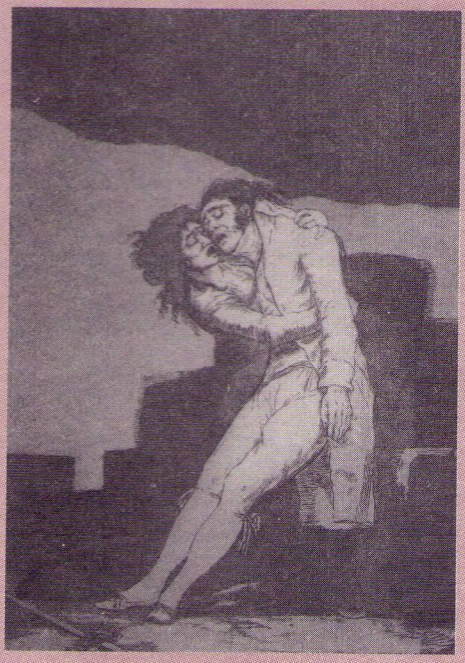
NUMERO 13

ANNO IV - MARZO 1999

ATELIER

Trimestrale di
poesia critica letteratura

Letteratura come atto "politico"



Baldassarri - Bellintani - Benzoni - Bertolucci - Bonito - Corbo - De Santi - Del Serra
Donati - Elicio - Gardini - Landolfi - Lo Russo - Luisi - Marcoaldi - Marino - Montalto
Palmese - Pasolini - Priano - Raimondi - Rinaldi - Salvaneschi - Toni - Vitale - Viviani - Zuccato

EDIZIONI ATELIER

www.andreatemporelli.com

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

INDICE

Editoriale

3 Letteratura come atto politico
Giuliano Ladolfi

L'autore

4 **Pier Paolo Pasolini: un intellettuale ancora scomodo**
Notizia biobibliografica
a cura di Sandro Montalto

7 Pasolini e la consacrazione a classico
Sandro Montalto

13 La poesia “impura” di Pier Paolo Pasolini. Osservazioni sulle categorie critiche odierne
Giuliano Ladolfi

20 L'amara utopia pasoliniana
Mario Landolfi

Interventi

25 Una generazione di anarchici e di autolesionisti
Cesare Viviani

Saggi

28 Costruzione e sintassi nella Camera da letto di Attilio Bertolucci
Cristiana Rinaldi

Voci

35 Alba Donati: *La compagnia*

38 Massimiliano Palmese: *Questa Disperazione Felice*

41 Gianni Priano: *Nel raggio della catena*

43 Stefano Raimondi: *Una lettura d'anni*

46 Paolo Marino: *La battaglia*

Letture

60 Ferruccio Benzoni: "Sguardo da una finestra d'inverno"
V. Bonito

61 Pino Corbo: "Il mondo non sa nulla"
G. De Santi

63 Nicola Gardini: "Atlas"
M. Merlin

64 Umberto Bellintani: "Nella grande pianura"
G. Ladolfi

65 Tolmino Baldassari: "E’ zet dla finëstra"
D. Elicio

67 Nicola Vitale: "Progresso nelle nostre voci"
M. Merlin

69 Rosaria Lo Russo: "Comedia"
E. Zuccato

70 Maura Del Serra: "Dialogo di Natura e di Anima"
G. Ladolfi

71 Franco Marcoaldi: "Amore non Amore"
M. Merlin

73 Luciano Luisi: "Il silenzio"
G. Ladolfi

74 Alberto Toni: "Dogali" - "Liturgia delle ore"
M. Merlin

76 Enrica Salvaneschi: "Psicomachia"
D. Elicio

Ulisse

78 *Paolo Bignoli*

Biblio

80

www.andreatemporelli.com

Atelier

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori
Giuliano Ladolfi e Marco Merlin

Redazione
Paolo Bignoli (*caporedattore*), Roberto Carnero, 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, Stefano Raimondi, 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, 98
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 cartolibreria "Il quadrifoglio" a Omegna (piazza Beltrami, 12).

Associazione Culturale "Atelier"
Quote

Per il 1999:	lire 30.000;	Euro 15,49
Per il 1999-2000:	lire 55.000;	Euro 28,41
sostenitore:	lire 100.000;	Euro 51,65

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

Letteratura come atto "politico"

Dopo l'ubriacatura politica degli Anni Settanta, si è assistito al cosiddetto riflusso nel "privato" degli Anni Ottanta e Novanta, durante i quali il cittadino ha iniziato a guardare con sospetto l'ideologizzazione della cultura e la partitocrazia e il fenomeno di tangentopoli ha confermato la sua diffidenza.

Ma, se la scrittura poetica coinvolge la totalità dell'uomo, è mai possibile escludere dal «mondo della vita» l'elemento politico? Senza dubbio la risposta è negativa: l'elemento sociale costituisce una caratteristica imprescindibile della complessità dell'essere umano. Bisogna, allora, prospettare scenari passati dell'intellettuale "impegnato", che "fa tendenza", che partecipa ai congressi dei partiti, che «suona il piffero della rivoluzione»?

Non è questo il significato che «Atelier» vuole attribuire alla parola "politica". Seneca a chi lo aveva accusato di essersi ritirato dalla vita attiva, ricorda che esistono due repubbliche: quella di Roma con i suoi funzionari e le sue leggi ed una repubblica (nel senso di res publica, *"cosa di tutti", e nel senso greco di governo della* πο′λις, *città-stato e non nel senso comune del termine di difesa del potere da parte di un gruppo) più vasta, quella dell'umanità, a cui egli intendeva servire dopo l'allontanamento dalla* domus *neroniana. E proprio inserendoci sulla seconda linea rivendichiamo un concetto di letteratura militante, in grado di affrontare le sfide attuali dell'umanità, capace di essere interprete dei suoi problemi e dei nuovi scenari che il pensiero, la scienza, la tecnica, l'economia, il "villaggio globale" comportano, un concetto di letteratura aperta ad ogni apporto valido e non chiusa entro gruppi che praticano "pubblicazioni di scambio", costruttiva perché fondata sul dialogo. Da questo concetto deriva l'attenzione - per quanto possibile - a tutte le manifestazioni poetiche italiane che comporta la lettura dei testi di poesia che giungono in redazione, l'attenzione all'opera e non alla firma, la valorizzazione dei giovani, la pubblicazione delle* plaquette, *la rilettura della letteratura del Novecento e la corrispondenza telefonica o epistolare con interlocutori di tutte le regioni italiane.*

Non è un caso, dunque, che l'autore presentato in questo numero sia Pasolini, colui che unendo arte e vita ha valicato il mondo delle lettere e si è posto come segno di contraddizione anche nei dibattiti contemporanei. La sua personalità ci spinge a riflettere anche teoricamente su questo problema e ci indica come siano "vetusti" alcuni stilemi crociani della critica contemporanea.

«Atelier», dunque, sta elaborando ed attuando un tipo di letteratura antiideologica, "fermentante" e "penetrante" nel senso che l'ideale proposto - e i dodici numeri precedenti ne rappresentano la prova - nasce da un humus *culturale vivo e vissuto, presuppone il dialogo, non è soggetto al magistero di nessuno e si conforma alla "dia-logicità" (Hans George Gadamer) del percepire i problemi culturali.*

La storia letteraria ha dimostrato che solo il confronto permette la crescita umana e culturale fondamento delle grandi opere. Infatti grazie ai continui contatti con la direzione si sta formando una "cellula sociale" che tramite la nostra rivistasta acquistando una coscienza generazionale, i cui frutti non tarderanno.

Nell'editoriale del numero 7 (settembre 1997) denunciavamo la necessità di colmare un vuoto di passione: ebbene, dopo tre anni di lavoro possiamo affermare che questo vuoto si sta colmando. Dalla solitudine siamo passati al confronto, alla consapevolezza di lavorare insieme. E questa è letteratura "politica", letteratura cioè capace di creare un orizzonte comune senza il quale nessuna successiva scelta qualificante trova senso.

G. L.

www.andreatemporelli.com

Pier Paolo Pasolini: un intellettuale ancora scomodo

A quasi venticinque anni dalla morte Pier Paolo Pasolini desta un rinnovato interesse nel dibattito culturale italiano. La pubblicazione del testo Pasolini contro Calvino *di Carla Benedetti ha fornito l'occasione per innestare un fecondo dibattito che, partendo dalla figura di questo autore, ha coinvolto il problema della posizione dell'intellettuale all'interno della società di fine secolo.*

«Atelier» ha trovato nel confronto delle diverse posizioni alcune linee del suo programma letterario, per cui propone la riflessione sulle problematiche che la sua opera comporta. Sandro Montalto interviene nel dibattito esprimendo anche una valutazione sulla "classicità" di Pasolini. Giuliano Ladolfi nel tentativo di tracciare un bilancio della sua opera poetica sottolinea la necessità che la critica attuale superi definitivamente le categorie critiche crociane. Infine Mario Landolfi, operando un'analisi della produzione narrativa, delinea i tratti fondamentali della personalità pasoliniana.

Notizia bio-bibliografica
a cura di Sandro Montalto

Pier Paolo Pasolini nacque a Bologna il 5 marzo 1922. Il padre Carlo era tenente di fanteria di vecchia famiglia ravennate della quale aveva dissipato il patrimonio; la madre, Susanna Colussi, nata a Casarsa di Delizia nel Friuli, era insegnante. La carriera militare paterna costrinse la famiglia a trasferimenti da Bologna a Parma, da Conegliano a Belluno, dove nel 1925 nacque il fratello Guido Alberto. Il genitore, tirannico violento e passionale, esercitò una grande influenza sul figlio, ma ancor più dominante fu la figura della madre, mite ed adorata, oggetto di alcune delle liriche più appassionate della maturità.

Pier Paolo frequentò le elementari a Sacile, dove scrisse le sue prime poesie; successivamente si trasferì con la famiglia a Cremona e a Reggio Emilia dove studiò al liceo "Galvani" dal quale si licenziò nel 1937, ed infine a Bologna dove frequentò l'Università, un'«università mediocre e fascista».

Nel 1942 il padre fu fatto prigioniero in Kenya e la famiglia si rifugiò a Casarsa. In quell'anno Pasolini pubblicò a sue spese la raccolta in dialetto friulano *Poesie* a *Casarsa* (poi raccolti nel testo *La meglio gioventù)* che non sfuggì all'attenzione di Contini. L'anno seguente, dopo una settimana di vita militare a Livorno, l'otto settembre fuggì per tornare a Casarsa. Nel 1945 morì diciannovenne il fratello, ucciso dai partigiano iugoslavi, il padre ritornò a Casarsa, lo scrittore si laureò in Lettere con una tesi su Pascoli, fondò *l'Academiuta de lenga furlana*, la rivista «Il Stroligut» e un centro di studi filologici su lingua e cultura friulane che avrebbe pubblicato anche alcuni quaderni di poesie, racconti e saggi. Per le edizioni dell'*Academiuta* uscirono *Diarii*, versi italiani non compresi nell'*Usignolo della Chiesa Cattolica,* e l'anno successivo *I pianti*. Nel 1947 partecipò al dibattito sull'autonomia del Friuli. Dal 1945 al 1949 Pasolini insegnò in una scuola media.

Tra il 1943 e il 1949 scrisse poesie (raccolte nel 1958 nella raccolta *L'usignolo della Chiesa Cattolica)* che rivelano la sua adesione al marxismo che avrebbe determinato l'iscrizione nel 1947 al Partito Comunista. Si trasferì con la madre a Roma, abitò prima in città, poi nelle borgate e trovò impiego come insegnante a Ciampino. Più tardi, grazie a Bassani, lavorò a qualche sceneggiatura cinematografica e questo rese poi possibile il suo trasferimento a Monteverde. Nel 1949 l'accusa di corruzione di minore gli costò l'abbandono dell'insegnamento. A questi anni risalgono anche i racconti *Atti impuri* e *Amado mio,* pubblicati postumi nel 1982 da Garzanti. Nel 1950 strinse amicizia con Caproni.

Nel 1952 pubblicò presso Guanda, con l'architetto e poeta Mario Dell'Arco, l'antologia *Poesia dialettale del Novecento*. Nel 1954 uscì presso Sansoni la raccolta di poesie friulane *La meglio gioventù* e presso Sciascia *Dal diario*. Dal 1955 al 1959 lavorò, insieme a Roversi, Leonetti, Romanò e Fortini, alla rivista «Officina». I testi ivi pubblicati confluirono in *Passione e ideologia* (1960) e nella raccolta poetica *La religione del mio tempo* (1961). Sempre nel 1955 pubblicò da Garzanti (come anche gli altri romanzi) *Ragazzi di vita*, il suo primo successo, nel quale sperimentò un'ardita ricreazione del linguaggio del sottoproletariato e descrisse situazioni e personaggi con un'inedita crudezza. Nonostante l'attenzione di autorevoli critici, l'opera costò all'autore un'accusa di "oscenità", che fra

www.andreatemporelli.com

l'altro rivela un preciso fine persecutorio. Nello stesso anno curò per Guanda *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare* e scrisse con Bassani la sceneggiatura del *Prigioniero della montagna*.

Nel 1957 uscì presso Garzanti la raccolta di liriche *Le ceneri di Gramsci* (premio Viareggio dello stesso anno), nella quale confermava l'impegno civile e utilizzava la metrica desueta del falso alessandrino di Pier Jacopo Martelli; lo scrittore collaborò anche come filologo alla sceneggiatura di *Notti di Cabiria*. Nello stesso anno morì il padre. Nel 1958 uscì presso Longanesi la già citata raccolta *L'usignolo della Chiesa Cattolica* e nel 1959 il romanzo *Una vita violenta,* che gli fruttò la fama anche all'estero: undici traduzioni e continue ristampe in Italia. Nello stesso anno scrisse la prima sceneggiatura da lui interamente ideata: *La notte brava*. Nel 1960 uscirono presso Scheiwiller *Roma 1950. Diario* e *Sonetto primaverile*, e presso Garzanti la già citata raccolta di saggi *Passione e ideologia;* curò inoltre per Guanda *La poesia popolare italiana* e collaborò a diverse sceneggiature.

Nel 1961 scrisse il film *Accattone,* ideale completamento del discorso iniziato con i due romanzi. Seguirono dal 1962 dodici film scritti, diretti e a volte interpretati da lui stesso, da *Mamma Roma* a *Salò, o le 120 giornate di Sodoma* del 1975, nei quali il neorealismo sembra assimilato e superato. Nel 1962 pubblicò da Longanesi *L'odore dell'India*.

L'evoluzione interiore lo portò a esiti diversi anche in poesia: nelle raccolte La *religione del mio tempo* (Garzanti, 1961)*, Poesia in forma di rosa* (*ivi*, 1964) e *Trasumanar e organizzar* (*ivi*,1971)*,* l'amore per la vita si fa sempre più disperato, la polemica sempre più amara man mano che la sua figura diviene pubblica e la concezione del proprio eros dolorosa in un efficace stile definito «di funebre e barocca passione». Intanto componeva altre opere di narrativa: *Il sogno di una cosa* (1962), *Alì dagli occhi azzurri* (1964)*, Teorema* (1968), testo basato sulla metafora dell'irruzione del divino in una famiglia-tipo della Milano benestante. Pasolini tentò anche l'esperienza del teatro, con le tragedie in versi *Pilade* («Nuovi Argomenti», 1967), *Orgia* (1968), *Calderón* (1973) e *Affabulazione* (postuma, 1977). Negli ultimi anni intensificò anche l'attività polemica e saggistica, come testimoniano i testi raccolti per Garzanti in *Empirismo eretico* (1972) e *Scritti corsari* (1975). Nel 1975 pubblicò inoltre da Einaudi *Il padre selvaggio e la Divina Mimesis,* oltre ad una nuova versione della raccolta *La meglio gioventù*.

Nel mezzo di un'atmosfera resa pesante dalle inimicizie politiche, dai numerosi processi in corso (alcuni basati su accuse gratuite) e dalla nomea di suscitatore di scandali, la mattina del 2 novembre 1975 Pasolini venne trovato morto in uno spiazzo sabbioso presso Fiumicino, in un luogo che lo scrittore frequentava in cerca di "ragazzi di vita".

Uscirono postumi gli scritti politici *Lettere luterane* (1976), *Le belle bandiere* (1977) e *Il caos* (1979), *Lettere agli amici (1949-1945)* (1976) e *Descrizioni di descrizioni* (1979) che raccoglie le recensioni pubblicate da Pasolini sul «Tempo» dal 1972 al 1975. L'opera poetica di Pasolini è stata riunita in *Bestemmia* (Garzanti, Milano 1993). Molti inediti sono stati portati recentemente alla luce e pubblicati nell'*Opera Omnia* in otto volumi in corso di pubblicazione presso Mondadori.

