ebrea, scampata alle persecuzioni razziali, in cui ha perso i genitori. Il giovane si innamora di lei che, invece, percepisce nel ragazzo la presenza di uno spirito protettivo e parentale, forse quello del padre. Egli assume, infatti, inconsapevolmente gesti e atteggiamenti, anche minimi e banali, che erano tipici del padre di lei; vive anche il suo innamoramento nei modi e nei termini di un'attitudine paterna, protettiva, che non sa spiegare neanche a se stesso, eppure la ragazza ne è affascinata. Il ragazzo è l'unico a conoscere, per straordinaria intuizione, il segreto di Caia, segreto da cui viene poi coinvolto in modo totalizzante: «Avevo voluto forzare il segreto di Caia, ne ero stato investito in pieno. Avevo preso il suo lutto per bandiera. Avevo percorso tutte le stazioni dell'amore, da ragazzino cotto della ragazza più grande a padre tornato per proteggerla. [...] La cosa di cui mi accorgevo era che io mi sentivo proprio così, un padre che torna a trovare la figlia dopo molti anni, un emigrante che può riabbracciare la sua creatura. Delle coincidenze che scopriva tra suo padre e me, partecipavo solo di quel sentimento largo, adulto e ora cupo di collera». Così questo «ragazzo con la prima barba in faccia, sporco di sale e di pesce», in questa estate «d'amore e di furore», trova la sua strada e il coraggio per diventare adulto, per capire la storia e per affrontare il futuro, anche grazie ad Haiele: «Incontrarti è stato come il sole che spacca la pelle e l'aspro dello scoglio che indurisce la pianta del piede. Mi hai fatto crescere un'altra buccia sopra la mia, mi hai dato ingresso al mondo chiamandomi tuo». Eppure la conclusione non è a lieto fine. Se è vero che la violenza chiama altra violenza, il ragazzo cercherà la sua personale vendetta sulle ingiustizie della storia con l'idea di farla pagare a una comitiva di spensierati turisti tedeschi, dimentichi delle atrocità compiute dal loro popolo: un finale duro che rende non scontata, nella sua non-linearità, la parabola di questo romanzo. Ma una soluzione catartica, per altro solo soggettiva, è possibile esclusivamente a prezzo di altro sangue.

Roberto Carnero

Roberto Carnero, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Novara, Interlinea 1998, £ 30.000

È significativamente un giovane critico (Carnero è del 1970) a occuparsi in questa "guida alla lettura" dell'opera di Pier Vittorio Tondelli, autore prematuramente scomparso a trentasei anni nel 1991, eppure così paradigmatico per la narrativa italiana degli Anni Ottanta. Lo scorso decennio si rispecchia infatti in Tondelli non soltanto cronologicamente (il suo primo libro è del 1980, l'ultimo del 1989), ma soprattutto per il suo carattere di narratore generazionale entro un'ideale, eterna "condizione giovanile", per la sua ricerca stilistica, per i temi affrontati e, in senso ancora più ampio, per la figura di intellettuale che si è costruita, anche per il ruolo che operativamente si conquistò a livello editoriale dialogando

www.andreatemporelli.com

con giovani scrittori, stimolando prospettive di lavoro e possibilità di pubblicazione. E sono proprio le generazioni di scrittori che si sono successivamente affermate ad attribuire a Tondelli quel ruolo determinate che la critica spesso non gli riconobbe.

Per rendere giustizia delle condizioni spesso difficili, anche economicamente, in cui egli operò in solitudine, spetta alla prefazione di Enrico Palandri il compito di ricordare la netta «barriera generazionale» fra i suoi lettori: Tondelli fu apprezzato da coetanei e da giovani, incompreso da chi era più vecchio. Con il chiudersi di una stagione iperpoliticizzata, molti restarono al di qua di quella soglia e non gli perdonarono l'estraneità a un'idea volontaristica dell'arte: «Le poesie e la letteratura non salvano nessuno, non vogliono essere votate né da una giuria né dal popolo per ottenere un mandato, non promettono nulla. Gli autori si mettono in ascolto della realtà in un suo punto sensibile, questo è tutto. Non possono organizzarsi e non possono venire organizzati. […] Questo non significa che la realtà venga estetizzata o che vi sia rinuncia morale; la buona letteratura si tiene alla larga da entrambi questi pericoli, ma il suo rigore è diverso dall'organizzazione, dal volontariato, anzi diffida intimamente dell'agire, perché non ha nel cuore la salvezza dell'umanità, ma il capire degli uomini». Per questo Tondelli «è il primo autore che ci ha portato oltre la contestazione». E questa libertà da qualsiasi programma finì per renderlo estraneo allo stesso "gruppo" della Neoavanguardia, con cui egli invece inevitabilmente si confrontava. Qui davvero lo stacco non si motiva solo sulla base dell'indole personale, ha radici anche generazionali per i cambiamenti sociali in atto: «La libertà nelle scelte letterarie, come nei comportamenti, sono figli da un lato della battaglia del Gruppo 63 e dall'altra dei movimenti degli anni settanta. L'abisso, ad esempio, che c'è tra la sua omosessualità, […] non più impugnata come elemento di scontro con la norma, e quella sofferta di un Comisso o quella politicamente aggressiva di un Pasolini, è figlia delle coraggiose battaglie civili del FUORI e più in generale delle aperture di quegli anni».

In una simile, ambigua posizione di spartiacque, Tondelli è autore di ancor più ardua interpretazione, prestandosi di volta in volta a valutazioni che derivano da premesse diverse come una lente sensibile ad ogni minimo spostamento e in grado di condizionare con esso il giudizio complessivo su un'intera stagione. Quella dei più giovani è solo narrativa di consumo, postmoderna nel senso liquidatorio della definizione, oppure letteratura che trabocca, per intrinseca vitalità, fuori dei recinti delle istituzioni letterarie, riscoprendo un rapporto disinibito con il linguaggio e con l'esperienza? La Neoavanguardia rappresenta una soglia davvero rivoluzionaria che ha innescato un processo irreversibile, oppure si è risolta in movimento di potere, che non ha saputo compiere sé stessa, camuffando entro forme eccentriche e ideologicamente programmabili (e solo, per conseguenza, letterariamente giustificabili) un'impostazione ancora "accademica" dello scrivere?

Resta il fatto che Tondelli diventa per molti un "mito", la cui luce si proietta, oltre gli Anni Ottanta, fino ai giorni nostri. Spesso viene citato da svariati narratori in qualità di padre putativo, anche a sproposito, e ancor più frequentemente resta un punto di riferimento segreto. Basti pensare alla ridefinizione del rapporto fra oralità e scrittura, con la determinazione di un linguaggio che fosse non mimesi, ma «sound del linguaggio parlato» (dunque oralità che rientra, di rimbalzo, nella scrittura, ma attraverso il filtro di una sicura cultura letteraria; oralità che definisce uno stile incline piuttosto al manierismo che al verismo, come evidenzia Carnero), conseguente alla concezione della letteratura come «spazio emozionale», in cui si manifestano passioni intense fino all'eccesso e in cui lo stesso stile dell'autore è passionale e appassionante: «Dopo due righe, il lettore deve essere schiavizzato, incapace di liberarsi dalla pagina; deve trovarsi coinvolto fino al parossismo». O, ancora, basti ricordare la fagocitazione e la rielaborazione fantastica di materiali quasi provenienti da una mirata indagine sociologica, che invita la narrativa a contaminarsi con la cronaca mondana, con la musica di consumo, con il cinema,

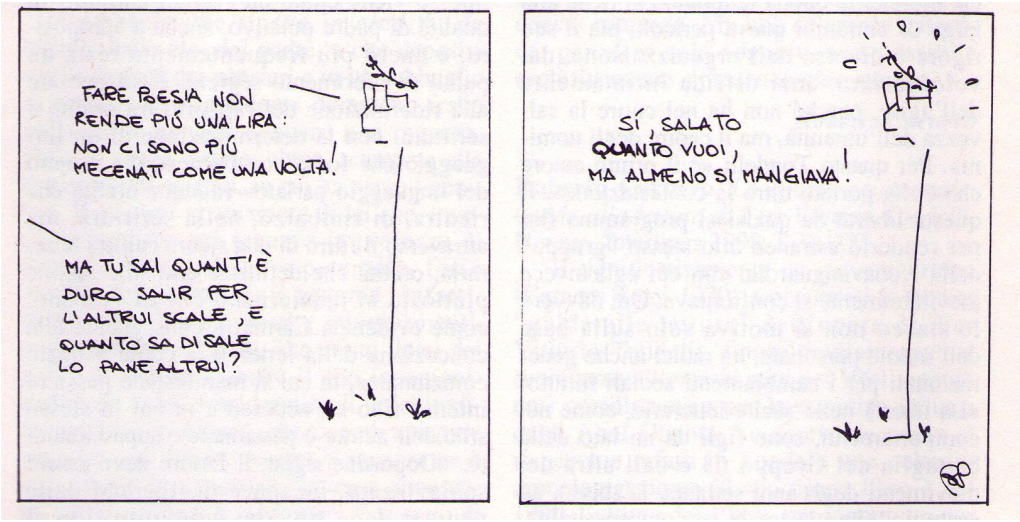
www.andreatemporelli.com

con tutto ciò che è tipico della condizione giovanile di un'epoca.

Questi sono tutti dati che ci aiutano a delineare, almeno nella sua origine, la figura letteraria di Tondelli, sospesa fra cosmopolitismo culturale (si possono annotare fra i suoi modelli non solo Kerouac o Bukowsky, ma anche Salinger, Bachmann, Scott Fitzgerald, Barthes, Kundera ed altri autori, tra l'altro apprezzati spesso per opere non scontate) e contesto provinciale, avvertito come morbosamente fascinoso ma sempre troppo invadente. Ma la guida di Carnero ci aiuta a ripercorrere le tappe che conducono questo autore da un ideale di «letteratura emotiva», con i limiti di giovanile esuberanza che essa comporta, a una più complessa concezione di «letteratura interiore», tale da riabilitare il romanzo, con la sua polifonica e complessa struttura musicale, a dispetto del racconto, misura ideale delle prime prove e delle prime dichiarazioni programmatiche. Per giungere a *Camere separate*, l'opera della maturità, sono necessarie, dopo il prodigioso esordio con i racconti di *Altri libertini*, anche le tappe intermedie di *Pao Pao*, dal nucleo autobiografico ingabbiato in una struttura di indagine generazionale troppo rigida, di *Rimini*, un best-seller che tuttavia, proprio in virtù della sua studiata costruzione, «costituisce un punto di snodo fondamentale per accedere» all'ultimo romanzo, senza però dimenticare la prova teatrale di *Dinner Party*, le scritture "private" come i *Biglietti agli Amici*, e le pagine di *Weekend postmoderno* e *L'abbandono*, che possono essere letti come canovacci dei motivi destinati a trovare espressione nei romanzi.