Una bibliografia critica completa fino al 1963 si trova in *Letteratura e ideologia* di Gian Carlo Ferretti (Editori Riuniti, 1964), che segnaliamo anche per il saggio nel quale si individua il punto di partenza dell'opera di Pasolini «nelle intenzioni radicalmente antiaccademiche», l'origine della sua storia poetica nella sua «religione viscerale» e si esamina il dissidio tra «intatta adolescenza e maturità dolorosa». Se ne segue poi l'evoluzione attraverso «l'esperienza diretta e immediata» della Resistenza fino alla scoperta di un «mondo razionale e storico emblematizzato in Marx», che si evolve nella conoscenza delle borgate romane che provocherà «un violento rigurgito di motivi viscerali e il riaffiorare del dissidio originario, ma farà anche precipitare quel processo di chiarificazione di sé e quella presa di coscienza del mondo esterno, che egli era venuto maturando attraverso le nuove istanze ideali e morali della Resistenza e del dopoguerra». Vengono rivalutati i primi poemetti e si ipotizza che *Ragazzi di vita* altro non è che «un nuovo tipo di novecentismo camuffato».

www.andreatemporelli.com

Di lui già si erano interessati i più importanti critici italiani. Giorgio Bàrberi Squarotti su «Paragone-Letteratura» (n. 94, ottobre 1957) dedica una lunga recensione alle *Ceneri di Gramsci* e delinea il tema della contraddittorietà pasoliniana, analizzata a partire dallo stile che rivela «un'immagine di ordine scrupolosamente regolato da norme di una tradizione quasi ancestrale» in opposizione al «disfrenarsi dell'irregolarità declinata secondo un anarchico intersecarsi di modi» presente al suo interno. Questo sarebbe spia della «dialettica di ragione e sensi declinata secondo i termini urgenti della nostra storia [che] costituisce la situazione di interno contrasto che nella poesia di Pasolini organizza l'essenziale struttura intima» del linguaggio. Sempre sul tema della contraddittorietà intervenne Franco Fortini («Menabò», n. 2, 1960) partendo dall'«antitesi di posizioni intellettuali e morali» fino alla correzione aggettivale o avverbiale, fornendo fra l'altro la prima analisi tecnica di un poemetto, destinata a fare storia. Alfredo Giuliani («Il Verri», n. 4, 1957 poi in *Immagini e maniere,* Milano, Feltrinelli, 1965) afferma che «il contenuto storico e sociale dei poemetti è innanzi tutto uno strumento della sensualità verbale dell'autore e ciò non esclude una sua ora febbrile ora orgogliosa partecipazione».

Fra gli studi successivi al 1963 segnaliamo il lavoro di Alberto Asor Rosa, in *Scrittori del popolo* (Roma, Samonà e Savelli, 1965), in cui si lega l'evoluzione poetica di Pasolini alla sua struttura psichica, inquadrata nel generale diffondersi di tensioni ideologiche nel Paese. Si esamina poi il populismo istintivo dello scrittore nella sua evoluzione fino a quando «comincia a caricarsi di un preciso significato politico» e compare una dimensione morale. Esiste in Pasolini «una frattura permanente tra le più spiccate qualità poetiche e le sue ambizioni [...] di letteratura civile e ideologica». Epica e oratoria diventano troppo spesso enfasi e gonfiezza, per cui lo scrittore pecca per difetto e non per eccesso di passione. Il saggio inoltre riporta alla luce gli echi pascoliani. Carlo Salinari, in *Preludio e fine del Realismo in Italia,* (Napoli, Morano, 1967), suscitò diverse polemiche, per il fatto che nel contesto di un discorso teorico assume *Ragazzi di vita* come esempio di una tendenza che parte da un'istanza realistica e finisce con il deformarla nel suo contrario. Infatti alla base si pongono alcuni equivoci: il linguaggio non si basa sul dialetto, ma solo sui suoi momenti più sguaiati, e ciò nasconderebbe «un gusto letterario tipicamente formalista e decadente» ed un equivoco più profondo che spinge Pasolini a selezionare solo gli aspetti deteriori del sottoproletariato. Il contenuto e la forma, pertanto, sono spiegabili a partire dai limiti del rispecchiamento della realtà nella coscienza di Pasolini. Seguono acutissime recensioni: G.C. Ferretti (*La letteratura del rifiuto,* Milano, Mursia, 1968), esprime una valutazione positiva della carica antiaccademica in Pasolini; da parte di P. e C. Lazagna (*Pasolini di fronte al problema religioso,* Bologna, Dehoniane, 1970) si ipotizza una zona di avvicinamento tra il cattolicesimo avanzato (come apertura ai valori del marxismo) e un marxismo avanzato (come apertura ai valori religiosi); quindi il rifiuto pasoliniano di un atteggiamento apologetico sarebbe il rifiuto di una vecchia apologetica a favore di una nuova, anche se non meno strumentalizzante. Il discorso critico si basa su alcune equazioni forse troppo rigide, per altro caratteristiche di una critica di matrice cattolica. T. Anzoino (*Pasolini,* Firenze, La Nuova Italia, 1971) delinea lo svolgimento dell'attività dell'autore analizzando i principali temi critici attraverso la lettura dei testi e le dichiarazioni di poetica, anche se alcuni punti del discorso rimangono poco documentati. Si ribadisce fra l'altro l'accusa di filologismo ai romanzi e l'artificiosità di alcuni pezzi di bravura. Il volume eccezionalmente prende in esame la produzione con una lettura attentamente articolata. W. Siti («Paragone-Letteratura», n. 270, 1972) esamina il verso di Pasolini riducendolo al modello dell'endecasillabo attraverso processi di scomposizione. V. Mannino (*Il "discorso" di Pasolini,* Roma, Argileto, 1973), ne ricostruisce i processi costitutivi dell'opera nel rapporto con la tradizione e compie una verifica studiando la struttura dei poemetti delle *Ceneri di Gramsci* sotto varie ottiche (struttura logica e strofica, sintassi, metrica, lessico e retorica). G. C. Ferretti (*Pasolini, l'universo orrendo,* Roma, Editori Riuniti, 1976) in un appassionato volume elogia la giusta lotta pasoliniana contro le semplificazioni politiche, compromissorie e moralistiche, pur non risparmiando qualche rimprovero alla sua ideologia.

www.andreatemporelli.com

Sandro Montalto

Pasolini e la consacrazione a classico

1. L'inesistente duello con Calvino ed un libro non letto

Chi segue le vicende cultural-editoriali del nostro Paese, con tutte le loro contraddizioni ed i loro stupori più o meno credibili, ricorderà la recente interminabile serie di commenti al volume *Pasolini contro Calvino*[1] di Carla Benedetti, studiosa dell'Università di Pisa. Il libro scatenò una battaglia (combattuta sui giornali) fra i sostenitori di Italo Calvino ed i sostenitori di Pasolini: il primo in sintonia perfetta con «la rinuncia della letteratura a incidere sul mondo» e il secondo tutto teso a «rivivere la lotta dell'arte contro la sua istituzionalizzazione», nel rifiuto del «gioco chiuso della letteratura autoreferenziale»[2]. L'intervista all'autrice (pubblicata, occorre notarlo, diciassette giorni prima dell'uscita del volume) scatenò un dibattito che assunse dapprima le sembianze di un processo a Calvino, accusato di essere stato un ingranaggio della macchina editoriale ed un freddo autore votato al culto dell'artificio letterario, e poi si trasformò in un processo a tutta la «letteratura ai tempi dell'Ulivo»[3], dal quale emerse che Sciascia, D'Annunzio o Silone sarebbero in ascesa, mentre in discesa si porrebbero Montale, Primo Levi e Parise. Infine, tutto si trasformò in un attacco a Pasolini, la cui produzione, tranne *Petrolio*, sarebbe «oggi illeggibile»[4].

Toccò ad Alberto Asor Rosa, forse l'unico che poté leggere il libro prima della pubblicazione, tentare di raddrizzare la questione[5]. A suo parere, Calvino, Pasolini e Fortini costituiscono «il vero, grande "triangolo delle forze", sul quale si chiude una fase storica della letteratura italiana», la cui eredità più durevole consiste nel loro «ostinato confronto, non nel loro irrimediabile conflitto, nel fatto che fossero insieme a discutere da posizioni diverse le medesime cose, più che nell'aver dato linee alternative di percorso che si sono rivelate poi per tutti impercorribili», e proprio questo fallimento coincide con le attuali sofferenze della letteratura (sofferenze «anche positive oltre che passive»), con la «sconfitta di quei tre e cioè con l'impossibilità di continuare a fare come loro anche quando uno avrebbe voglia di fare come loro».

Asor Rosa, quindi, legge il libro della Benedetti (che trova «estremamente discutibile») e nota che il discorso dell'autrice «è di quelli che si pongono davanti degli obiettivi polemici inesistenti per poter poi operarne una troppo facile confutazione». Come riassume Stefano Giovanardi, «tutto cominciò con un libro che nessuno aveva letto»[6], sia prima che (forse) dopo la pubblicazione. Lo studioso osserva che La competenza letteraria si manifesta anche nella consapevolezza dell'importanza dei titoli, e dei relativi sottotitoli che in questo caso in modo procatorio recita: «Per una letteratura impura», come se «l'autrice si assume[sse] la responsabilità di un progetto rivolto essenzialmente alla letteratura che verrà, nel quale i nomi di Pasolini e Calvino sono poco più che meri exempla» (Giovanardi).

Riassumendo e sfrondando possiamo supporre che la Benedetti si sia basata sull'idea di una letteratura fondata sulla preminenza del Testo e sulla conseguente eclissi dell'Autore, perciò, spiega Giovanardi, rinchiusa nella gabbia «della finzione accettata e perseguita come tale nel mondo a parte dell'"intertestualità dialogante"». Perpetuando la propria «autoreferenzialità elettiva, tale idea di letteratura ha smarrito ogni capacità di incidere sul Mondo» ed ha istituito «una tradizione di purezza incardinata nella separatezza dei propri codici comunicativi». A tale situazione, secondo l'autrice, si può reagire solamente praticando una letteratura "impu-

www.andreatemporelli.com

ra" «che recuperi appieno la funzione-autore» e «riporti in primo piano la poesia rispetto alle poetiche» per mezzo di una letteratura che «squarci i recinti istituzionali» senza badare troppo alla qualità estetica: un modello-Pasolini per reagire a un modello-Calvino, quindi.

La Benedetti nell'introduzione al suo saggio spiega che Calvino già in vita era un classico, per il fatto che «la sua prosa tersa, le sue costruzioni cristalline» erano proposte come modello di scrittura ed il continuo discutere su di lui ne fa un «autore da salvare». Pasolini, invece, è oggetto di una disputa diversa: «ci si chiede che cosa, della sua produzione letteraria, sia da salvare». Una simile esigenza è evidente in una "pagellina" comparsa sull'«Espresso»[7] in occasione del ventennale della morte dello scrittore commentata da Giovanni Raboni, pagellina trattata con diffidenza dalla Benedetti e definita «di scarso lume critico»che, secondo Asor Rosa, sarebbe avanzata dalla studiosa stessa come importante prova del declassamento di Pasolini. Il problema, quindi, investe la letterarietà della sua produzione. Questo diritto di appartenere alla cultura letteraria ultimamente gli è stato negato anche da Edoardo Sanguineti[8] secondo il quale l'ultima sua produzione è tutta da dimenticare, compresa quella filmica, poiché altro non è che il documento di una disperazione molto privata, il cui "fondo sadomaso" è esploso «attraverso una patologia molto manifesta».

Se Pasolini per diversi motivi è stato espulso dalla letteratura prima e dopo la sua morte, Calvino ha sempre in buona parte contribuito a costruire quella «idea di letteratura dominante» con la quale tutti lo hanno dipinto in perfetta armonia.

Asor Rosa aggiunge che non sono condivisibili le nozioni di «poesia impura» e «poesia come azione» attribuite a Pasolini e che sarebbero «un vero e proprio cascame avanguardistico»: egli sarebbe in realtà «l'ultimo grande erede della tradizione letteraria italiana di tutti i tempi, dai Siciliani agli ermetici».

E c'è di più sul fronte della difesa di Calvino, ormai necessaria in questo odioso processo: lo studioso ribadisce che in lui «il nucleo più profondo e più resistente» consiste in «una scissione dell'essere, perfino una certa difficoltà ad esistere, [in] un irrisolto, tormentoso problematicismo conoscitivo, [in] una singolare duplicità dell'ottica, [in] una sofferta morale stoica venata di scetticismo [...]. Che poi Calvino [...] orientasse di volta in volta le varie forme possibili di questa scissione dell'essere con uno stupendo controllo razionale dei sistemi di organizzazione dei segni [...] è cosa che corrisponde esattamente al suo problematico modo d'essere in quel "campo di tensioni". Se uno non riesce a capire il nesso profondamente creativo che corre tra questi diversi aspetti della sua personalità [...] ha tutte le condizioni per pensare che Ludovico Ariosto sia un autore "autoreferenziale"». In realtà in questa disputa è presente soltanto «un'incoercibile preferenza soggettiva. Un po' poco per sostituire il dibattito più arioso e più libero, più severo e più rigoroso», come quelli ai quali Calvino, Pasolini e Fortini ci avevano abituato.

Il problema naturalmente è molto complesso e richiederebbe maggior approfondimento. Il fraintendimento ha partorito una serie di commenti spesso tristi ed infelici, se non ridicoli: Calvino dall'attività editoriale di un «topolino accorto e potente che fa dei propri limiti potere» o dalla psiche di «natura fetale» (Moresco, autore anche di un *pamphlet* contro Calvino elegantemente intitolato *Il paese della merda e del galateo (Note contro Calvino)*[9]), Calvino prudente ai limiti della vigliaccheria («Non immagino Calvino sostenere idee controcorrente. Era il più prudente di tutti», Berardinelli), Calvino, come Queneau, autore dalla doppia follia, di "passatempi" che «non danno fastidio a nessuno» (Tabucchi)[10].

www.andreatemporelli.com

Ci pare giusto segnalare che la Benedetti ha il merito di avere intuito che dietro alla prefazione di Calvino alla nuova edizione del *Sentiero dei nidi di ragno* sta «un trauma autentico» non inferiore a quello di Pasolini: in quegli anni ambedue gli scrittori si confrontavano con un'idea di letteratura ormai crollata con opere in cui non si riconoscevano più. Ma, mentre Calvino era «tutto teso ad aggiustarsi nel confronto con ciò che è stato», Pasolini «enfatizza tragicamente l'*impasse*». E proprio da questo giudizio occorrerebbe partire un (meno chiassoso) confronto fra i due autori.

Ma si tratta di vero fraintendimento? Certo l'idea di Pasolini e Calvino come modelli di letteratura e pretesti di discussione è interessante ed auspicabile, ma alla lettura del saggio sorege prepotente il dubbio che si tratti di un confronto fra i due scrittori e non fra due modelli, tanto più che di loro due e delle loro opere si parla in modo ossessivo e che i due capitoli che seguono l'introduzione studiano in modo specifico le loro opere e le loro personalità (addirittura il capitolo su Calvino è in realtà la nuova versione di un capitolo apparso negli atti di un convegno[11]). Non potrebbe essere più chiara la Benedetti in un passo che avrebbe dovuto spegnere sul nascere ogni polemica: «Mettere a confronto Pasolini con Calvino, oltre che a ripensare in maniera critica l'idea di letteratura oggi dominante, servirà anche ad illuminare di nuova luce entrambe le figure». L'introduzione nella sua parte finale tenta invano di staccarsi dai due autori: «Le due diverse idee di letteratura che sorreggono l'opera di Calvino e di Pasolini sono innanzi tutto due diversi modi di stare in rapporto con l'istituzione letteraria. Da una parte una scrittura che accetta ironicamente di non essere altro che una partita a scacchi con il lettore, sopra la scacchiera convenzionale; dall'altra una scrittura che si apre a ciò che è esteticamente impuro [...] per uscire dalla separatezza imprigionante del gioco letterario».

Questi pochi ma significativi esempi mirano a segnalare la campagna di disinformazione prodotta da chi dovrebbe riassumere, chiarire, guidare il lettore.

2. Un monumento cartaceo a Pasolini

Ad ogni modo la figura letteraria di Pasolini sembra egregiamente sopravvissuta agli scontri postumi contro Calvino. Appena il tempo di leccarsi le ferite ed ecco che Mondadori decide di consacrarlo a classico della letteratura con la pubblicazione dell'opera completa, otto volumi nella collana *Meridiani* curata da Walter Siti e Silvia De Laude, l'autore della cronologia è Nico Naldini. I primi due testi, appena arrivati in libreria, raccolgono i romanzi e racconti appartenenti al periodo 1946-1961 e 1962-1975. Seguiranno due volumi di saggi (letteratura, arte e linguaggio il primo con l'introduzione di Cesare Segre, società e politica il secondo con l'introduzione di Piergiorgio Bellocchio), due per il teatro e il cinema e due di poesie per un totale di quindicimila pagine che richiederanno altri tre anni di lavoro da parte di una decina di studiosi guidati da Walter Siti.