A Carnero va, dunque, riconosciuto il merito di guidarci a una rilettura di Tondelli semplice ma accurata, elaborata da una distanza non sospetta, per mezzo di «una critica aggiornata, anti-accademica, non bacchettona, ma al contempo meditata», come egli stesso auspicava.

Marco Merlin



www.andreatemporelli.com

ULISSE

a cura di Paolo Bignoli

Frequentate i bar? Io, che forse sono il più dedito agli alcolici in tutta la redazione di «Atelier», ne ho comprovata esperienza, ma non finisco ancora di stupirmi. Non avrei mai creduto di potermi ancora imbattere in un certo tipo di discorsi, ma, ahimè, l'Italia è tanto cieca: colpa degli Italiani, non c'è dubbio, e dei suoi falsi poeti. Pensavo, forse speravo, che una determinata mentalità fosse ormai soffocata nei rivoli di montagna, nelle strozzature dei torrenti, in luoghi remoti insomma, ma purtroppo c'è un popolo che prolifera ben pasciuto, saziato dall'autocommiserazione. Ho avuto l'occasione di ascoltare gli sproloqui di alcuni versificatori e del modo in cui si lamentassero per la morte della poesia italiana, del modo in cui fosse impossibile pubblicare versi senza già essere conosciuti, famosi o comunque raccomandati da lugubri e potenti figure letterarie. Ma c'è altro, ascoltavo del modo in cui fosse giudicato spocchioso il tentativo di alcune riviste o premi letterari di valutare le poesie inviate da loro stessi, che biascicavano ormai più per la birra che per l'enfasi retorica. La convinzione che fare poesia sia un gioco da ragazzi è ancora incomprensibilmente diffusa, l'altezzosità di chi va a capo quando scrive non tiene in considerazione il lavoro intellettuale, la ricerca, lo studio, lo stesso allenamento alla poesia che si rendono necessari per poter cominciare ad utilizzare uno strumento così delicato. La poesia vive del lavoro del suo creatore che adopera uno strumento troppo diffuso per poter essere giudicato tale: la lingua. È un meccanismo sofisticato, un ordigno senza sicurezze e crudelmente ingannevole. Avere il dono della sensibilità non significa necessariamente essere poeti, tra il provare emozioni e riuscire a trasmetterle tramite quel complicatissimo codice che è la lingua passa un mare dalle onde tanto alte da spaventare il nostro "immersabilis".

Ognuno può pensarla come meglio crede, questo è certo, ma il problema è che la boria di costoro mina l'esistenza proprio di quegli strumenti che potrebbero permettere loro di farsi ascoltare. Se ognuno di essi fosse abbonato ad una qualsiasi rivista (io consiglio «Atelier», ma non è questo il punto) darebbe un contributo enorme alla crescita ed allo scambio culturale. Invece, purtroppo, la maggior parte di essi snobba ogni iniziativa che non lo accolga in prima persona. È dimostrabile che nelle molte pseudo-antologie a pagamento gli autori compresi leggono i loro versi finalmente "pubblicati" non considerando neppure gli altri autori. Nessuno o pochissimi di essi dà inizio ad un rapporto epistolare che aiuti il confronto. Non parliamo poi dei circoli culturali di poesia che non sanno neppure rendere disponibili per i soci (tramite colletta, è il mio suggerimento) qualche rivista che tratta in un contesto nazionale ciò di cui essi stessi parlottano chiusi in quattro mura alla ricerca dell'acqua calda; non stupisce perciò che molte riviste annaspino, nonostante il volontariato dei curatori. Il risultato è stato che mi sono bevuto un'altra birra, tentato io stesso dal cominciare a piangermi addosso, meditando sui tempi che furono, come se allora i poeti vivessero negli agi, sazi di ambrosia e nettare, cullati dalle delicate mani di Nausica. Non siete stanchi anche voi?

www.andreatemporelli.com

BIBLIO

Mirella Boeri, *Studio per figura notturna*, Roma, Scettro del re, 1998
«Per fortuna ci sono ancora poeti che, invece, sanno come la trama dei simboli che innerva il mondo sia la sostanza stessa della poesia, sanno che non c 'è un verso senza che prima, nel silenzio, non si sia prodotto un tremito nel segreto delle cose. [...]. E tra questi c'è sicuramente Mirella Bo che con il suo *Studio per figura notturna* il libro presenta uno stile compatto, ricco, maturo» (Giuseppe Conte).

Emilio Caperdoni, *Finestra sull'infinito*, Milano, Promethaeus, 1995
«In questo secondo volumetto di liriche, Emilio Caperdoni non solo ha confermato le qualità poetiche [...] dell'opera *Ho abbracciato l'immensità,* ma le ha affinate e perfezionate. Egli, come allora, ha saputo trovare gli spazi del silenzio per colloquiare con se stesso, per ascoltare il proprio io, ma ha anche saputo interiorizzare la realtà esterna con forza espressiva, testimoniando il presente nelle sue più crude vicende, elevandole col pensiero dal limite terreno alle aree dello spirito» (Franco Fraschini).

Daniele Cavicchia, *I dialoghi del paziente*, Chieti, Noubs, 1998
«Nel leggere le poesie di Daniele Cavicchia si prova un senso di fascino e di disagio. Penso il disagio provenga dall'enigma che percorre queste poesie. [...] E l'enigma non proviene da un voluto mascherare o coprire. Si ha l'impressione che l'esperienza dell'autore si compia essa stessa ai margini dell'inatteso, del non usuale. Prosa, certo, ma sguardo poetico» (Franco Loi).

Giovanni Cerani, *Sorte a sorsi*, Castel Maggiore, Book, 1998
«Un poeta, Giovanni Cerani, che è dunque disposto preliminarmente a porre su un piano secondario e sfumato le psicologie individuali, a partire da quella invero troppo ingombrante dell'io romantico [...]. E se questo è un punto di partenza, appare non poi così ardua da conseguire la tappa ulteriore di un dettato ancora più scabro che pure riporta al piano conoscitivo, affida invece tale premessa all'orientamento dialogico, alla ricerca dell'Altro/a e all'accoglimento della sua parola» (Alberto Bertoni).

Giovanni Cocuzza, *La casa del giorno*, Castel Maggiore, Book, 1998
«La poesia di Cocuzza nasce sotto il segno dell'erranza, o meglio, del desiderio dell'erranza. Nel suo cammino c'è, infatti, a un tempo, ansia di sconfinamento e coscienza del limite. "La casa del giorno", in fondo, non è che lo spazio della ripetizione, ma senza l'ostacolo delle pareti, cosicché lo sguardo si spinge lontano, come un raggio di luce"» (A. Quattrone).

Giovanni Falsetti, *Convivio dei poveri*, Pesaro, Editrice Flaminia, 1997
«L'esordio di Giovanni Falsetti denota un primo carattere di originalità nella conformazione del volume: non si tratta infatti di una raccolta di liriche, cioè di un collettore di atomi indipendenti, ma di un vero e proprio libro di poesia; si tratta, in una parola, di un oggetto ben coeso su un nucleo centrale che va a diramarsi negli stampi laterali di quattro poemetti, unitamente alla lassa dedicatoria che si intitola alla musa Angioletta. A leggerlo con attenzione, si scopre anche che il sentimento o pensiero dominante del libro non è d'ordine lirico bensì etico-politico, perché non lo muove una semplice mozione degli affetti ma uno sguardo, una posizione del soggetto, che ordina/sceglie/giudica il mondo nello stesso momento in cui ne registra le vibrazioni telluriche» (M. Raffaeli).

Narda Fattori, *L'una e i falò*, Cesena, Il Vicolo, 1998
«La memoria, si sa, accumula e sedimenta, trattiene e seppellisce. Portiamo in noi, chiusi in strati profondi, residui e frantumi di cose vissute in altri tempi, in altri luoghi. E non lo sappiamo [...]. Finché un moto, un soprassalto, un richiamo né previsto né voluto, una scossa che da dentro o da fuori ci percorra e ci tocchi. [...] Risorsa della poesia, questa di lasciar dimenticare tutto ma non prima di averci impresso per sempre qualche traccia di sé, anche un verso solo, che è tanto» (Andrea Brigliadori).

Gemma Forti, *Finestra in alto*, Roma, Fermenti
«Gemma ha circumnavigato se stessa come un gatto, col suo solo sguardo, elegge la stanza a continente o mare ed il soffitto a cielo: una finestra in alto [..] formicolante e policroma [...], la poesia del suo mondo. Perché ci rimi in cuore, fabula e amore» (Plinio Perilli).

Giovanna Fozzer, *Senza perché*, Firenze, Città di Vita, 1997
«La raccolta è densa di autoritratti [...], che sono, per quella inscindibilità di animo e stile in cui la poetessa crede, insieme professioni di poetica. [...]. La scelta [...] è, nella sua brevità, nitidamente scandita in cinque parti. [...] l'autrice saluta coloro da cui "ricevuta amorevolmente" nella casa pur "vuota"» (Margherita Pieracci Harwell).

Rossella Fusco, *Cinquantadue falò e un tango solitario*, Castel Maggiore, Book, 1998
«Non è questione di diversità o di specificità femminile [...], ma di un libro come questo di Rossella Fusco si avvertiva da molto tempo il bisogno. Per la sua gran carica ancora volta tanto sessuata; per le movenze di danza che si propagano dalle situazioni descritte alla fluidità variamente concertata e prosodizzata del dire in versi, per l'inventività linguistica che non è mai fine a se stessa, ma necessaria nelle sue parodie di esattezza tecnica e melodica» (Alberto Bertoni).

www.andreatemporelli.com

Paola Lucarini Poggi, *Il pozzo, la rocca*, Siena, Cantagalli, 1996, £ 18.000
«La poetessa si muove nel gioco scintillante delle analogie, in cui l'animo d[i Santa Caterina] si rivela nel linguaggio delle cose vive, nelle quali agisce, s'incanta, prega. Un linguaggio fatto di luci e di colori. [...]. Mai come qui i miei lunghi studi cateriniani mi avevano fatto percepire l'atmosfera nella quale si muove questa Santa, sensibile anche lei al volo poetico, ma soprattutto al respiro di ciò che vive oltre dimensioni tangibili dell'esistenza terrena» (P. Giacinto D'Urso).