Ma il torrente della scrittura in Pasolini era inarrestabile e lo stesso Siti precisa che «se volessimo pubblicare tutto si supererebbero le 25 mila pagine»[12]. Quindi questa *opera omnia* si presenterebbe come una scelta della sterminata produzione di questo autore onnipresente nel dibattito culturale, nonostante la breve vita (53 anni), straordinariamente prolifico: «Soltanto D'Annunzio ha scritto più di lui», continua Siti, paragonando lo scrittore friulano al vate che, pur presentando concezioni diverse in arte e in politica, ne condivideva l'idea che si dovesse fare della

www.andreatemporelli.com

propria vita un'opera d'arte e (come tentò Pasolini) viceversa.

I due volumi già in libreria (rispettivamente 1.744 e 2.035 pagine, 85.000 lire ciascuno) riservano non poche novità: accanto ai noti *Ragazzi di vita, Una vita violenta* e al postumo insieme di "abbozzi per romanzo" *Petrolio*, troviamo molte pagine inedite scovate nell'archivio privato dello scrittore e al Gabinetto Vieusseux, ad esempio il romanzo pressoché completo *Il disprezzo della provincia* (1951), ottanta pagine di metaforica descrizione della propria fuga dal Friuli, *Aspreno e Marcellina* o il breve *Il re dei Giapponesi*, che fa parte dei testi sul mito-incubo pasoliniano del mare. Ancora più importante la scoperta di molti racconti inediti che occupano complessivamente più di trecento pagine. Non mancano prime versioni, capitoli esclusi, parti cancellate dall'editore per timore di denunce e pagine scelte dal diario pasoliniano, i *Quaderni rossi*.

Il primo periodo di produzione ci mostra un prosatore lirico e pedante, ossessivamente autobiografico, prodigo di descrizioni tipicamente adolescenziali spesso discutibili che con gli anni si trasforma nel ruvido romanziere di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*: egli ha abbandonato la campagna per le periferie della capitale ed il dialetto friulano per un greve romanesco, non immune da manierismi e da sovrastrutture varie. Si tratta di romanzi che oggi appaiono non certo scandalosi (al loro apparire scatenarono un inferno), ma piuttosto volgari e grossolani. Appare un Pasolini «narratore lirico ed espressionista, con forti venature decadenti» al quale non interessa raccontare, ma, come egli stesso disse, «costruire una forma», non nel senso di architettura del romanzo, ma di insieme di colori e toni. Nei suoi personaggi c'è «un residuo visivo di ritualità, di fissità iconografica. Non c'è il senso della trama come forma del destino, né il gusto di inventare azioni e scolpire caratteri»[13]. Egli è, però, anche in trasparenza l'autore che legge Mircea Eliade e non lo capisce, si autocensura limitando il suo essere decadente ricavandone frustrazioni o che va in India e la descrive in una prospettiva terribilmente eurocentrica, ignorando persino il pensiero indù. Ed è infine l'autore-uomo con l'ossessione per il membro virile così evidente in *Petrolio*, una fissazione non gioiosa ma tetra e meccanica che rievoca le atmosfere del suo ultimo e crudele film *Le 120 giornate di Sodoma* nonché ovviamente la pratica meccanica di Sade.

Non è possibile, però, non notare come gli inediti siano evidentemente scritti a più strati, incerti, troppo spesso privi anche solo di un abbozzo di sistemazione dell'autore e, quindi, sistemati dai curatori: non mostrano grandi qualità: «Pasolini non è un romanziere - come egli stesso ammetteva - gli manca il gusto dell'intreccio [...]. I suoi personaggi non sono tridimensionali. E c'è sempre lui sulla scena»[14]. L'autore si pone, quindi, come una presenza eccessivamente ingombrante in un paesaggio arido. «Forse di lui non si può indicare nessuna opera perfetta anche per l'enorme spreco che ha fatto di sé». Chi apprezzava i momenti alti delle sue opere conosciute scoprirà, dopo essersi letto le migliaia di pagine che lo attendono, molte bassezze, troppi passi nei quali è impossibile fare ordine ed una generale stanchezza, vorrei dire un'eccessiva indulgenza, un'eccessiva fiducia nell'ispirazione. In tutto questo c'è o ci sarebbe, secondo diversi critici, una poesia che, per quanto infangata, sopravvive potente, anzi una poesia che non rinuncia a sporcarsi a contatto con il mondo e che da questo contatto trae significati e linfa per sopravvivere: una poesia "impura" per vocazione.

Parlando delle poesie, ma il discorso può essere esteso forse a tutta la sua opera, Livio Garzanti dichiarò che «Pasolini non lima il verso, non ama la parola per se

www.andreatemporelli.com

stessa, la musica della parola, la "poesia dolce". Lui è rètore, un poeta civile, ma l'Italia ha profondo bisogno di rètori, e tutti i poeti più grandi - da Dante a Baudelaire - lo sono»[15]. La dichiarazione in molti punti è discutibile. Non è chiaro perché un grande poeta debba necessariamente essere un "rètore" (l'idea del rètore è fusa con quella del poeta civile) e anche il paragone con Dante pare alquanto azzardato, perché la grandezza dell'autore della *Commedia* non è dovuta esclusivamente alla sua poesia civile. A Pasolini può essere accostato come "maestro di realismo"[16].

Occorrerà comunque disporre dell'intera raccolta dei volumi mondadoriani per comprendere la complessa figura dell'uomo-scrittore, il suo prendere posizioni singolari per poi smentirle, il suo identificarsi in una poesia, in un personaggio che in un saggio o un articolo dichiarava di detestare, il suo essere per certe dichiarazioni apprezzato ora dalla Destra ora dalla Sinistra e, quindi, in qualche modo odiato da ambedue le parti.

3. Un monumento immeritato?

Ma Pasolini merita realmente di diventare un classico? Secondo Italo Calvino[17], classica è un'opera (o uno scrittore) che non dobbiamo smettere di leggere perché non termina mai di dirci e di proporci qualcosa di nuovo. Non so se Pasolini possa essere compreso in questa definizione, probabilmente gli inediti non lo aiuteranno. Calvino ha anche scritto che classica è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici, ma continuamente se li scrolla di dosso. A tal proposito direi che Pasolini fino ad ora ha generato quasi esclusivamente discorsi critici sempre uguali e spesso strumentali. Un classico è un libro che, conosciuto per sentito dire, alla lettura presenta elementi inaspettati (ancora Calvino). Neppure in questa accezione troviamo Pasolini.

Non c'è dubbio che egli va considerato uno scrittore importante (non discutiamo qui del Pasolini teorico e critico, il cui acume fu sempre invidiabile), ma è tanto importante da meritare un'*opera omnia*? A tal proposito Walter Siti confessa che un volumetto di modeste dimensioni avrebbe senza dubbio giovato all'immagine dello scrittore. E il fatto di aver seguito nell'edizione un criterio cronologico, invece di pubblicare prima gli editi e poi gli inediti come di consueto, permette anche di correggere il luogo comune dell'episodicità del rapporto di Pasolini con la narrativa: «intorno al '46-'47 inizia la propria impresa autobiografica e la porta avanti praticamente sempre, anche se ciò che si vede, cioè il pubblicato, può far pensare appunto il contrario»[18]. Occorre anche considerare che Pasolini decise di non pubblicare la maggior parte della sua narrativa privilegiando quantitativamente la poesia, quasi volesse concentrare l'attenzione sui suoi versi, mentre la sua voglia di raccontare si trasferì al cinema con una simile impostazione teorica e tematica.

Anche il confronto con i suoi punti di riferimento, «i divini autobiografi Dante e Proust»[19] non regge nemmeno per un attimo. Siti ritiene opportuno pubblicare tutta la produzione di Pasolini, perché «il suo romanzo vero è l'insieme dei suoi romanzi»: la vera sua opera, infatti, andrebbe cercata nell'«insieme delle sue opere, dai cui interstizi figurali traspare il volto stesso dell'autore». Ma - si osserva giustamente in un intervento redazionale nella stessa sede -, se è vero che Pasolini non è un grande romanziere in confronto alla Morante o a Gadda, non un grande poeta se paragonato a Penna o a Saba, e neppure un maestro di cinema, se paragonato a Fellini e Antonioni. E, se egli è «un concentrato di stili diversi, faticosamente inseguiti», non sarà un controsenso riproporlo tutto alla lettura? E non sta capitando che «si continua a discutere di lui perché nessuno in realtà si sogna più di leggerlo?».

www.andreatemporelli.com

Per ora pare opportuno attendere e vedere se la lettura complessiva degli otto volumi pasoliniani e soprattutto dei molti inediti apporterà qualche elemento di novità alla divulgata immagine del narratore, poeta, saggista e uomo civile. Le previsioni sono probabilmente fuori luogo, ma sembra che le opere che già conosciamo e che ci mostrano una voce diversa, anticonformista, alla ricerca continua di una verità tanto in letteratura quanto in politica, pronto alla denuncia, quasi orgoglioso del suo ruolo di disomogeneità rispetto ai valori borghesi e deciso ad incarnare un certo disagio prodotto dalle trasformazioni della società e della cultura proponendosi come anello di congiunzione fra marxismo e spiritualità cristiana, delineino una figura difficilmente mutabile costruita dall'autore stesso con sapienza e con studiata spontaneità. Egli si pone come una pietra d'inciampo contro la quale prima o poi bisogna sbattere, come egli stesso auspicava. Non voleva il successo e, soprattutto, il consenso: in un intelligente commento Ferdinando Camon[20] nota che «consegnava il sottomondo della violenza e dell'abbandono ai lettori non per gratificarli ("guardate com'è bello") ma per offenderli ("guardate cos'avete fatto"). Il pubblico offeso reagiva con l'accusa e la condanna». Veniva condannato, sapeva di essere innocente, ma ne era contento perché «se non veniva condannato, si sentiva omologo, cioè colpevole».

Pasolini, dunque, viene consacrato a classico, ma ciò non significa che la sua idea di vita abbia vinto: «niente di quella idea esiste più. [...] Ora che escono tutte le opere, l'Italia non è sulla linea che quei punti tracciano». In questa prospettiva conclude Camon: «inaccettabile ogni singola opera come descrizione di una realtà-che-è, l'opera omnia viene accolta come descrizione di una realtà che non fu e non può più essere. Letteratura. Passione. Non ideologia. Tanto più grande la prima, quanto più erronea la seconda. C'è una grandezza anche nella sconfitta. I due *Meridiani* sono un monumento a questa sconfitta».

Alla domanda se sia meglio «non pubblicare quegli inediti che sminuiscano l'immagine di uno scrittore» Siti sostiene che sarebbe troppo facile rispondere che «col criterio di non dover pubblicare quel che un autore avrebbe bruciato si sarebbero dovuti lasciare sepolti per sempre sia l'*Eneide* che *Il processo»*. In realtà guardando più da vicino il caso di Pasolini, bisogna riconoscere che così facendo si sarebbero lasciati fuori *Petrolio*, secondo Luigi Baldacci «il miglior romanzo di Pasolini», e *Atti impuri*, il miglior romanzo pasoliniano secondo Alfonso Berardinelli. Certo egli «è uno di quegli scrittori che ci guadagnano a essere antologizzati, ma il problema è: chi deve fissare questa antologia?». Anche antologizzare comporta seri rischi e «prima di antologizzare gli scrittori bisogna stabilire dei criteri di scelta, e per far questo conviene mettersi in sintonia col linguaggio parlato dai testi». Da questa operazione Siti spera di raggiungere l'obiettivo di «discutere il tradizionale "diagramma di valore" dei romanzi di Pasolini», accettando che «non sempre un autore sa dove comincia e dove finisce il proprio testo».

L'ultima parte di questa dichiarazione ci consente di tornare alla vera questione: chiarita e lodata l'opera dei curatori, a cui va riconosciuto impegno, professionalità e responsabilità nelle scelte, ci si domanda Pasolini se possa essere considerato un classico e soprattutto se la pubblicazione in una collana come i *Meridiani* rappresenta una consacrazione a classico?

In realtà tale consacrazione sarebbe piuttosto legata «alla debolezza della critica militante e al bisogno, da parte dei lettori, di quelli che in economia si chiamano "beni rifugio"[23]», ma agli occhi del comune lettore risulta effettiva e ormai quasi

www.andreatemporelli.com

indiscutibile, anche se su questo autore rimane ancora molto da discutere. Anzi il pregevole lavoro di redazione dei testi rischia di essere soffocato dal polverone che questa edizione ha alzato. Di fronte a questa pioggia di dichiarazioni e controdichiarazioni e di fronte alla selva di inediti che di conseguenza non sa come valutare e quanto apprezzare, il lettore medio (è di lui che dobbiamo occuparci, invece di ammansire i lettori super-esperti e gli studiosi) è diffidente, si sente allontanato e a defraudato di uno scrittore che ha amato e che non riconosce più. Probabilmente questa situazione allontanerà il pubblico da Pasolini smorzando, invece che incoraggiare, la discussione.

Non dimentichiamo ciò che scrisse Andrea Zanzotto in una prefazione a Goffredo Parise: le opere complete sono «un millimetrato ossario».

NOTE

[1] CARLA BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino* , Milano, Bollati Boringhieri, 1998.
[2] CARLA BENEDETTI, «Corriere della sera», 6/1/1998.
[3] Cfr. «Panorama», 29/1/1998.
[4] ANGELO GUGLIELMI, «Corriere della sera», 22/1/1998.
[5] ALBERTO ASOR ROSA, «Repubblica», 21/1/1998.
[6] STEFANO GIOVANARDI, «L'Espresso», 19/2/1998.
[7] Cfr. «L'Espresso», 22/10/1995.
[8] EDOARDO SANGUINETI, *Radicalismo e patologia*, in "MicroMega", n 4, 1995.
[9] Ci informa la BENEDETTI che questo testo, tuttora inedito, circola come ciclostilato tra amici e lettori.
[10] Citazioni riportate sull'«Espresso», 19/2/1998.
[11] AA. VV., *Piccole finzioni con importanza. I valori della narrativa italiana contemporanea*, atti del Convegno di Anversa, Ravenna, Longo, 1993.
[12] WALTER SITI, «La Stampa», 16/10/1998.
[13] GIUSEPPE CONTE, «Panorama», 22/10/1998.
[14] Cfr. «La Stampa», 16/10/1998.
[15] Intervista di MARISA RUSCONI, «L'Espresso», 24/9/1998.
[16] Intervista di PAOLO MAURI a WALTER SITI, «La Repubblica», 16/10/1998. Cfr. anche EDOARDO SANGUINETI, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni, 1966.
[17] ITALO CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995.
[18] Intervista di PAOLO MAURI a WALTER SITI, «La Repubblica», 16/10/1998.
[19] WALTER SITI, «L'Espresso», 20 ottobre 1998.
[20] FERDINANDO CAMON, «La Stampa», 16/10/1998.
[21] Cfr. «La Stampa - Tuttolibri», n. 1132, 29/10/1998.
[22] WALTER SITI, «La Stampa - Tuttolibri», n. 1133, 5/11/1998.
[23] Ossia quei beni che in tempo di inflazione sfuggono alla svalutazione o la subiscono in minor misura.

Giuliano Ladolfi

La poesia "impura" di Pier Paolo Pasolini. Osservazioni sulle categorie critiche odierne.

1. Premessa

Nel nostro secolo il problema gnoseologico ha causato una crisi a livello di comunicazione a punto che, ogni volta che si esprime un concetto, si avverte la necessità di chiarirne il significato. Termini come "nichilismo", "libertà", democrazia" non implicano solo varietà di sfumature, ma anche diversità di senso che neppure il contesto permette di decifrare adeguatamente.

A questa regola non sfugge anche la definizione di Carla Benedetti, studiosa dell'Università di Pisa che nel testo *Pasolini contro Calvino* definisce la poesia

www.andreatemporelli.com

dello scrittore friulano come "impura" nel senso che i suoi versi farebbero «rivivere la lotta dell'arte contro la sua istituzionalizzazione». Calvino, invece, riproporrebbe un modello di scrittura come «rinuncia della letteratura a incidere sul mondo»[1].

La studiosa applicando alla poesia di Pasolini la denominazione di "impura" usa una categoria novecentesca che sottintende la distinzione crociana poesia/non poesia e, di conseguenza, di poesia pura e poesia impura. E il fatto suona per lo meno strano dopo l'eclissi della critica neoidealistica e l'affermarsi dell'analisi filologica, della critica stilistica, formalista e strutturalista, dell'interpretazione psicanalista e sociologica. Eppure dobbiamo ancora una volta constatare che, quando si supera il puro e semplice discorso descrittivista o ermeneutico per tentare giudizi di valore, la critica ufficiale non riesce ancora ad uscire dalle categorie crociane. Pertanto dovremmo concludere argomentando sul tema: *Perché non possiamo non dirci crociani*.

In realtà è giunto il momento di uscire non solo verbalmente, ma di fatto da queste categorie di giudizio le quali hanno rappresentato un importante momento della nostra storia letteraria. L'arte non può più essere concepita crocianamente come espressione del sentimento, va, invece, vista come espressione della totalità della persona umana. Non può più classicamente essere considerata come diletto, ma, in epoca di crisi gnoseologica, assume la responsabilità di "rivelazione conoscitiva": rivelazione umile, provvisoria, storicamente determinata, che necessita di un continuo ed incessante "dialogo" con altri interlocutori e di un'apertura sulla globalità del reale.