Elena Macchi, V*ai al cuore dell'essere*, Laser Edizioni, 1998.
Nella raccolta di Elena Macchi «siamo ai confini della poesia filosofica, della poesia che nell'annidamento del verso non viene mai meno alla riflessione vertiginosa e alla ascesi. Ma, come si sa, anche nella poesia aspra e solitaria, che muova dalle aree della riflessione e dalla meditazione, si nascondono motivi alti di emozione e di sorpresa, di contemplazione e di meraviglia» (Eugenio Borgna).

Simone Martinello, *Versi spersi*, Melegnano, Montedit, 1996
«Dopo *Approdo alla riva dei trent'anni* il poeta rosolinese Simone Martinello ci offre, in questa nuova silloge *Versi spersi,* lirici pensieri apparentemente sfusi, ma in realtà legati dalle tematiche del nostro autore, rese ora più forti e ardite: crepuscolari sentimenti di rimpianto, vivificati dalla dolcezza di nostalgie, consapevolezze civili rese con penna che stigmatizza; il tema della donna legato all'amore ha sempre una valenza forte e pregnante in questo libro di poesie» (Grazia Giordani).

Rosalba Masone Beltrame, *Forse il dolore*, Castel Maggiore, Book, 1998
«Una straordinaria forza linguistica, unita ad una tensione lirica così forte come oggi raramente capita di incontrare, guida e accompagna il discorso poetico di questo nuovo e intenso libro di Rosalba Masone Beltrame, perché di questo si tratta: un viaggio iniziatico verso la conoscenza per mezzo della poesia (l'ineffabilità del logos) che si risolve e compie nel mistero di una magica e potente valenza di religiosità, nel senso più totale del termine» (dalla *Prefazione*).

Pietro Mirabile, *Oltre la soglia*, Foggia, Bastogi, 1996
«Una drammatica fede alita nei testi di Pietro Mirabile che parrebbe tacitare la Sehnsucht di tipo veterotestamentario che inneggia all'amore terrestre *(Cantico dei cantici),* ma il poeta nel dire: "Sui rami nudi / posano uccelli che non cantano...", nel mentre che *"...il cuore non li ascolterebbe..."*, mette ancor più in evidenza la voce del silenzio e l'anelito alla bellezza e alla vita. Infatti ascrive al tempo della resurrezione la riproposta delle *"cose che abbiamo amato",* soprattutto della parola nella precisa congiunzione al silenzio» (Maria Grazia Lenisa).

Amato Novelli, *Le Notti*, Spinea, Edizioni del Leone,1998
«Nell'opera di Novelli la presenza della notte è eliocentrica. Solo la notte riesce a mettere così misticamente in contatto l'appresione umana con la luce del sovrannaturale, luce invisibile durante il trambusto del giorno e presente nell'allegoria di notte non più buia in cui vi è lo spazio per una autocritica interiore e per una seria analisi del sé. Ma la notte non è anche forse l'allegoria della morte? Ed ecco che il ritorno per un attimo dell'oscurità è risolto dall'autore con la presenza divina che riscatta la sofferenza e la bontà dell'anima portandola ad una nuova luce in una morte che non fa più paura. Il punto di forza dell'intera raccolta è l'assenza di ogni decorativitá verbale, che, unita ad un'ottima capacità esemplificativa, rende le metafore di facile comprensione» (Massimo Benussi).

Angelo Musilli, *Le stagioni della vita*, Cassino, 1998
I versi di Angelo Musilli sono apprezzabili per uno spiccato l'amore per la vita quotidiana intessuta di affetti teneri, di malinconie sottili, di esperienze di luoghi, di persone, di gesti, di colori. Ogni lirica lascia nell'animo del lettore un tenuissimo solco che a poco a poco si approfondisce nel delineare un atteggiamento positivo per la realtà, nonostante le inevitabili prove (G. L.).

Leandro Piantini, *Il duello,* Fucecchio (FI), Quaderni di erba d'Arno, 1997, £ 12.000
«[...] l'originalità, la forza, la verità della lingua poetica di Piantini non consistono né si rivelano nella messa a punto di isolati o comunque isolabili congegni verbali, nella realizzazione d'una determinata o comunque accertabile misura, ma - al contrario - in una straordinaria capacità di dismisura, in un impeto espressivo che preesiste e sopravvive al proprio stesso manifestarsi e se in un certo senso supera in un altro senso addirittura travolge e oscura gli oggetti - le singole poesie, appunto - cui irresistibilmente e quasi casualmente dà vita» (Giovanni Raboni).

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

www.andreatemporelli.com

Gianni Rescigno, *Le strade di settembre*, Foggia, Bastogi
«La nuova raccolta poetica di Gianni Rescigno appare intrisa del senso del tempo, soprattutto di quello passato, contemplato e rivissuto nella memoria, ma anche di quello futuro, che verrà dopo il momento di riflessione, di meditazione, di presa di coscienza delle esperienze attraversate, e dovrà segnare un rapporto pacificato e sereno con il trascorrere degli anni e dell'esistenza» (Giorgio Bàrberi Squarotti).

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

Isabella Scalfaro, *Geografie segrete*, Castel Maggiore, Book, 1998
«Se è vero che la parola, pur nella sua evidenza e concretezza, può rappresentare anche e soprattutto ciò che non dichiara [...] per una sua naturale suggestività[...], toccherà al lettore di queste poesie reinventarle, riascoltarle, riscriverle con l'autor e[seguendo] una sollecitazione mentale e emozionale [...] che hanno seguito quasi certamente altre vie, altre tracce, altre memorie nelle labirintiche sinuosità di quei luoghi di mistero che sono la psiche, il pensiero, l'anima» (Alberto Bertoni).

Cristinziano Sericchio, *Soffi di petali*, Roma, Scettro del Re, 1996
«Se la dottrina di un filosofo invita alla confutazione, la poesia non può essere confutata, si sottrae alla verificabilità. In questo libro di haiku, *Soffi di petali*, Cristanziano Serricchio trova il giusto equilibrio tra illuminazione e sperimentazione. Serricchio si arrende all'attimo, vuole coglierlo nel suo fulgore, ma la particolarità di questo ciclo sta nell'idea di durata, entro la quale la meditazione inanella una collana di attimi correlati» (Giuseppe Pedota).

Mirko Servetti, *L'amor fluido,* Foggia, Bastogi, 1997
«*L'amor fluido* è un libro unico nella forma e nella molteplicità dei significati e dei messaggi, di poetica e di poesia, che contiene. Nuovo maestro del sonetto e della sestina, Servetti maestrevolmente ricrea anche la poesia dell'eros, e proprio in queste forme chiuse, ma facendola discorso cosmico, compendio secolare di linguaggio e di cultura, fondamento soprattutto di una grandiosa reinvenzione della parola» (Giorgio Bàrberi Squarotti).

Maria Teresa Sordi Grimaldi, *Angeli sul selciato*, Milano, Todariana, 1998
La poesia di Maria Teresa Sordi Grimaldi non è invenzione [...], ma la ricerca e la Scoperta di un quid ribollente e magmatico, che già si trova nelle cose; non ha carattere di razionalità ma di intuizione, e spesso si rifiuta di stare entro parole tonde, in versi ben musicati, rappresenta "la bellezza impossibile del mondo / che l'anima non riesce a penetrare", il mistero che scoppia "come una vescica" rendendo "sveglio l'esistente"» (dalla *Prefazione*).

Mimosa Soverini, *Il mio pavone lassù*, Firenze, L'autore libri, 1998
Già al primo impatto il romanzo incuriosisce per lo stile, la spezzettatura del rigo, il periodare conciso e impone un duplice livello di lettura. Il percorso sul filo della memoria segue i tempi e gli stati d'animo della protagonista, la gioia malinconica, la felicità dolorosa, la sofferenza e la serenità consapevole. È un libro toccante che induce il lettore a ripercorrere l'itinerario del racconto attraverso il processo tragico di crescita di ogni individuo. Si conclude, però, con un messaggio di certezza e di speranza (Francesca Platone).

Ezio Valeriano Bolli, *Malinconie del vecchio dottore*, Firenze, L'autore libri Firenze, 1995
«Questi racconti teneri e nostalgici sono incentrati sulla lunga esperienza di medico condotto dell'autore, esperienza varia e profonda che lo ha portato a conoscere gente di ogni tipo e di ogni estrazione sociale e soprattutto a contatto con i drammi umani che possono coinvolgere ognuno di noi. Ezio Valeriano Bolli descrive le difficoltà oggettive che un medico di campagna poteva incontrare per raggiungere i propri pazienti, difficoltà che poi si rivelavano fatali per questi ultimi, ma ci racconta anche della grande soddisfazione che provava quando, grazie a una brillante intuizione, riusciva a strappare un malato alla morte» (dalla *Prefazione*).

Giusi Verbaro, *Nel nome della madre*, Lecce, Manni, 1997
«A lettura finito, quando si chiude l'ultima pagine del libro e si rimane assorti tra nostalgie e passate dolcezze, due considerazioni s'impongono con la forza che nasce dal trasporto sentimentale nel quale siamo stati coinvolti/ la visione di una perfetta costruzione a più piani e a più facce, e l'impressione di una unità profonda così compatta da far pensare ad uno squarcio lirico, verticale e intenso, nel quale è raccolto il senso di una vita che va oltre la natura e quasi veleggia controcorrente nel grande mare della oggettività contemporanea. Comincia la grande avventura, il grande viaggi: il racconto di un'avventura, il racconto di un viaggio. Il libro della Verbaro è un proprio romanzo in versi» (dalla quarta di copertina).

www.andreatemporelli.com

GLI AUTORI DI ATELIER 1998

Come consuetudine, pubblichiamo sull'ultimo numero dell'anno le notizie biografiche di coloro che nel 1998 hanno collaborato alla nostra rivista, ad eccezione degli Autori pubblicati sul Numero 10 di «Atelier», di cui si è già parlato alla fine della pubblicazione stessa.