2. Esigenza di contaminazione con l'«impuro»

In tale prospettiva risulta evidente che l'apertura dell'essere umano mediante l'arte al dialogo comporta una "contaminazione" con il mondo[2]. L'individuo per attuarsi nell'arte deve "transindividualizzarsi", deve entrare in contatto con l'altro-da-sé, con la realtà, con gli altri soggetti.

Mentre gli altri tipi di sapere definiscono (cioè ne indicano i confini) i problemi, li schematizzano, li inquadrano entro i limiti spazio-temporali, la poesia e l'arte presentano aspetti e forme completamente diverse. La storia, se vuole spiegare un fenomeno del passato, deve selezionare aprioristicamente alcune idee-chiave che chiariscono la natura dell'avvenimento. In questo modo rimane esclusa una quantità di manifestazioni che non entrano in tali modelli di interpretazione. La multiformità della vita viene irrigidita entro tre o quattro linee fondamentali. La poesia, invece, si propone di riprodurre «il mondo della vita» (Husserl) nei suoi multiformi e contraddittori aspetti nel suo divenire nel tempo, nell'insondabilità dell'essere umano teso contemporaneamente verso il limite e l'Assoluto, nella consapevolezza dell'impossibilità di stabilire confini netti tra la psiche e la realtà materiale, nella contraddizione della persona contemporaneamente essere individuale ed essere sociale, unico e irripetibile, fondamentalmente uguale e fondamentalmente diversa dagli altri, che è passato, vive in un presente vorticoso ed è tesa verso l'utopistica progettazione del futuro. L'arte, quindi, diviene il mezzo più completo di conoscenza perché si riferisce alla totalità dell'uomo che si esprime mediante forme sensibili; non imita la natura, è conoscenza del reale, perché non riproduce quanto i sensi (*aísthesis*) o la ragione (*noûs*) percepiscono, ma perché nella pratica della scrittura, della parola, del gesto, del disegno, del colore, dell'immagine rielabora ogni elemento in una superiore sintesi gnoseologica. E tale attività «si dà» come momento essenzialmente unitario, da Pareyson definito come "formatività" e cioè «unione inseparabile di produzione e

www.andreatemporelli.com

invenzione: “formare” significa “fare” inventando insieme il “modo di fare”, vale a dire “realizzare” solo procedendo per tentativi verso la riuscita e producendo in tal modo opere che sono “forme”»[3].

3. La figura di Pasolini

Se consideriamo la figura di Pasolini, non possiamo non condividere la valutazione di Enzo Siciliano[4] secondo cui egli è il personaggio più controverso del panorama letterario di questi ultimi decenni, se non altro per la sua molteplice produzione che abbraccia poesia, romanzo, critica e cinema. La portata «scandalosa», con cui furono accolte le sue opere, è venuta meno con il passare del tempo e con il cambiamento dei costumi, eppure ancora oggi egli costituisce una presenza scomoda. Le critiche «di populismo, esibizionismo viscerale e pot-pourri stilistico, demagogia e retorica di contenuti» sono elementi sostanzialmente ancora presenti nel dibattito attuale. Eppure, nonostante tutto, egli rimane una pietra di paragone da cui partire per delineare l’odierna figura dell’intellettuale.

Ora, se applichiamo a tale autore i concetti precedentemente espressi, non pare significativo parlare di poesia “impura” e ricercare gli elementi estranei alla sfera sentimentale. Il problema consiste piuttosto nel domandarsi se e in quale misura la produzione di Pasolini attui le istanze caratteristiche della poesia del periodo che va dagli Anni Quaranta agli Anni Settanta.

Egli ha scritto un numero impressionante di versi, ha affrontato molteplici generi, per cui inevitabilmente la produzione *laborat magnitudine sua*. Quindi, data la vastità della produzione, più che soffermarci sulla singola pubblicazione, si opererà una valutazione globale.

Il primo problema che si presenta riguarda i versi dialettali carichi di suggestione e difficilmente afferrabili per chi non possiede lo strumento espressivo e non ne conosce la storia letteraria. La lettura nella versione italiana non salda completamente il debito di intelligenza che una diversa lingua conserva gelosamente, per cui, se tali composizioni ci aiutano a comprendere il pensiero dell’autore, poco possono illuminare sullo sviluppo della poesia italiana. Non è infondato il timore di trasferirvi i pregiudizi ancora presenti nei confronti del dialetto, inteso come forma di comunicazione nativa, maggiormente aderente al reale, più fresca ed immediata rispetto alla consunta letterarietà dell’idioma nazionale. Il dialetto va considerato come una lingua diversa, dotata di una propria dignità, di una propria tradizione creata attraverso la codificazione di stilemi propri che agli allofoni sembrano istintivi ed immediati. Quindi la produzione dialettale andrebbe considerata all’interno di una storia della letteratura friulana.

4. Pasolini: l’antitesi regressiva

Per uscire dagli schemi crociani, in cui sostanzialmente si è arenata la critica contemporanea, occorre intraprendere un diverso cammino e valutare la presenza di Pasolini nel panorama della poesia del Secondo Novecento italiano.

Due sono gli elementi fondamentali che si possono individuare nei suoi versi: il senso di estraneità e l’ossessione. Lo stesso titolo della raccolta, *Bestemmia*[5], suggerito dallo stesso autore come una delle possibilità, ne è testimonianza. La bestemmia rappresenta un’espressione che si propone di “desacralizzare” violentemente una credenza diffusa per mezzo di un’affermazione contraria, la quale colloca chi la esprime in una posizione volutamente emarginata nei confronti di valori condivisi da una collettività. Ma la bestemmia, che solitamente si limita ad

www.andreatemporelli.com

un'esclamazione, in lui si tramuta in ossessione perché non si esaurisce in un grido di disperazione, di violenta protesta o anche di implicita invocazione d'aiuto, essa trova la sua identità nell'opposizione ad un referente sacro contro cui ci si scaglia per distruggere e disarticolare.

La "bestemmia" letterariamente si traduce in antitesi, figura retorica colta da tutti i critici come elemento qualificante dell'intera produzione pasoliniana: «È antitesi di "posizioni" intellettuali e morali verso i massimi temi della passione ideologica contemporanea (*Le ceneri di Gramsci* ha come tema, appunto, questa contraddizione), verso l'Italiano, il "popolo", la "ragione", la "religione"; antitesi di tematica e dunque di un libro contro l'altro; di linguaggio, nazionale e dialettale, anzi pluridialettale; fra struttura sintattica e struttura metrica [...]; fino alla sua più frequente figura di linguaggio, quella sottospecie dell'ossimoro, che l'antica retorica chiama *sineciosi*, e con la quale si affermano, di uno stesso soggetto, due contrari» (F. Fortini)[6].

Ad ogni modo l'antitesi, figura chiave della letteratura novecentesca, nella poesia di Pasolini si manifesta in un modo del tutto particolare. Nel tentativo di trasferire la sua passione per il presente, il suo impegno politico e sociale, la sua ideologia nel mondo delle lettere egli "regredisce" in una condizione che precede il Novecento. Gli schemi linguistici, letterari e filosofici, che in apparenza mirano a liberare il verso dalla pesante eredità ermetica e dal conseguente atteggiamento di disimpegno, si traducono in forme antiquate, proprie di età e di esigenze culturali ormai sorpassate.

E proprio questo rappresenta, a mio giudizio, il limite maggiore che consegna la poesia di Pasolini al museo delle buone intenzioni non realizzate, al regno dell'ideale velleitario e al segno di una rivoluzione abortita. In sostanza il binomio arte-vita, che egli credeva di vedere saldato nell'adozione di temi propri della cultura italiana del Secondo Dopoguerra, rimane irrimediabilmente divaricato, anche se l'esigenza da lui avvertita esercitò e sta esercitando un'influenza notevole nella coscienza dei letterati italiani.

E, come conseguenza di questo limite, si può analogicamente ripetere per lui il giudizio che Orazio esprimeva su Lucilio e cioè di scorrere *lutulentus* (fangoso) in molte parte della sua produzione, per il fatto che mescola lirismo e racconto, bozzetto ed impressione, riflessione e scorcio in un magma volontaristico che non trova una dimensione personale se non in alcuni felici passi: «quella logorrea metrica che schiaccia e trascina insieme sogni e tentazioni politiche, traumi psichici, carità filiali e voluttà omosessuali, descrizione neorealistiche, perdimenti, angosce, correlazioni ideologiche, disdegni letterari ecc.»[7]. In lui non notiamo quell'urgenza di selezionare e trascegliere che deriva non da regole esterne dettate da un critico o da un lettore, ma dall'interno di chi scrive. Gli manca la capacità di condensare in una serie di figure portanti e generative tutti i suoi motivi; per questo si disperde in una creazione «onnivora», in cui si stemperano gli elementi della sua realtà. E questa "onnitematicità" è proprio il sintomo di un'ossessiva ricerca del reale segnata dall'antitesi regressiva, come si può agevolmente rilevare dalla lettura dei testi.

Una prima conferma può essere individuata nella lingua. Secondo Enzo Siciliano[8], Pasolini credeva che le «cose» fossero «linguaggio», per cui la ricerca di un adeguato mezzo espressivo per i nuovi contenuti si imponeva sia di per se stessa sia per il programma per il quale su «Officina» stava combattendo. Egli

www.andreatemporelli.com

avvertiva profondamente l'esigenza di una lingua "nazional-popolare" e non più "piccolo borghese". In realtà, anche nelle *Ceneri di Gramsci*, il testo più significativo della sua produzione insieme all'*Usignolo della Chiesa cattolica* e alla *Religione del mio tempo*, egli si abbandona ad «una, probabilmente imprevista, riadozione di modi stilistici pre-novecenteschi o tradizionali nel senso corrente del termine»[9].

Infatti il suo desiderio di rottura conserva un forte senso di continuità che Pietro Citati definisce «manieristico», per il fatto che i moduli desunti dal provenzale, da Rimbaud, da Baudelaire lo collegano al Decadentismo straniero, «una specie poco nota in Italia, dove autocontrollo critico e limiti imposti dalla reazione ideologica e politica si erano ammirevolmente intesi, cospirando a soffocare tutto un certo tipo di ricerche espressive»[10]. Similmente l'organizzazione ritmica del verso, pur tendendo al flusso magmatico, conserva una struttura endecasillabica tradizionale che nelle opere citate dalle ceneri risorge continuamente .

Il lungo verso «La Chiesa vi contribuì dunque perché? Perché essa è, diletti figli, istituzione»[11] racchiude un iniziale endecasillabo ipermetro: «La Chiesa [vi] contribuì dunque perché?» e uno finale:« essa è, diletti figli, istituzione».

Ugualmente il verso: «Vi dirò: anche il Partito Comunista, in quanto Chiesa, è commovente» contiene un endecasillabo iniziale («Vi dirò: anche il Partito Comunista»), uno centrale («Partito Comunista, in quanto Chiesa») ed uno ipermetro finale («[Co]munista, in quanto Chiesa, è commovente»).

Anche quando si lancia nella mischia come fautore di una letteratura militante con l'obiettivo di liquidare l'*hortus conclusus* petrarchesco superandone gli schemi monolinguistici, Pasolini è perfettamente consapevole che «per far parlar le cose, bisogna ricorrere ad un'azione regressiva: infatti le "cose" [...] si trovano *dietro* allo scrittore-filosofo e allo scrittore ideologo»[12].

La stessa antitesi vita-letteratura, l'elemento più suggestivo della sua esperienza, ricercata attraverso la revisione critica del Neorealismo e nel rifiuto dell'iperuranio estetico della tradizione carducciana, dannunziana e rondesca si risolve in un ritorno alla «Voce» di Prezzolini, dal momento che l'equilibrio tra i due poli non viene realizzato da «Officina» se non in un lodevole e idealistico programma. Pertanto l'esigenza marxista di una letteratura operativa, capace di agire direttamente sui meccanismi della società, rimane per molti versi a livello velleitario. Non basta l'adozione del gergo nei romanzi né un andamento vicino al parlato in poesia né la critica alla società borghese o la stessa passione politica eterodossa rispetto all'ideologia marxista per compiere l'auspicato cambiamento delle lettere.

Sotto il profilo sociale, l'alternativa alla vituperata società italiana è rappresentata dal «mito del popolo abietto e tuttavia incontaminato, miserabile e tuttavia allegro nella sua eterna giovinezza, di un mondo insomma che ha conservato un'intatta carica di umanità e di rivolta nel suo inferno di abbrutimento materiale e morale, e che difende il suo violento e innocente desiderio di vivere a dispetto di tutti, conducendo nelle sue borgate un'esistenza libera e selvaggia continuamente minacciata da una civiltà corruttrice»[13]. Anche in questo caso l'antitesi si risolve nel vagheggiare una sorta di unione di "buoni selvaggi", che romanticamente riscattano la loro degradazione in un'innocenza primigenia inconsapevole delle coagenti leggi sociali. Mentre il marxismo propone la dittatura del proletariato come riscatto dall'alienazione borghese, Pasolini vagheggia un «Friuli cristiano» decorativo e perduto, un mondo contadino fatalmente distrutto dall'industrializzazione. La sua estraneità all'inquadramento ideologico gli ha dischiuso unicamente atteggiamenti retrospetti-

www.andreatemporelli.com

vi che non potevano non cadere nell'elegia e nel rimpianto.

Lo stesso schema interpretativo viene applicato al cristianesimo. Lo scrittore avverte con sincerità l'esigenza di una religiosità più pura, svincolata dall'istituzionalizzazione della morale cattolica con i conseguenti sensi di colpa e dalla strumentalizzazione operata dalla borghesia tutta intesa a conservare un perbenismo garante di una posizione sociale privilegiata e di una stabilità politica. Egli comprende con intimo tormento che la religione è caduta nell'indifferenza e propone un serio dibattito sul problema del peccato, sul rapporto tra gerarchia e popolo, sulla concezione teologica di materia la cui drammatica attualità solo oggi comprendiamo. «Guai a chi non sa che è borghese / questa fede cristiana, nel segno // di ogni privilegio, di ogni resa, / di ogni servitù; che il peccato / altro non è che reato di lesa // certezza quotidiana, odiato / per paura e aridità; che la Chiesa / è lo spietato cuore dello Stato» (*La religione del mio tempo*, p. 498).

Egli, però, anche in questo caso ricade nell'idealizzata rievocazione della propria infanzia, della propria madre (la Madonna del *Vangelo secondo Matteo*), della campane di Casarsa. Il suo è un cristianesimo evangelico, fortemente impregnato di giustizia, un cristianesimo "contadino" in lotta contro il progresso, fatalmente sorpassato dal tramonto della civiltà contadina: «Tra i libri sparsi, pochi fiori // azzurrini, e l'erba, l'erba candida / tra le saggine, io davo a Cristo / tutta la mia ingenuità e il mio sangue» (*La religione del mio tempo*, p. 496).

L'antitesi peccato-purezza si stempera in nostalgia: «Allora la carne era senza freni. // E la dolcezza ch'era nel colore / del giorno, si faceva dolcezza / un poco anche in quel dolore» (*ivi*, p. 493); diventa attrattiva per quei giovani «disadorni, ignorati» che «salgono in un sole bianco come neve» e che lo inducono a provare sentimenti di peccato e di purezza e a porsi nel panorama letterario italiano contemporaneamente come elemento di scandalo e come voce di schietta moralità.

L'ossessiva antitesi di fondo, quella che regge l'impianto letterario, ideologico e umano viene da Pasolini lucidamente delineata nei versi celebri scritti per Gramsci: «Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere / con te e contro di te; con te nel cuore / in luce, contro te nelle buie viscere»[14]. La contraddizione viene dualisticamente interpretata come contrapposizione tra volontarismo, «il cuore», e inconscio, «le viscere», tra ragione e istinto, tra impegno e riflessione, tra lucidità e passionalità in una «tensione minata» che costituisce ancor oggi il più sottile fascino di questa straordinaria personalità.

5. Bilancio provvisorio

Nell'abisso della contraddittorietà con cui abbiamo ripercorso il sentiero delle antitesi rinveniamo descritte le tensioni morali, ideologiche, culturali e religiose dell'Italia, uscita dalla disfatta della Seconda Guerra e avviata verso un processo di industrializzazione, dell'Italia che stava abbandonando la millenaria condizione contadina, dell'Italia che con il Concilio Ecumenico Vaticano II lasciava alle spalle una concezione religiosa medioevale. Pasolini visse nel momento cruciale in cui conservatorismo e innovazione, libertà e dittatura, ideologia e originalità, ateismo pratico e puro anelito religioso si presentavano così intimamente intrecciati da divenire spesso intercambiabili. Egli sperimentò nella sua condizione umana, culturale e letteraria questo tumultuante e angosciante intreccio grazie ad una sensibilità ossessiva che lo pone come la coscienza più sensibile del suo tempo.