Sono esclusi dall'elenco i redattori, mentre per i collaboratori degli anni precedenti, indicati con un asterisco, la notizia è stata ulteriormente sintetizzata.

Silvio Aman, poeta e saggista, ha pubblicato saggi su G. Trakl, R. Walser e su vari autori italiani, fra i quali Neri («Novilunio»), Buzzi (Quaderni di «Testuale»), Marcheschi («Confini» e Oldani («Concertino»). Ha tradotto R. Walser, H. Hesse, K. S. Hayer e C. Koschel.

Sergio Balbi è nato a Milano, dove svolge l'attività di neurochirurgo.

Roberto Bertoldo (1957) è autore di numerosi libri di narrativa e di poesia ancora inediti. Le sue ultime pubblicazioni sono: i due romanzi brevi *Il Lucifero di Wittenberg - Anschluss*, Terziaria, Milano 1998 e il saggio *Nullismo e letteratura. Per una filosofia fenomenica e una epistemologia della letteratura postcontemporanea*, Interlinea, Novara 1998. È fondatore e direttore della rivista internazionale di letteratura *Hebenon*.

Elisa Biagini è nata a Firenze nel 1970. Ha pubblicato *Questi nodi* (Gazebo, 1993) e sul *Sesto Quaderno italiano* di *Poesia Contemporanea* (Marcos y Marcos, 1998).

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

Stefano Capilupi è nato nel 1973 a Roma, città, dove vive. È laureando in Storia alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università "La Sapienza". Nel 1992 ha pubblicato la *plaquette Poesia*. Suoi testi sono apparsi su «Tempo presente» e «Pagine».

Roberto Carnero, nato a Novara nel 1970, è dottorando di ricerca in Letteratura Italiana all'Università di Londra (UCL). Si è occupato di Dante, Leopardi e soprattutto di letteratura contemporanea. È autore di due saggi: Guido Gozzano, esotico (De Rubeis, 1996) e Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vincenzo Tondelli (Interlinea, 1998). Collabora con varie riviste italiane e inglesi.

Marosia Castaldi è nata a Napoli nel 1951. Narratrice oltre che pittrice, ha pubblicato: *Abbastanza prossimo* (1986), *Casa idiota* (1990), *La montagna* (1991), *Piccoli paesaggi* (1993), *Ritratto di Dora* (1994) e *Fermata km 501* (1997).

Simone Cattaneo è nato a Saronno (VA) nel 1974. È iscritto alla Facoltà di Lettere all'Università Statale di Milano.

Giancarlo Consonni, nato a Merate nel 1943, ha pubblicato *Lombardia* (I dispari, 1983), *Viridarium* (Scheiwiller, 1994) e *Vûs* (Einaudi, 1997).

Pino Corbo*, nato a Cosenza nel 1958, svolge attività di ricerca sul rapporto tra letteratura e pedagogia presso l'Università della sua città. Ha pubblicato come sua ultima raccolta *In canto* (Campanotto, 1995). Ha scritto il saggio *Il mondo non sa nulla. Pasolini poeta e "diseducatore"* (Jonia, 1996). Collabora all'«Annuario di poesia» a c. di G. Manacorda.

Vittorio Cozzoli è nato a Cremona, dove risiede. Poeta e saggista, è studioso di Dante, di cui ha inaugurato gli studi sull'interpretazione anagogica. Tra i numerosi saggi su tale argomento ricordiamo *Il viaggio anagogico. Dante tra viaggio sciamanico e viaggio carismatico* (Battello, 1997).

Cristina Crepaldi, nata a Bolzano nel 1968, si è laureata con il prof. Lavagetto con una tesi su T. Landolfi. Suoi articoli sono apparsi su alcune riviste, tra cui «Lingua e stile», «Schede umanistiche». Insegna Lettere in un Liceo Scientifico.

Silvio Giussani, nato a Novate Milanese nel 1951, vive a Milano. Nel 1984 ha pubblicato una raccolta di prose e poesie, *Emmaus*, inaugurando la collana di letteratura contemporanea delle Edizioni di Corpo 10. Il suo ultimo libro è *Madame Tusseau* (Tamari, 1994).

Luigi Ferrara*, nato nel 1960, si è laureato in Lettere Moderne ad Urbino. Ha pubblicato su diverse riviste italiane saggi su Tozzi, Serra e Calvino.

Mario Landolfi risiede a Caserta, dove svolge l'attività di docente nelle Scuole Superiori. Collabora con la Facoltà di Lettere dell'Università di Cassino. Ha pubblicato numerosi saggi, tra cui *Pagine sul Novecento Letterario* (L'Informazione, 1997).

Gianfranco Lauretano (1962) vive e lavora a Cesena. Fondatore della rivista «clanDestino»,

www.andreatemporelli.com

è poeta (ricordiamo *Preghiera nel corpo,* N.C.E., 1997), saggista e traduttore. Collabora con l'Università di Bologna.

Anna Lucchiari Ippolitoni, nata a Venezia, vive e lavora a Roma. Dal 1978 è divenuta segretaria generale dell'Associazione Educatrice Italiana. Ha fondato e dirige la rivista «Cultura e Educazione». Cura personalmente la rubrica *Sentire, esprimere, comunicare* dove ha pubblicato saggi su Rilke, G. Mistral, Neruda, Novalis Hölderlin, Pound. Ha pubblicato i seguenti volumi di poesia: *Momenti*, *Il potere della notte*, *La chiocciola demente, Il tempo sauro*, *La chiave dei giorni*, *Canto d'amore* e *Pur che il sogno viva*.

Daniele Mencarelli vive a Roma, città in cui è nato nel 1974.

Paolo Mosca è nato a Gorgonzola (MI) nel 1974. Sta laureandosi in Lingue e letterature straniere con indirizzo Scienze della Comunicazione all'Università Cattolica di Milano.

Marco Munaro è nato a Castelmassa (RO) nel 1960. Si è laureato nel 1984 con una tesi sulla poesia di Andrea Zanzotto. Ha pubblicato *L'urlo* (El levante por el Poniente, 1990), *Cinque sassi* (Edizioni della Cometa, 1993), *Il Rosario del Lido*, in *Cinque poeti del Premio Laura Nobile*, 1993 (Scheiwiller, 1995) e *L'ultimo giorno d'inverno* in *Poesia contemporanea. Quinto quaderno italiano* (Crocetti, 1996).

Walter Nesti* è nato a Poggio alla Malva (FI) dove risiede. È autore di raccolte di poesia, romanzi e libri per ragazzi. L'ultima sua silloge si intitola *Diletto*, (Masso delle fate, 1993).

Claudio Pezzin è nato a Verona nel 1959, è autore di testi di narrativa (ricordiamo *Racconto senese*, Fermenti 1995), di teatro (*L'animale*, 1988) e di critica letteraria (su Zanzotto e Leopardi, Svevo ed altri).

Daniele Piccini*, laureato in Lettere all'Università Cattolica di Milano, collabora con diverse riviste.

Maria Pia Quintavalla, nata a Parma nel 1952, vive e lavora a Milano. Ha pubblicato: *Cantare semplice* (Tam Tam, 1984), *Lettere giovani* (Campanotto, 1990), *Il cantare* (Campanotto, 1991), *Le moradas* (Empirìa, 1996).

Filippo Ravizza è nato nel 1951 a Milano, ove risiede. Ha lavorato dal 1979 al 1986 alla redazione milanese del quotidiano «La Repubblica» ed è stato critico teatrale del settimanale «Il Rondò». Ha pubblicato nel 1987 *Le porte* e nel 1995 *Vesti del pomeriggio* (Campanotto).

Claudio Recalcati, nato aMilano nel 1960, ha pubblicato le raccolte *Idoli lunari* («7 poeti del premio "Montale" - 1992, Scheiwiller Ed.) e *Riti di passaggio* (Campanotto, 1995). Alcune sue poesie sono apparse di verse riviste, tra cui «Il rosso e il nero», «Anterem», «Origini» e «Nuovi Argomenti». Ha vinto il Premio Internazionale Montale 1992 (sezione inediti).

Rocco Ronchi (nato nel 1957) è critico e saggista. Si è occupato del pensiero filosofico francese del Novecento (Bataille, Bergson, Blanchot, Lévinas, Sartre). I suoi ultimi volumi sono *Luogo comune. Per un'etica della scrittura* (Egea, 1996) e *La scrittura della verità. Una genealogia della teoria* (Jaca Book, 1996). Attualmente sta lavorando ad un saggio sul tema della metafisica della raffigurazione.

Flavio Santi, nato nel 1973, è laureato in Filologia medioevale-umanistica all'Università di Pavia. Ha pubblicato *Viticci* (Stamperia dell'Arancio, 1998) e una silloge in dialetto friulano nel collettivo *Poesia contemporanea. Sesto quaderno italiano* (Marcos y Marcos, 1998).

Fabio Scotto, nato a La Spezia nel 1959, vive a Varese. Insegna Lingua e letteratura francese all'Università IULM di Milano. Tra le sue opere ricordiamo *Il grido viola* (Edizione del Leone, 1988), *Il bosco di Velate* (Ed. del Leone, 1991), *Il nodo della voce* (Laghi di Plitvice, 1997) e *Piume* (Editions En Forêt/Verlag Im Wald, 1997).

Marco Tornar* è nato a Pescara nel 1960. Ha pubblicato le raccolte di poesia *Segni naturali* (Bastogi, 1983) e *La scelta* (Jaca Book, 1996) e il racconto lungo *Rituali marginali* (Bastogi, 1985). Ha curato per le edizioni Archinto l'antologia di poesia italiana contemporanea *La furia di Pegaso* (1996).

Isacco Turina* è nato a Villafranca (VR) nel 1976. Frequenta il corso di laurea di Scienze della Comunicazione all'Università di Bologna.

Fabio Vallieri (Ferrara, 1971) vive a Vigarano Pieve (Ferrara). Ha pubblicato la raccolta *Come ruggine* (Book, 1997) e collabora con diverse riviste letterarie.

www.andreatemporelli.com