In secondo luogo non dobbiamo dimenticare la sua eredità nel campo delle lettere, la sua lotta per demistificare il carattere ambiguo del Neorealismo, per chiudere

www.andreatemporelli.com

definitivamente la stagione ermetica e il residuo della cultura rondesca, la sua ricerca di una lirica più complessa, "totale", capace di superare la pura espressione del sentimento. In una fase culturale in cui la poesia tendeva all'afasia, al frammento o al gioco letterario egli contemporaneamente a Luzi, a Sereni, a Caproni, a Montale, si pone alla ricerca di una rifondazione della "parola" che in lui assume il valore di "testimonianza" di vita.

Se una simile esigenza conduce gli altri autori ad esiti diversi, in Pasolini essa si presenta con urgenza ineludibile: per lui non si trattava solo di scoprire la parola, la lingua, il registro, il tono, ma di cogliere nella propria esperienza esistenziale un nuovo modo di essere poeta, appassionato cantore del proprio tempo e soprattutto testimone che, come Dante, paga di persona le contraddizioni nell'estraneità. Per testimonianza non si intende la riproduzione più o meno fedele di un evento storico né l'attestazione di partecipazione, ma un'originale capacità progettuale e la lotta per difendere le proprie idee.

Non c'è dubbio che in questa impresa egli abbia scambiato i termini e che la vita abbia prevalso sulle lettere determinando quel senso di improvvisazione che percorre quasi tutta la sua produzione poetica, soprattutto nell'ultima parte, da *Poesia in forma di rosa* per intenderci. Tuttavia il solco da lui scavato appare ancor oggi inquietante e suggestivo, anche se poco profondo. Alle intenzioni non riuscì unire sensibilità e "contemporaneità letteraria", per cui i risultati poetici alla fine del secolo appaiono modesti. Eppure l'esigenza di una poesia «politica», di una poesia che "faccia i conti con il reale" appare oggi giorno più viva che mai; la sua tensione verso l'attualità, che si realizza nella "parola-cosa", "nella parola-gesto", nella "parola-passione", può essere considerato il filone più suggestivo nella poesia di fine secolo. Nessuno può illudersi di annullare il filtro tra letteratura e vita, ma l'equilibrio tra le due componenti può conferire ancora senso, figura e consistenza all'esperienza umana e letteraria. La parola, quindi, seguendo il magistero di Pasolini, può ritrovare un timido ma coraggioso slancio per ritornare *hic et nunc* ad essere mondo.

NOTE

[1] CARLA BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino*, Milano, Bollati Boringhieri, 1998.
[2] Il termine "contaminazione" riprende antifrasticamente la denominazione crociana al fine di dimostrarne il superamento.
[3] LUIGI PAREYSON, *Estetica*, *Introduzione*, Milano, Bompiani, 1997. Cfr. anche GIULIANO LADOLFI, *Filosofia, arte e critica letteraria*, «Atelier», n. 5, marzo 1996.
[4] ENZO SICILIANO, *"Presenza" di Pier Paolo Pasolini*, Letteratura italiana '900, Milano, Marzorati, 1975, vol. III, pp. 8.606.
[5] Non tutti gli studiosi concordano con la scelta. Non c'è dubbio, però, che Pasolini stesso abbia proposto almeno come ipotesi questa denominazione.
[6] FRANCO FORTINI, *L'«Antitesi» nell'opera di Pasolini*, *Letteratura italiana - I contemporanei, op. cit.* pp. 8.629.
[7] GIACINTO SPAGNOLETTI, *«Poesia in forma di rosa», Letteratura italiana - I contemporanei, op. cit.* vol. III, p. 8.644.
[8] ENZO SICILIANO, *op. cit*, p. 8.611.
[9] PIER PAOLO PASOLINI, *La libertà stilistica*, «Officina», n. 9 - 10, pag. 345.
[10] Franco Fortini, *L'«Antitesi» nell'opera di Pasolini, Letteratura italiana - I contemporanei, op. cit.* p. 8.629.
[11] PIER PAOLO PASOLINI, *Trasumanar e organizzar*, *Bestemmia*, Milano, Garzanti, 1993, vol. II, p. 862.
[12] PIER PAOLO PASOLINI, *Nove domande sul romanzo*, «Nuovi Argomenti», maggio-agosto, 1959.
[13] GIAN CARLO FERRETTI, *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968.
[14] PIER PAOLO PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci, Bestemmia, op. cit.*, p. 227.

www.andreatemporelli.com

Mario Landolfi

L'amara utopia pasoliniana

Tra i tanti scrittori italiani che hanno varcato questo secolo, Pier Paolo Pasolini senza dubbio rimarrà una delle figure che maggiormente hanno inciso sulla coscienza civile del nostro Paese. Non è un caso che a quasi venticinque anni dalla morte la sua opera poetica e narrativa, la sua produzione cinematografica, teatrale e saggistica è ancora letta e studiata con estrema attenzione.

A nostro avviso, nel nostro tempo la mancanza di una simile personalità è riscontrabile prima di tutto nell'assenza di una voce della coscienza capace in ogni momento di sostenere con estrema lucidità e spesso con voluta provocazione, i grandi abbagli riscontrabili quotidianamente nella vita politica, sociale ed intellettuale.

Egli, forse più di ogni altro scrittore del Novecento, incarna la figura dell'intellettuale *tourt-court* che interveniva su ogni questione che esigesse una presa di posizione precisa, anche quando essa era anticonformistica o si scontrava con gli interessi o gli orientamenti politici da lui stesso sostenuti in precedenza. In definitiva, egli era un intellettuale scomodo, che non poteva essere inquadrato in schemi ridotti. Troppo vitalistica era la sua concezione dell'esistenza, troppo forte il richiamo che esercitava su di lui la morte, ritenuta probabilmente un momento liberatorio, capace di riequilibrare un'inquietudine insopportabile. Sull'onda della disperazione e dello sgomento seguìto alla sua tragica morte del 2 novembre 1975, Oriana Fallaci, in un'ideale lettera allo scrittore, afferma: «Io non ti ferisco dicendo che ho sempre saputo che invocavi la morte come altri invocano Dio, che agognavi il tuo assassinio come altri agognano il Paradiso. Eri così religioso tu che ti presentavi come ateo. Avevi un tale bisogno di assoluto, tu che ci ossessionavi con la parola umanità. Solo finendo con la testa spaccata e il corpo straziato potevi spengere la tua angoscia e appagare la tua sete di libertà»[1]. Forse in queste parole è raccolto il dramma umano dello scrittore, che fa emergere anche la sua grandezza e gli stessi limiti letterari.

La sua profonda attrazione per la morte era causa ed effetto al tempo stesso del suo amore per la vita, per la bellezza. Scrive ancora Oriana Fallaci: «Odiavi troppo il peccato, il sesso che per te era peccato. Amavi troppo la purezza, la castità che per te era salvezza. E meno purezza trovavi più ti vendicavi cercando la sporcizia, la sofferenza, la volgarità: come una punizione, come certi frati che si flagellano, la cercavi proprio col sesso che per te era peccato. Il sesso odioso dei ragazzacci dal volto privo di intelligenza (tu che avevi il culto dell'intelligenza), dal corpo privo di grazia (tu che avevi il culto della grazia), dalla mente priva di bellezza (tu che avevi il culto della bellezza). In loro ti tuffavi, ti umiliavi, ti perdevi: tanto più voluttuosamente tanto più essi erano infami»[2]. Queste contrapposizioni, che sembrano riguardarlo come uomo, lo coinvolgono anche come scrittore: da una parte, sente il richiamo per una purezza assoluta, propria di un mondo primordiale e dall'altra, come sostiene Giulio Ferroni, «per la sua esperienza di omosessuale, [...] vive il rapporto con la realtà sotto il segno dell'impurità e dello scandalo, si sente chiamato irresistibilmente a provocare l'intero orizzonte sociale, a subire riprovazioni e condanne»[3].

Da qui deriva anche la sua concezione religiosa, all'insegna della totale ambivalenza: pur dichiaratosi ideologicamente ateo e marxista, sente al suo interno la presenza di un assoluto, una sorta di voce della coscienza che sviluppa nel suo animo un senso perenne di angoscia, di insostenibile colpa.

Questa tensione interiore divenne il sostrato della sua rilevante produzione letteraria. Come prima esperienza narrativa nel 1949-90 scrisse *Il sogno di una cosa*[4], pub-

www.andreatemporelli.com

blicato, per volere dell'autore solo nel 1962. Ambientato in Friuli, dove lo scrittore aveva vissuto buona parte della sua giovinezza, il racconto, pur assumendo come protagonisti dei ragazzi, si differenzia profondamente da *Ragazzi di vita*[5] e da *Una vita violenta* [6], scritti rispettivamente nel 1955 e nel 1959. Nel *Sogno di una cosa*, infatti, come sostiene Enzo Siciliano, «i ragazzi che vi si muovono sono poetici, timidi e melanconici come creature scagliate nell'esistenza da una forza fatale imperscrutabile. La loro dolcezza ancora non si è mutata nella sovreccitata vitalità dei ragazzi romani, ma prepara il risvolto nostalgico di questi ultimi, la loro disposizione alla canzone, al grido, alla notte, a una disperata e irraggiungibile felicità»[7].

L'impatto con la metropoli, con le sue incredibili fasce di emarginazione così diversa rispetto dall'ambiente provinciale friulano, portano lo scrittore ad avvicinarsi al mondo delle borgate romane, coacervo di immigrati e di diseredati di ogni tipo. È il popolo minuto il sottoproletariato, cioè quella formazione sociale che Marx nel *Manifesto del Partito Comunista* aveva definito «la putrefazione passiva degli strati infimi della società» e che nell'immediato Dopoguerra si avvia a perdere ogni residua forma di identità antropologica risentendo fortemente del contatto ravvicinato con il benessere portato in città dagli esiti della Ricostruzione.

Pasolini si accorge di questa realtà, si rende conto della strana commistione del mondo delle borgate, tutto sommato ancora autentico nelle sue elementari sensazioni, con quello finto della ormai dilagante piccola-borghesia che si avvia ad affermarsi nel Paese. Da questa presa di coscienza nasce il romanzo *Ragazzi di vita* che assolve, nell'universo pasoliniano ad una duplice funzione: da un lato diviene la rappresentazione naturalistica di una numerosa componente sociale, dall'altra tende ad evidenziare le grandi sperequazioni che un sommario e liberistico sviluppo economico si avvia ad acutizzare piuttosto che a mediare. L'opera non è solo il ritratto di un mondo sommerso (ciò infatti costituisce solo il suo elemento documentaristico, importante, ma senza dubbio parziale), ma cerca di recuperare un patrimonio di autenticità ancora presente nell'istintuale percezione di questo gruppo di giovani, anonimi, uguali, indefinibili individualmente, selvaggi e tuttavia ancora poco coinvolti dalla mediocrità piccolo-borghese. Giustamente Siciliano intravede nel romanzo «una vera carica eversiva rivoluzionaria», come se le inutili scorribande di questi giovani fossero una sorta di reazione ad un mondo che ignora per sempre i loro nomi, il loro dramma, la loro cultura, i loro bisogni. L'esasperato vitalismo di Riccetto e degli altri co-protagonisti del romanzo non è indirizzato alla realizzazione di un ideale, ma è mosso da un primordiale istinto di sopravvivenza che li porta a passare da un furto all'altro e a vivere in maniera insensata ogni loro giornata. Ma questa maniera spregevole di condurre l'esistenza non è forse simile a quella del mondo "perbene" che circonda le borgate? La violenza di questi giovani non è forse pari a quella dell'altra metà dell'universo? E la violenza di chi non ha nulla non è forse più motivata di quella di chi al contrario può soddisfare ampiamente i suoi bisogni primari? Questi sono solo una parte degli interrogativi che costituiscono la base della posizione pasoliniana e motivano il suo "populismo", la sua costante presa di posizione contro una cultura ufficiale, incapace di esprimere in ogni momento una sua autenticità e un suo preciso sentimento umano.

Sotto il profilo narrativo il romanzo non presenta momenti fondamentali che possono essere racchiusi in una pagina o in brevi espressioni, anche perché, come sostiene Marco Antonio Bazzocchi, «la mancanza di individualità specifiche in personaggi che sono al confine tra il mondo degli istinti e il sorgere di una coscienza

www.andreatemporelli.com

elementare rende impossibile lo svolgimento di una trama: le azioni si assommano in una serie ripetitiva di episodi vissuti in gruppo e raccontati con un linguaggio infarcito di espressioni dialettali spesso incastrate dentro la forma del discorso libero indiretto di origine verghiana e gaddiana»[8]. *Ragazzi di vita,* si presenta, quindi come un romanzo corale in cui l'ambientazione e l'indistinta, voluta globalità dei personaggi prende decisamente il sopravvento sulle individualità e dove l'io-narrante appare pienamente coinvolto nella storia annullando ogni distanza anche linguistica con i personaggi. Il suo italiano, infatti, è fortemente schematico, quasi elementare e la contrapposizione con il romanesco impuro (perché infarcito appunto di espressioni provenienti da altre località) dei personaggi appare minima. Sotto questo aspetto il registro linguistico non presenta alcuna difformità al suo interno, garantendo un'estrema compattezza espressiva.

Il limite va ricercato nella scarsa identità dei suoi protagonisti che di fatto diventano personaggi stereotipati e si muovono come marionette guidati dalla mano del suo autore, piuttosto che da una loro forza propria. In definitiva, l'intento ideologico in parecchi momenti prende il sopravvento sulla stessa narrazione che anche per questo talvolta risulta carente, affidata più che altro ad un'elencazione di eventi che non producono nei personaggi alcun mutamento.Enzo Siciliano a buon diritto sostiene che *Ragazzi di vita* più che un romanzo è un libello, dove «la serie libera dei capitoli che lo compongono sono le stazioni di un'indignazione, invece che una raccolta di racconti intorno a una serie fissa di personaggi»[9].

Si tratta di un aspetto che si attenua in *Una vita violenta*, dove pur persistendo l'immagine corale, la vicenda si articola intorno al suo protagonista, il giovane Tommaso Puzilli, che con i suoi amici Lello, Zimmio, Zuccabbo, vive «tra i mucchi d'immondizia, i barattoli, le scatole di medicinali rovesciati, i cocci»[10].

Le azioni di Tommasino sono mosse, come quelle dei *Ragazzi di vita*, da un vitalismo inconcludente. I soldi guadagnati compiendo furti e violenze di ogni genere vengono spesi inutilmente. Uno dopo l'altro vivranno il tragico scontro con la realtà, che pensavano di dominare con la forza, ma che, invece, determinerà un'ineluttabile fine. Lo stesso protagonista Tommasino, come buona parte dei suoi compagni finirà in carcere, dopo aver scontato un anno e mezzo di pena, e, nonostante i suoi nuovi propositi di vita, sembrerà condannato ad un'inesorabile emarginazione. Nel momento in cui pensa di sposare Irene, di continuare a lavorare in maniera onesta come scaricatore al mercato e addirittura di iscriversi alla D.C., si ammala di tubercolosi. Nel sanatorio partecipa alle lotte dei malati che sfociano in una serie di scontri con la polizia. Questa esperienza lo porta a maturare il passaggio al Partito Comunista. All'uscita dal sanatorio trova lavoro presso un fruttivendolo, ma gli scarsi guadagni lo costringono ad arrotondare lo stipendio cercando clienti omosessuali. La sua vita pare, quindi, non trovare sbocchi diversi da una totale, definitiva emarginazione. Il suo riscatto avverrà solo con la morte. In occasione di uno straripamento del Tevere che porterà ad un allagamento del quartiere, il giovane, nel tentativo di salvare una prostituta, perde la vita. La morte, quindi, si presenta come liberazione di una vita già segnata, che nulla né la volontà individuale né il desiderio di normalità ha potuto riscattare.

A differenza di *Ragazzi di vita* dove i personaggi rimangono fermi nel loro magma, in *Una vita violenta* si riscontra attraverso le tappe dell'esistenza di Tommaso una chiara volontà di affidarsi alla narrazione, accordando ai personaggi uno sviluppo, anche se questo di fatto non ne muterà la condizione. Il rapido cam-

www.andreatemporelli.com

biamento politico del protagonista, che dalla Destra missina entra a far parte del Partito Comunista, passando attraverso la D.C., costituisce una sorta di *escamotage* utilizzato per evidenziare la sua maturazione umana e la sua rapida presa di coscienza, anche se risulta, come nota Giuliano Manacorda, «una schematizzazione troppo scoperta» e, proprio per questo, poco credibile e relativamente giustificabile.

Ad ogni modo, al di là di questa sfasatura, ci sembra di poter condividere pienamente il giudizio del critico, allorché nota un deciso passo in avanti dello scrittore rispetto alle precedenti opere, in cui «il mondo delle borgate non è più relegato nel suo mito astorico, esso appare nella realtà dei suoi rapporti dialettici con la società borghese che lo circonda e lo condiziona, cioè nel suo vero modo di entrare nella storia, lottando con il suo nemico di classe e anche materialmente scontrandosi con le sue forze statali. Va sfumando così l'idillico candore della sporcizia proletaria, l'invadenza determinante del sesso e persino lo stridore eccessivo della pseudo-soluzione bilinguistica che appare qui in forme più controllate e pacate»[11].

Ma l'indagine sull'opera narrativa di Pasolini risulterebbe decisamente monca qualora non affrontassimo la questione linguistica e quella socio-antropologica, due aspetti fondamentali racchiusi in particolare nei due romanzi di cui abbiamo parlato e che costituiscono i due momenti più importanti della sua attività di scrittore.

Partendo da una «dichiarata ambizione di oggettività realistica», egli considera l'uso del dialetto imprescindibile per realizzare una letteratura nazional-popolare, nel senso in cui l'aveva intesa Gramsci. In effetti Pasolini, come scriverà nel 1957 nella *Confusione degli stili,* un saggio poi inserito in *Passione e ideologia*, riteneva che l'Italia del Dopoguerra si trovasse in una condizione di trilinguismo, nel quale si potevano distinguere: «dialetti degli strati popolari, *koiné* della borghesia di recente formazione, gergo letterario nelle élites intellettuali»[12]. In questo quadro i movimenti letterari del Novecento si erano mossi o verso la lingua dei gruppi intellettuali (operazione compiuta dalle Avanguardie novecentesche vociane e futuriste) o verso quella *koiné* piccolo-borghese come era avvenuto, in particolare, nel periodo fascista, ma le cui tracce non sembrano scomparse neanche nelle correnti realistiche.

Secondo Pasolini, in pratica, non ci si poteva esprimere in senso nazional-popolare con il linguaggio della piccola-borghesia, ma con il dialetto che avrebbe reso possibile questa operazione di riesumazione di un mondo indiscutibilmente relegato ai margini anche linguistici del sistema e trasformato il bilinguismo in trilinguismo. Ma tale scelta doveva superare anche i limiti tracciati dal Verga che aveva comunque attuato una separazione degli stili «nel senso che il regresso nell'anima del parlante non ammetteva interventi dell'autore appartenente alla classe alta, se non attraverso una assolutistica, rigida *mimesis* del parlato»[13].

E proprio questa *mimesis* porta Pasolini all'esperienza di *Ragazzi di vita* e di *Una vita violenta* dove, come abbiamo visto, l'io-narrante è linguisticamente ed emotivamente parte del racconto. In questo modo, come rileva Luigi Martellini, lo scrittore, «scendendo secondo la sua «graduazione razionale» a livello di un mondo storicamente e culturalmente inferiore al suo, scopriva che in quel vitalismo originario si faceva la storia. A contatto con il mondo dialettale e gergale della borgata, la coscienza dello scrittore non era più solamente letteraria, ma ideologica, perché politica era l'operazione di scelta nei confronti della classe borghese verso la classe proletaria, o comunque popolare»[14]. In questo modo sulla scia di Verga, ma di Joyce e Gadda, lo scrittore riesce ad affermare nei suoi romanzi quel discorso libero indiretto sulla base del quale l'egli-io, anziché parlare direttamente si esprime indiretta-

www.andreatemporelli.com

mente. L'io-narrante, quindi, partecipa pienamente alla vicenda: parla, sente, percepisce la realtà come i suoi personaggi senza prendere mai le distanze da essi.

Da questo punto di vista, come rileva Carlo Bo, il merito di Pasolini «è stato quello di avere gettato l'occhio su questa realtà diversa che fino ad ora non aveva sollecitato nessuno scrittore italiano, perché quando si parla del realismo di Cassola, di Bassani, di Pratolini, si parla sempre di un realismo ben identificabile dove ci sono certe classi sociali, dove ci sono certi ambienti storici. Pasolini ha avuto invece il merito - sia pure poi concedendosi ampi spazi per le sue divagazioni - di fissare cinematograficamente questo mondo romano che apparteneva geograficamente all'Italia che non parlava l'italiano, che aveva delle preoccupazioni e dei problemi di cui neppure oggi abbiamo registrato la fine»[15].

Nei decenni Sessanta e Settanta la condizione del Paese mutò profondamente e lo scrittore ne registrò prima degli altri gli esiti, accorgendosi che le borgate romane, come del resto tutte le formazioni popolari e sottoproletarie delle metropoli italiane, erano state indiscutibilmente intaccate dall'ideologia piccolo-borghese che aveva portato, attraverso il consumismo e uno sconsiderato uso dei mass-media, quegli pseudo-valori borghesi, sacrificando definitivamente il loro patrimonio genetico. In un'intervista rilasciata a Enzo Golino (*Il Giorno*, 25 dicembre 1973), Pasolini con amarezza affermava «oggi la civiltà dei consumi riesce a corrodere antichissime civiltà, [...] da noi è accaduto che il centro ha raggiunto la periferia e si è insediato in essa, nella sua anima, con la Televisione e la Moda. [...] Il popolo non ride più. Sul volto del popolo oggi vedi solo ghigni, non più sorrisi, e siamo noi con la nostra visione piccolo-borghese a pensare che le classi subalterne sono più soddisfatte di una volta perché hanno gli elettrodomestici, magari l'automobile, o si vestono e parlano come tutti. Di fronte a questo spaventoso fenomeno, davvero fascista, di acculturazione, mi trasformo nel più accanito dei conservatori: l'acculturazione ha distrutto la cultura particolare, quindi anche il dialetto, cioè la cultura reale»[16].

L'idillio tönniesiano per una comunità pre-industriale, luogo privilegiato ed assoluto di vita, era stato infranto, sopraffatto da una società che nel suo grembo covava un infausto presagio di morte.

NOTE

[1] ORIANA FALLACI, *Lettere a Pier Paolo*, AA. VV. *Dedicato a Pier Paolo Pasolini,* Milano, Gammalibri, 1976, p. 11.
[2] *Ibidem*, pp. 10,-11.
[3] GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana,* vol. IV, Torino, Einaudi, 1991, pp. 511-512.
[4] PIER PAOLO PASOLINI, *Il sogno di una cosa*, Milano, Garzanti, 1962.
[5] PIER PAOLO PASOLINI, *Ragazzi di vita,* Milano, Garzanti, 1955.
[6] PIER PAOLO PASOLINI, *Una vita violenta,* Milano, Garzanti, 1959.
[7] ENZO SICILIANO, *"Presenza" di Pier Paolo Pasolini, Letteratura italiana '900*, vol. IX, Milano,. Marzorati, 1975, p. 8.609.
[8] MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Pier Paolo Pasolini,* Milano, Bruno Mondadori, 1998, pp. 160-161.
[9] ENZO SICILIANO, *op. cit*., p. 8.611.
[10] PIER PAOLO PASOLINI, *Una vita violenta, op. cit., p*. 310.
[11] GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura italiana (1940-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 261.
[12] PIER PAOLO PASOLINI, *Passione e ideologia*, Torino, Einaudi, 1985, p. 253.
[13] *Ibidem*, p. 295.
[14] LUIGI MARTELLINI, *Introduzione a Pasolini*, Bari, Laterza, 1985, p. 58.
[15] CARLO BO, *Mezzo secolo di letteratura e cultura*, «Nuova Antologia», aprile-maggio 1985, p. 127.
[16] L'articolo è stato raccolto nel testo di ENZO GOLINO, *Letteratura e classi sociali*, Bari, Laterza, 1976, p. 110.

www.andreatemporelli.com

Cesare Viviani

Una generazione di anarchici e di autolesionisti

Cesare Viviani in modo appassionato argomenta le rivendicazioni della sua generazione, nata fuori dai circuiti istituzionali, che ha prodotto una significativa rottura con la tradizione accademica attraverso opere di elevato valore artistico che non hanno ottenuto l'adeguato riconoscimento. Si rende, dunque, necessario un lavoro di rivisitazione che renda giustizia ai poeti degli Anni Settanta ed Ottanta: è il lavoro che sta compiendo «Atelier».

Una vocazione autentica, quella della nostra generazione.

Poeti, non intellettuali che cercano di combinare i vantaggi del sapere con gli effetti dell'inconoscibile o di far quadrare l'ispirazione con l'utile. Abbiamo pagato un costo alto: non ci siamo integrati nei comodi uffici, ricche consulenze o dirigenze, ambite giurie o trasmissioni.

Non voglio dire "maledetti": ma certamente non benedetti.

Il primo segno della generazione è il libro di Dario Bellezza: *Invettive e licenze*, 1971. Un bel libro mal presentato: «Ecco il miglior poeta della nuova generazione» scriveva Pasolini nel risvolto di copertina. Sono affermazioni, queste sulle classifiche e sui primati, che servono di più a chi le scrive che a chi le riceve: il destinatario, infatti, viene sottratto a una condizione di maggior rigore, viene allontanato dalla grandezza della poesia e suggestionato dall'idea della propria grandezza.

Un altro episodio che mi è tornato più volte in mente, contatto inconsapevole con la generazione: appena arrivato a Milano, nel 1972, mi viene offerta una piacevole collaborazione, lettore di poesia presso una grande casa editrice.

Uno dei pochissimi dattiloscritti di cui raccomandai con tutto l'ardore di venticinquenne la pubblicazione, di un autore allora a me sconosciuto, un testo di notevole qualità, era *Fuoco celeste* di Franco Cordelli. Negli anni seguenti mi sono chiesto spesso come accada che un autore di un bel libro di poesia smetta di scriverla. L'unica spiegazione che sono riuscito a darmi è che Cordelli, il primo della generazione a confrontare coraggiosamente la poesia con la dimensione dello spettacolo – ricordiamo Castelporziano – spettacolo in quanto scommessa di un'attenzione più vasta per la scrittura – ne sia stato anche il primo sacrificato. Dunque una sfida perduta, più che un sottile autolesionismo.

Nel 1973 esce il mio libro *L'ostrabismo cara*: è subito amato da alcuni, odiato da altri – non ammette mezze misure e non mi procura nessun contatto diretto con la generazione.

Qualche anno dopo escono altri due testi, che appaiono fondamentali per la generazione e non solo: *Il disperso* di Maurizio Cucchi e *Somiglianze* di Milo De Angelis, due libri che amo, in particolar modo il primo, folgoranti esordi e immediate sicure acquisizioni. E poi si manifestano altri fior di poeti: Conte, Greppi, Cagnone, Scalise, Ortesta, Cavalli, Kemeny, Frabotta, Larocchi. Ma già lavoravano in quegli anni Lumelli, Orengo, Zeichen, Lolini, Carifi, Maugeri, Lamarque, Insana, Paris, Santagostini, Copioli, Valesio, Pecora, Minore, Ruffilli. Poco dopo sarebbero comparsi in modo organico D'Elia, Magrelli, Valduga, mentre lavorava in silenzio un coetaneo, finalmente oggi uscito allo scoperto, De Signoribus.

Ma in quel tempo ci furono anche i due convegni del Club Turati, le antologie, da

www.andreatemporelli.com

quella di Cordelli e Berardinelli alla *Parola innamorata*, a quella di Porta.

Credo di poterlo dire con convinzione: nel Novecento non c'è stata una generazione ricca di talenti poetici come la nostra, una concentrazione così alta di libri eccellenti e autonomi.

E un'altra cosa mi sento di sostenere: in questa seconda metà del secolo la nostra generazione è stata quella che ha dato più impulso al rinnovamento della poesia.

A questo punto se qualcuno continua a non accorgersi o addirittura a negare tanta ricchezza – e penso a Luperini, o a Sanguineti –, è persona, lo dico benevolmente, che presenta un'impressionante problema di percezione: come colui che per rafforzare la propria immagine tende a eliminare, ad annullare quelle diverse altrui.

Una generazione anarchica, e in qualche caso accusata di esserlo. Una volta che stavo per essere scelto per un riconoscimento importante, un anziano professore universitario imbrigliò i colleghi dicendo: «Ma vi rendete conto che è un sessantottino?». E la candidatura fu ritirata immediatamente.

Se c'è una derivazione dal Sessantotto è la migliore: la ricerca di una conoscenza nuova, che provenga più dall'esperienza che dal sapere. Ingenuità? No, rischio e coraggio: fiducia in una dimensione *altra* nella scrittura e nell'esistenza, fiducia in un'espressione autonoma.

La definizione che mi pare più pertinente alla nostra generazione è "autonomia". È l'autonomia che, nel profondo, apre la scrittura, fuori del calligrafismo e del controllo, alla luce della contemplazione e all'oscurità della relazione. E, in questi anni, è l'autonomia che ci ha liberati dalla dipendenza dai padri, dalle scuole di estetica e di pensiero e dalle accademie.

Poesia e accademia, pensiero poetico e pensiero accademico sono, proprio per loro costituzione e struttura, antitetici, incompatibili, come il diavolo e l'acqua santa. Allora l'accademia può interessarsi alla poesia, ma la poesia non può cercare l'accademia. Noi siamo andati per la nostra strada ricevendo qualche bella attenzione universitaria (soprattutto la Lorenzini, e anche Barilli, Ferroni, Luti), ma senza cercare rapporti privilegiati. L'accademia ha diffidato e diffida ancora di noi, prova ne siano certi attacchi e risentimenti, come per un'espropriazione subita, in occasione dell'antologia molto ben curata da Cucchi e da Giovanardi.

Autonomia e autolesionismo sono due stanze attigue, ed è facile scivolare dall'una all'altra. In assenza di una legislazione esterna è facile cadere in un comportamento autoaggressivo.

Nella generazione c'è chi ha scelto la specialità del cecchino e, che sia autolesionismo l'aggressione per di più rivolta a coetanei compagni di strada è fuori discussione. A oggi potremmo definirli i "magnifici tre".

Cominciò Vassalli, anni fa, a sparare a zero, prima di scoprire bei temi di attualità fruttuosi per i suoi romanzi. Ha continuato Berardinelli, in suggestiva coincidenza temporale con un mancato riconoscimento come poeta. Tanto che io, subendo per primo nel 1981 – ho il privilegio di poter dire: «Cominciò con me» – la sua immotivata aggressività, formulai un epigramma rimasto inedito e che qui mi pare opportuno ricordare:dice: «Niente è più avvelenato / di un poeta mancato». Poi ha preso il testimone Giorgio Manacorda, che è arrivato a forme di completa intolleranza che esprime mettendo semplicemente l'offesa al posto dell'annotazione critica.

www.andreatemporelli.com

Ma ci sono altre forme meno chiare di autolesionismo: quella, per esempio, di collocare certe proprie emozioni o immaginazioni nella marginalità perdente e povera dell'esistenza, come hanno sentito la necessità di fare a volte Cucchi e Zeichen. Oppure quella da cui è stato sfiorato – speriamo che sia passata, come un temporale – Giuseppe Conte, quando, con una malcelata mania di grandezza, qualche suo ammiratore ha visto in lui il protagonista della «poetica di fine millennio».

Poi c'è un altro autolesionismo ancora, che riguarda tutti i poeti, di ogni età: si esprime con il sostare nel luogo del rifiuto, insistendo per avere un'attenzione e una stima che non sono corrisposte. E non vi parlo poi del mio autolesionismo, perché ci vorrebbero pagine e pagine, ore e ore di ascolto.

Ultima nota. Due anni fa mi sono detto: «Va bene avere difficoltà nel ruolo paterno, ma non posso continuare ancora a non occuparmi dei più giovani di me, della nuova generazione». (E su questa carenza di vocazione alla paternità, che riguarda tutta la mia generazione, si potrebbe tornare a parlare ancora di desiderio, seppur malrisolto, di autonomia).

Così ho frequentato poeti più giovani e li ho trovati positivi, costruttivi, con l'ansia e l'aggressività ben controllate, e soprattutto capaci di reciproca ammirazione, di vicendevole elogio. Allora mi è venuto un dubbio: non è che, con l'evitare i nostri errori, penseranno di aver trovato il modo giusto di essere, il modo vero? Non è che finiranno per cadere nell'eccesso contrario?

www.andreatemporelli.com

Cristiana Rinaldi

Costruzione e sintassi nella *Camera da letto* di Attilio Bertolucci

Più volte «Atelier» ha sostenuto e motivato la necessità di distinguere lo studio filologico e formale dalla critica letteraria. Contemporaneamente ha anche ribadito che i due settori di indagine devono essere collocati in una posizione di «complemetarietà gerarchica», nel senso che ogni giudizio di valutazione va fondato su precisi e documentati elementi testuali.

Il pregevole lavoro di Cristina Rinaldi si pone nel primo àmbito di ricerca per il fatto che sottopone ad analisi la costruzione e la sintassi della raccolta poetica La camera da letto *di Attilio Bertolucci. La ricognizione degli elementi formali è perseguita con scaltrita metodologia ed esposta in modo chiaro ed organico, pregio non indifferente in un campo in cui spesso si confonde l'oscurità con la profondità.*

Se affascinati dai personaggi e dalle sottili trame che la storia della *Camera da letto* tesse intorno ad essi ci si lascia trasportare verso un'analisi esclusivamente narratologica, c'è forse il rischio di finire col dimenticare che quest'opera è prima di tutto poesia.

Un verso assolutamente mutevole, mai prigioniero di uno schema prefissato e un battere e levare, che rilevano la transitorietà della vita più che l'anonima cadenza di una scuola, impediscono di analizzare il "poema" in maniera unitaria: il senso di libertà, il desiderio di evadere da ogni regola precostituita accompagnano quel piacere spontaneo di guardare, ricordare e immaginare insieme, che contraddistingue ogni passo della *Camera da letto*.

Se la formula del "romanzo" contribuisce a creare una durata e, nella storia, nel tono della voce narrante, nel tempo e nello spazio percorsi, forma un sottile filo che unisce fra loro le sequenze, compito della poesia è invece quello di distinguere, di impreziosire il tessuto su cui si combinano i significanti, rendendo inconfondibile ogni verso, costruendo un tappeto di suoni e di echi dove accelerare all'improvviso il ritmo pacato della narrazione, accendendo gli ultimi versi di un momento lirico che poi lo spazio bianco, fra le lasse, contribuisce a smorzare. Il respiro ora disteso, ora affannato dei versi è dovuto all'abile intrecciarsi di questi momenti lirici ai momenti narrativi, segno dell'inarrestabile capacità affabulatoria e immaginativa del poeta.

Il primo e inconfondibile ritmo che emerge dai versi di quest'opera è generato dalla particolare struttura sintattica, sinuosa e flessibile, che, dopo essere stata sperimentata in *Viaggio d'inverno*, ritorna, sebbene obbediente a una diversa ragione, anche nel "poema".

Se le frasi interminabili, i periodi immensi «come un lenzuolo»[1] e la scarsità di punteggiatura sottintendevano nel *Viaggio* una volontà di prolungare simbolicamente il tempo, di catturarlo eliminando ogni frattura, ogni sosta o interruzione possibile, ci si chiede ora quale sia la nuova natura di questa «frase vegetale»[2] che si agita divincolandosi e contorcendosi anche nello spazio della *Camera da letto* in cui però sembra vengano imposte delle regole.

L'opera è caratterizzata infatti da unità narrative che il poeta chiama sequenze e che servono da misura sintattica. Ogni sequenza contiene, in più periodi, un unico momento narrativo che termina sempre con un punto fermo: è come se la sintassi si fosse data una forma e un limite invalicabili.

Ma, come succede nei confronti di ogni regola, Bertolucci dopo averla proposta,

www.andreatemporelli.com

non si fa scrupolo di infrangerla, creando un caso, l'unico, in cui la sintassi debor-da proprio dalla sequenza:

> [...] la madre
> e il bambino, la mano stretta nella
> mano, perduti insieme per non perdersi
> più, come era accaduto la mattina che Maria
>
> uscita di città, affrettando il trotto
> della puledra per il lungoparma[3]
> [...].

Come si può notare, però, in questi versi lo spazio bianco ha il significato quasi necessario di sottolineare il forte stacco temporale che il *flashback* presuppone almeno inizialmente, prima cioè di essere riassorbito, come tutti gli altri ricordi, dal presente. Si tratta di un caso unico visto che i pochi successivi *flashback* che compaiono nel testo vengono introdotti in maniera diversa (separati dal corsivo o da semplici puntini di sospensione); solitamente le sequenze contengono periodi conclusi, formati da più frasi talora brevi ma talaltra assai articolate.

Prima di considerare i periodi è però necessario dare uno sguardo alle singole proposizioni e alle parti da cui risultano composte.

Le frasi si costruiscono per accumulazione: Bertolucci ama dotarle di una serie infinita di soggetti, oggetti o complementi («impregnata di letame e di sonno, / di latte e di risvegli dubitosi»[4]), ognuno accompagnato da attributi e apposizioni che allontanano e affievoliscono il significato del verbo, creando numerosi iperbati.

Ma a ben guardare, quest'accumulo appare sempre fortemente calibrato: gli accostamenti creano infatti eleganti ritmi binari "in accordo" («impolverati nelle scarpe e nei cigli, / incontrano soltanto silenzio e solitudine»[5]) oppure "in contra-sto" («e oscurata nel volto / da un pensiero doloroso e caro»[6]) e veloci ritmi ternari («il professorino di capelli sottili, fragili, cinerini»[7]). Giocando con i membri binari poi, il poeta crea bellissimi chiasmi fra aggettivo e sostantivo («oppresso da mele aspre e dolci pere»[8]; «i loro occhi deboli, / i loro deboli cuori»[9]) o anche tra seg-menti di frase («intenta / a un gioco che la mette in pericolo / ogni istante e ogni istante la salva»[10]).

Spesso vi aggiunge "costrutti assoluti" formati da participi o gerundi («il sole / dilagando sopra i suoi passi svelti»[11]) che dilatano la frase richiamando la compo-stezza del periodare classico che, nota Girardi, si mescola ambiguamente agli «indizi dell'informale»[12]. La presenza di questi accumuli di sostantivi, aggettivi, participi è talmente ossessiva da condurre il poeta verso la costruzione di una sin-tassi puramente nominale, quasi da appunto di viaggio:

> Avvenimenti: il passaggio raro dei tram foresi
> in transito fra Parma e la collina popolosa,
> con obbligo di fermata anche a B., e dunque
> fischi, freni, suono lungo di una tromba
> in ottone, dan dan dan dan del manovratore
> impaziente, pronuncia dialettale da parte
> del bigliettaio di questo allegro nome di frazione,
> parole, motti, risa perdentisi se il convoglio va via...[13]

www.andreatemporelli.com

Come le singole frasi, anche i periodi si costruiscono per accumulo, dando origine a lineari momenti paratattici («Presto / hai nove anni, crescere è tutto / per te, significa e significherà / intendere e soffrire, intendere / e fuggire, nascondersi / e piangere»[14]), ma ancor più spesso a sintassi complicatissime, formate da frasi che si generano l'una dall'altra, oppure si insinuano l'una nell'altra attraverso incisi o parentetiche.

Ma, come per i semplici aggettivi e sostantivi, il poeta cerca di creare un ritmo, spezzando il discorso in due o più membri, introdotti dalla stessa espressione:

> [...]
> *non è* più il grano caldo di sole e della
> propria linfa biancastra,
> *non è* neppure freddo e secco grano
> di granaio, tagliato in due dall'ombra
> che s'allunga strisciando dai finestrini,
> più rapida nei giorni che s'accorciano,
> *non è* raccolto dell'anno che volge[15]
> [...].

Questo costrutto si ripete parecchie volte nel corso del "poema" ed è utilizzato dal poeta per aumentare, in un *climax*, la tensione di situazioni particolarmente drammatiche come la malattia del nonno, la morte di don Attilio o la «pena incessante» di Maria. Se in questo caso è un'anafora a dare un ritmo regolare al periodo, vi sono invece sequenze in cui è un simile costrutto in fine verso (un'epifora o una rima) a proporre un'elegante scansione:

> Oggi che si sveglia nella stanza rigata,
> dubitoso cerca - la mano
> ravvolta ancora nel lenzuolo
> tiepido come una benda lenta di sangue -
> il muro, il muro che non c'è.
> Sono i rumori del mattino, i distanziati rumori
> della giornata agricola - in via
> di porsi in marcia - a rivelargli che sta a casa sua, dentro
> una stanza inondata a metà dal sole
> vivo ma presago d'autunno,
> un sole che occupa senza scampo il letto
> sfatto del fratello, del fratello
> che non c'è.
> Perché lo hanno lasciato
> solo con la dolcezza dell'aria -
> socchiusigli i vetri -
> e la paura, anche gli aratori perduti
> in campi che non si vedono,
> perché, perché? [16]

I tre periodi, in cui la sequenza è divisa, sono in realtà uniti da una continuità fonica: rime, assonanze, consonanze ed epifore creano parallelismi e intense complicità. I primi due blocchi sintattici sono costituiti, infatti, da una struttura molto simile: dopo la frase principale, un inciso, una o più relative, e soprattutto, di seguito a una ripetizione («il muro, il muro»; «del fratello, del fratello»), in

www.andreatemporelli.com

entrambi la stessa chiusa («che non c'è»). I versi raccontano di una mattina d'estate: A. si sveglia e, pensando di essere ancora al collegio, cerca con la mano il muro accanto al letto; quel muro, che dapprima non si trova, lo scopriamo contenuto nei "r*umor*i" che A. sente in lontananza. Il "sole", che fa capolino nella camera, è nominato due volte, all'inizio e alla conclusione del verso, e prepara, in consonanza, al "solo" del terzo periodo: la solitudine è, infatti, il concetto centrale della sequenza e non appena A. si accorge di esserne vittima, sente accrescergli nell'animo un'ansia irrefrenabile che esplode, alla fine, in una *geminatio* legata ancora, grazie alla rima, ai due periodi precedenti.

È una sintassi, dunque, ben studiata quella della *Camera da letto*, crea ritmi e parallelismi particolari, intense accensioni liriche.

Anafore, epifore e ripetizioni in genere si ripresentano poi, con una certa costanza, anche per sole ragioni foniche.

Dove non viene cercato un ritmo, in qualche modo regolare, le parole scorrono via veloci, trascinando la frase "all'infinito", arricchendola di volta in volta di nuovi elementi che sembrano non bastare mai in vista di un suo compimento. Si originano così quei «periodi ramificati, periodi proustiani, periodi-reti, periodi-maglia»[17] di cui, già all'inizio del secondo canto, compare un valido esempio :

> Non sono che le dieci, il giorno
> sarà lunghissimo e splendido,
> chiusa entro la forma del cielo
> tutto azzurro la terra tutta verde, maturante
> a lento fuoco perché questa nuova
> borghesia agraria ricavi alti profitti,
> nutra e allevi figli belli
> e forti, educati a resistere
> mentre una scala e una compagna intrepida
> e una cuccia di erba fresca, metà
> all'ombra metà al sole, si offrono
> con l'innocente impudicizia cui
> la nonna ora guarda e riprova
> dalle persiane socchiuse, tremando
> nel calore, protettrice implacabile,
> un tempo cara, ardente fondatrice
> della fortuna famigliare destinata
> a un maschio tentato oggi prima del tempo[18].

Alla frase principale, che inizia il lungo periodo e che, come spesso accade, è una precisa determinazione temporale, è connessa soltanto, per asindeto, una coordinata: i costrutti successivi, infatti, dipendono l'uno dall'altro: dopo il participio passato "assoluto", dal participio presente si genera la finale 'trimembre", da questa la temporale che porta alla relativa da cui derivano infine altri participi e un gerundio. Ma anche all'interno di una sintassi così ramificata il poeta non si sottrae al piacere di costruire ritmi binari («nutra e allevi», «guarda e riprova») che rallentino il precipitare del discorso.

Al movimento della sintassi che, a partire dalla frase principale, diventa sempre più periferica, fa riscontro il percorso dell'occhio che genera la visione descritta nei versi: da una panoramica amplissima, che spazia tra cielo e terra, si passa al

www.andreatemporelli.com

dettaglio di «una scala» e «una cuccia d'erba» dove giace Giovanni Rossetti, troppo precocemente vinto dall'amore, sotto gli occhi della nonna tremante.

Questa frase definita «propriamente mostruosa, organismo vivente e in crescita e insieme sorta di *oratio obliqua* imperiale (centro irradiante e calamitante, raggi rampicanti: gerundi participi relativi "latini") piegata alla pascoliana "democrazia poetica" (Contini) del reale»[19] può, dunque, avere un significato diverso dal semplice "argine" posto «contro la valanga del tempo»[20] che aveva in *Viaggio d'inverno*.

Una somiglianza con il *Viaggio* si riscontra però anche in quelle sequenze dove delle frasi-sentenza chiudono i lunghi periodi, così come facevano, nella raccolta del '71, i versi isolati, dopo serie di quartine.

Queste frasi-sentenza, insieme alle numerose avversative, rappresentano il "luogo" dove il flusso principale del discorso s'infrange e riprende poi in un senso contrario. Non esiste infatti un'unica direzione in cui procedere con certezza: anche il periodo più lungo, portato dalla marea più alta, che sembra tendere all'infinito, è destinato a rompersi e proseguire in altro verso:

«[...]
La pesantezza è il suo pregio
perché fu destinata a una gente
volta solo all'accrescimento dei beni
terreni e al soddisfacimento intero pieno cieco
dei sensi nell'ambito chiuso
della famiglia, nello spazio interno
della villa avvampata
da camini, da stufe, da tramonti, da mestrui
di padrone e di serve,
nell'allargarsi della proprietà fertile e irrigua
che agli olmi, ai gelsi bassi, in distanza
sovrimprime
cime celesti di campanili,
cupole pulsanti per pitture sacre -
perdutamente profane -
della città distesa, vicina, lontana, chi sa,
inconoscibile...
Ma il lettino a spadarelle chiare
che abbiamo aggiunto
per il nuovo venuto rompe l'aria -
il sole dilaga dalle finestre spalancate entro lo specchio grande
nell'indugio dei lunghi crepuscoli d'una primavera di guerra»[21].

Questa è la voce di A. che, appena trasferitosi a B. con la moglie, si dichiara soddisfatto di essere entrato in possesso dell'«eredità dei nonni materni», ossia di un antico letto matrimoniale, un oggetto che viene tramandato di generazione in generazione raccogliendo e custodendo nel tempo le storie dell'intera famiglia.

Il periodo si costruisce in un ritmo serrato di aggettivi non separati da virgole e sostantivi allitteranti che creano un vortice di suoni e di echi, in cui la mente del poeta si perde finché non viene richiamata al "reale" dall'avversativa, mentre il tono lirico è smorzato e piegato a un tono più narrativo, mostrando, ancora una volta, l'efficacia di queste alternanze che sono il punto di forza della C*amera da letto*.

Se nelle sezioni iniziali del libro primo la sintassi, pur mostrandosi in diverse

www.andreatemporelli.com

occasioni ben articolata, rimane spesso simmetrica e piana, è solamente a partire dalla terza sezione che si allarga fino a realizzare concretamente l'unità narrativa e sintattica: frasi lunghissime abbracciano, nella sua totalità, un'unica sequenza.

> Per una cuffia da bagno di gomma bianca tramata
> il cui sottogola stenta faticosamente a chiudersi
> N. indugia nell'ombra ventilata del piccolo
> pronao laico, piedi nudi a contatto
> piacevole con l'assito madido di notte defunta,
> prolunga lo spazio-tempo oltre il quale l'attendono
> immoti nembi e costellazioni pietose e venti
> caduti il mattino sul passo di chi parte
> e si volta e pensa che sia l'ultima volta,
> lunghi sonni pomeridiani, risvegli amari
> per la luce riemersa dentro la stanza
> (sia un abat-jour lagrimoso di perline tremanti
> o un sole la cui permanenza si fa
> prolungandosi occhio ostile e immedicabile),
> mutazioni che l'intrecciarsi dei nomi
> porterà nell'ordito della vita, per cui
> vi saranno gentili imprese da compiere quali, per i nascituri,
> la costruzione di un tavolinetto sbilenco
> e di alcune seggioline in erba tenace
> così da formare un salotto e donarlo
> a formiche elfi e fate
> dalle lunghe gambe e dalle ali che vibrano
> mutando di colore emettendo suoni.[22]

Leggendo con attenzione questi versi è possibile osservare come la complessità nella sintassi non sia dettata da finalità argomentative, linguistiche o simboliche: ciò che conta è il ritmo delle immagini.

Mentre Bertolucci "rivede" nella sua mente la figura di N. alla spiaggia, altre immagini gli si presentano dinanzi, che appartengono tutte al futuro di N.: notti e venti cancellati dal passo dei viandanti, *abat-jour*, che interrompono i sonni, la attendono; nel tempo che ella impiega ad allacciare la sua cuffia bianca tramata il poeta la vede quasi madre, alle prese con costruzioni in erba per elfi e fate con cui far divertire i figli bambini.

Partiti da una spiaggia, ci si ritrova, in un batter di ciglia, nel paese sconosciuto di creature fantastiche: è la magia bertolucciana, è la sua capacità di creare impossibili connessioni lasciandosi guidare dalla fantasia immaginativa.

Quest'anticipazione dei fatti, questo viaggio che il poeta compie nel futuro della narrazione non sembra studiato, né voluto, ma segue il filo della sensazione: è creato dal grappolo di immagini che scaturiscono l'una dall'altra incontenibili.

E così la sintassi risulta articolata a causa dello sgorgare incessante di queste ''impressioni", un po' ricordate e un po' ideate, che prendono il sopravvento nella mente del poeta e sono lasciate fluire liberamente, quasi a scopo "terapeutico"[23].

«Si tratta di un exploit unico: coraggioso, rischioso, stupefacente: un tentativo supremo, quasi folle, di affabulare l'ineffabile; di riuscire a dire tutto insieme ciò che normalmente non si riesce a dire se non smembrandolo nel processo di un racconto»[24]. Soldati nota come Bertolucci passi con estrema facilità, attraverso un

www.andreatemporelli.com

nesso sintattico, relativo o di paragone, da una persona a un paesaggio, o a un oggetto, in modo che tutto venga definito e ricordato insieme.

E proprio dall'abbandono a questo flusso di immagini, di connessioni ardite - causa, talvolta, di molteplici dubbiosità semantiche - nascono i momenti più belli di questa poesia.

C'è chi, in questo scorrere delle immagini, vede il bisogno che Bertolucci ha di nutrirsi di larghi spazi, per non cadere nel «racconto scheggiato, reticente, per frammenti»[25].

Del resto per un poeta amante del discorso, anziché della parola, era inevitabile costruire similitudini che si aprissero in «brevi racconti»[26], frutto di sensazioni vere e fantastiche, rivelategli grazie alla *rêverie* da cui si lascia guidare.

La sintassi perciò non fa altro che seguire e assecondare questo veloce fluire di visioni strettamente unite non da nessi logici, bensì da parole, suoni e strutture ripetute. Sono visioni e immagini che, comparendo più di una volta in canti diversi, creano anche un loro ritmo e contribuiscono, nel dare un senso di circolarità e continuità, all'idea stessa di un "poema" unico e inseparabile nelle sue molteplici parti.

NOTE

[1] Cfr. PIETRO CITATI in AA.VV., *Il comune di Parma ad Attilio Bertolucci*, Parma, 1982, p. 19.
[2] Cfr. MARCO MUNARO, *"La camera da letto" di Attilio Bertolucci,* «Eidos», 4, 1989, p. 34.
[3] Cfr. *La camera da letto* (d'ora in poi *C. L.*) cap. XI, vv. 178-183.
[4] Cfr. *C. L.* cap. IV, vv. 35-36.
[5] Cfr. *C. L.* cap. XVII, vv. 154-155.
[6] Cfr. *C. L.* cap. IV, 168-169.
[7] Cfr. *C. L.* cap. XXXVI, v. 90.
[8] Cfr. *C. L.* cap. III, v. 10.
[9] Cfr. *C. L.* cap. IV, dai vv. 22-23.
[10] Cfr. *C. L.* cap. II,vv. 29-31.
[11] Cfr. *C. L.* cap. XI, vv. 113-114.
[12] Cfr. A. GIRARDI, *Rilievi variantistici sul poema di Bertolucci*, «Studi novecenteschi», dicembre 1984 (poi in *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marietti, 1987, p. 90).
[13] Cfr. *C. L.* cap. XXI, vv. 6-13.
[14] Cfr. *C. L.* cap. XIV, vv. 94-99.
[15] Cfr. *C. L.* cap. XIII, vv. 87-93 (il corsivo è mio).
[16] Cfr. *C. L.* cap.XIII, vv. 135-153.
[17] Cfr. PIETRO CITATI, *Una storia di famiglia col miele della poesia*, «Corriere della Sera», 16 febbraio 1984 (poi nel *Sogno della camera rossa*, Milano, Rizzoli, 1986).
[18] Cfr. *C. L.* cap. II, vv. 34-51.
[19] Cfr. MARCO MUNARO, *art. cit.*, p. 34.
[20] Cfr. A. IACOPETTA, *Attilio Bertolucci, lo specchio e la perdita*, Roma, Bonacci, 1984, p. 80.
[21] Cfr. *C. L.* cap. XXXIX, vv. 82-103.
[22] Cfr. *C. L.* cap. XXVII, vv. 25-47.
[23] Cfr. PAOLO LAGAZZI, introduzione a ATTILIO BERTOLUCCI, *Al fuoco calmo dei giorni. Poesie 1929-1990*, Milano Rizzoli, 1991, p. 27.
[24] Cfr. MARIO SOLDATI, *Il dolce mistero della vita nella camera degli sposi*, «Corriere della Sera», 23 maggio 1984.
[25] Cfr. MAURIZIO CUCCHI, *Senza affanno con il tempo,* «l'Unità», 4 gennaio 1989.
[26] Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Attilio Bertolucci*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978 p. 570.

www.andreatemporelli.com

Alba Donati – **La compagnia**

Non è finito e non poteva finire il «solco di ricerca» di voci della poesia contemporanea iniziata sul n. 10 di «Atelier». A mano a mano che il nostro studio si amplia, alla nostra attenzione giungono autori nuovi, come Palmese, Priano, Rinaldi, o splendide conferme, come Alba Donati. E questo rappresenta una chiara testimonianza che, nonostante ogni tipo di divulgata pessimistica considerazione, la poesia italiana sta vivendo una stagione felice e sta conducendo a maturazione la svolta iniziata negli Anni Settanta.

La lirica di Alba Donati conserva il meraviglioso dono di parlare delle realtà quotidiane in modo affascinante. Il tema dei gatti, dei morti, delle zie connotano l'esperienza di ogni persona al punto che grande è il rischio di cadere nel banale, da lei evitato grazie all'originalità del modo in cui percepsice il reale e grazie ad una acuta consapevolezza del "fare poesia".

La Donati riesce a trasformare gli elementi consueti in realtà interne: i gatti impersonano la sicurezza delle mura domestiche, i morti la persistenza degli affetti e le zie la continuità del passato. Queste tre "presenze" garantiscono per mezzo della percezione della loro «compagnia» un consolante, ma profondo motivo di vita. Sotto il profilo stilistico l'autrice ama un lessico familiare (con la bellissima eccezione dei «Lari adolescenti»), unitonale, perfettamente calzante con un ritmo del tutto particolare in cui la singola parola conserva una propria musicalità e contemporaneamente si fonde con la musicalità del verso e del periodo in una sotterranea tensione di significato volta a creare un'atmosfera di intimità e di confidenza.

1. *I gatti*

Quieti e calmi i miei due gatti
stanno dove sto io,
se studio nello studio
se dormo sul letto
sulle sedie se cucino.
Amano la compagnia.

Chissà che fanno quando non ci sono
quando devono bastare a se stessi.

Io mi sposto e loro si stendono
intorno alla tastiera,
sulle pagine del libro aperto
e la notte in fondo ai piedi:
come i Lari adolescenti
intorno alle mura della casa.

Anche però si amano tra loro
si leccano per minuti interi i musetti.

E poi di nuovo in tre:
respirare insieme
riposare insieme
guardare dritti nel vuoto
felici di essere una famiglia
di non spaventati, di calmi
di tranquille persone da casa.

www.andreatemporelli.com

A un certo punto si vede nell'aria
un bianco fantasma che aleggia.

È qualcosa di noi tre
che unito vaga nell'aria
siamo noi che stando bene
abbiamo prodotto una sostanza
che sta bene, e rimane ferma
sulle nostre teste, ci protegge.

Se fossimo morti rimarrebbe nell'aria della sera
in pegno d'amore per la compagnia dei vivi.

2. *I morti*

Non siamo mai soli! Evviva.
E baci, baci che volano sulle carrozze
dorate del tempo.
E le senti la notte, non sono io
che ti accarezzo la fronte,
che scosto i tuoi capelli neri,
non sono io che ti stringo la mano
e non è mia la ninna nanna che senti
frusciare tra i tigli sul viale.
Non è voce quella che senti,
no, non è voce umana, è di fate
è di ombre familiari, è di cielo.
E stanno, sentinelle nella notte
una da un lato del letto, e l'altra
in giro per la casa, toglie la tovaglia
che abbiamo lasciato sul tavolo
asciuga le forchette, i bicchieri.
E che silenzio, tutto si svolge
come se fosse sempre la prima mattina
del mondo! Quando ci alziamo
la casa è limpida come il cielo.

Non ci sono addii, amore mio
tutti rimaniamo nello stesso posto
tutti nei pressi dei nostri beni.

www.andreatemporelli.com

3. *Le zie*

Lucignana 22 novembre 1966

Cara zia voglio scriverti una letterina, ma non so se ce la farò perché sono otto giorni che non vado a scuola e sono rimasta un po' indietro mi sono ammalata, e così devo stare a casa sempre qualche giorno perché ci ho ancora la gola brutta. Te zia come stai domenica vieni a votare, vieni che ti aspettiamo, guarda se ti lasciano anche per S. Ansano che ci farebbe tanto piacere ti mando tanti bacini Alba

Una lavorava la terra, aveva il collo lungo
la faccia altera della scrittrice americana
era una tagliatrice di grano, un'esperta
di venti e di temporali. Rideva delle parate
militari, aveva piuttosto la faccia tosta della
ballerina di tanghi, entrava nel ritmo
e via! Era bellissima nelle sere d'estate
la vita le passava accanto in uno sfavillio di comete.

Una era partita. Ovada, Camogli, Lucca.
Novità assolute nell'atlante di famiglia
lei era l'azzardo, l'avventuriera in case d'altri
ma ricadeva sul suo viso di domestica una
tristezza dello sguardo, come una malinconia
di cose mancanti e di voci lontane. E tuttavia
metteva da parte per chi sarebbe venuto dopo,
per me, per questa mia epoca di poveri assoluti.

Avevano nomi stupendi.
Nomi di terra – Poldina. Nomi d'aria – Fenisia.
Spose mancate per bellezza e fedeltà
per sogni di mari lontani e terre sconosciute,
spose bianche per libertà e nostalgia.

Adesso ho due gatti e sono loro, sono sicura. Mi custodiscono.

www.andreatemporelli.com

Massimiliano Palmese: **Questa Felice Disperazione**

Ad una prima lettura Massimiliano Palmese pare riecheggiare la tristezza di Corazzini o l'estasi stupita di Sandro Penna. In realtà la sua voce, per quanto in fase evolutiva, denota già alcuni elementi peculiari: una trasparenza musicale, la calvianiana "leggerezza" del dettato e una vigorosa capacità di affondo sulla realtà quotidiana. Le immagini balzano nitide, scolpite in una cornice di contrasto, per il fatto che l'autore si abbandona con passione alla vita.

I termini stessi nella levità del verso giungono puntuali e forti: le mani dei drogati sono «appestate», le tasche sono «sfondate», i pantaloni «slacciati», la «strega bellezza» conserva «una piega». Non si tratta di una semplice risorsa retorica, perché tale scelta letteraria germina su una precisa concezione di vita: una «felice disperazione», situazione emotiva diversa dalla metafisica «calma disperazione» di Caproni. Mentre quest'ultimo nell'ossimoro cercava di rendere la dissoluzione dell'io prodotto dalla cultura contemporanea, Palmese si lancia in un rapporto totale, quasi carnale («la rabbia falsa e vera»), con il reale. L'esperienza di dolore lo ha rinfrancato e gli ha insegnato a guadagnarsi la felicità momento per momento, sguardo dopo sguardo, abbraccio dopo abbraccio.

Dopo l'attesa

Finalmente l'amore tra noi.
Il petto nero assaporo,
il tuo sorriso assaporo,
il tuo unguento
mi do addosso,
lento più lento
che posso...

I ragazzi drogati

Unire la mia vita
alla tua, intrecciarmi
a te, morire accucciolato
nel tuo sguardo drogato...

I ragazzi drogati
mi ricordano mio padre.
Anche gli altri, dirai tu.
Ma i ragazzi drogati di più.
Per quell'aria di vittime
predestinate, per quelle astute
battute sulla vita.
Nel loro barcollare
per le strade è mio padre
a guidarmi. Per questo
compro le loro mani
appestate, le bacio
e le tengo care. Per questo
passo le giornate
nelle loro tasche sfondate...

www.andreatemporelli.com

BRINDISI

Neri occhi
di notti insonni
di droghe e bagni
di pioggia, neri
di pioggia caduta
l'ultima volta,
raccolta e offerta
alla vita sconvolta.

QUELLO CHE VINCE

Non i baci o gli abbracci,
non i pantaloni slacciati,
i tuoi sudati capezzoli,
i pochi spiccioli persi
in questa foga di amare,
ma il silenzio
sovrano e felice,
un silenzio che tutto dice tra noi,
che vince il destino, il domani, il poi...

E' ARRIVATA L'ESTATE

È arrivata l'estate.
Scendo in spiaggia
a guardare i ragazzi,
i loro tuffi felici
dai palazzi nel mare.
Cadono ripidi sulle rovine
sfiorando con la pelle
le bouganville agitate.
A contare le vele.
Piegando le tele
ritorno e sulla salita
penso a questa vita
mai saggia, mia ridicola
vita da spiaggia,
a queste accese giornate...
È arrivata l'estate.

www.andreatemporelli.com

ANTONIO

Le tue braccia
di splendido bronzo,
lo sguardo da fondo
del mare, la disperata gioia
con cui regali tanto di te:
qualcosa vorrei rubarti
che mio sia soltanto,
nel marmo vorrei scolpirti
poi smettere di amarti.

ANTONIO **

Sei con me
nei miei interminabili viaggi,
su isole che di sera mi fingo
e di notte ho intorno
vere più vere del giorno,
ti sogno che dici: «Basta,
con questo dolore lontano, basta»
e forte mi stringi la mano
mentre una cupa estate ci sovrasta...

LA VITA DI MARE

Lascia questa città, ripete,
questi fichi e la vita di mare,
queste ringhiere nel vento,
queste vele e le stelle comete,
lascia questa disperazione felice.
Lascia il vulcano, mi dice,
e tutta la lava che da lontano
ti s'è posata sul cuore...

NON SOFFRO PIÙ'

Non vedo l'ora che passi
giovinezza, che questa strega
bellezza smetta la sua piega
al mio vestito cuore.
Ma non soffro più
come un tempo. Soffro
come se questo spiegazzato
destino non fosse mio, soffro
come un bambino viziato,
con la rabbia falsa e vera
di un bambino che piange
nella sera...

www.andreatemporelli.com

Gianni Priano – **Nel raggio della catena**

La poesia di Gianni Priano presenta caratteri completamente estranea ad ogni effusione sentimentale, perché si situa all'interno di un'autentica dimensione gnoseologica finalizzata alla scoperta del reale. Nella «catena» del biologico ciclo di nascita e morte, di produzione e distruzione, in cui l'una e l'altra realtà risultano funzionali alla conservazione di un sistema, si insinua come elemento inquietante il «raggio» del dubbio, della ricerca, della conoscenza. Si tratta solo di un'illuminazione, non di una verità né di un'interpretazione, ma enorme è la portata di questa posizione. La "parola" ha ritrovato il coraggio di dire.

Di fronte all'interpretazione materialistica del reale, contro cui la filosofia kantiana si è scontrata, che ha diviso Leopardi tra pensiero e desiderio e che ha condotto Montale a «seguitare una muraglia» in modo rassegnato, l'autore scorge il "varco" in una «nuova rugiada / di ingiustificata allegria / negli angoli della strada». Dopo la delusione di un superficiale incontro d'amore, gli rimane attaccato «un graffio, uno schiaffo». .

In questa tensione conoscitiva, sorretta da uno stile lineare, tutto giocato su di un'essenzialità copertamente dialettica ed allusiva, si attua la poesia di Priano, capace di dar voce all'angoscia profonda dell'uomo che mai come nella civiltà della comunicazione nasconde una solitudine tragica.

* * *

Le gole dei passeri il mattino
socchiuse al canto tra i peschi
di settembre chiamano te e il tuo
baiard all'infrazione del finto
silenzio. La morte che il fucile
esplode rende giustizia al tempo.
Dice dell'ingiustizia di ogni
nostro osso e respiro.

* * *

a Moretto, che è nato tre volte e nascerà ancora

Quale dio se non un dio
pulcioso, di fango e aspro
odore ci ha fatti e amati

a suo modo. Torneremo
con lo stesso nome, ancora
nel raggio della catena.

Nel braccio della morte
per vivere di accoppiamenti
e sempre nuova rugiada

di ingiustificata allegria
negli angoli della strada.

www.andreatemporelli.com

* * *

Uscire di sera da una casa non tua
dove hai fatto l'amore. Strascina
il torrente una piccola e inutile
storia di limo e rottami. Ti basta
la maglia, a quest'ora: vuol dire
che è vicina l'estate. Quel fiato
di donna lo tieni sempre nel cuore
ed è come un graffio, uno schiaffo.
Del mare di là dai palazzi ti punge
l'odore.

* * *

Il tuo lato sinistro
lo marca lo storno
cittadino. Il destro
l'alborella lucente
sul fiore del limo.
Non c'è lato, però
solo uno spiffero
lieve quando ti sogno
al mattino.

* * *

Dove la funicolare, breve
ti porta? In un imbuto
di anni, nell'attesa dura.
Sarà di nuovo il tuo sorriso
alto come i pali della luce
a sfiorare ai bordi la sera.

www.andreatemporelli.com

Stefano Raimondi – **Una lettura d'anni**

La raccolta di liriche di Stefano Raimondi ripercorre poeticamente una delle tendenze della filosofia attuale: il divenire. La crisi che ha investito la concezione dell'essere prima e poi il pensiero pare non lasciare altra possibilità che accettare il flusso del tempo («gli stessi compleanni»), che per l'autore si configura come mancanza di fondamenti razionali (un altro spinoso problema della speculazione contemporanea), la quale, a sua volta, provoca dubbio («Ma ci si assomiglia poi veramente?»), desiderio («Vorrei che si spalancasse il giardino»), indifferenza («Mio padre [...] / mi legge vicino / senza nessuna pietà») ed estraneità («Siamo due estremi di carezza»).

La singolarità di questi versi consiste nel fatto che pensiero, sentimento, emozione e immagine battono meravigliosamente all'unisono superando agevolmente ogni tentazione di efetto volontaristico. È grande la poesia quando colpisce in profondità con dolcezza.

PARTE PRIMA

Non descrivo l'essere. Descrivo il passaggio
non un passaggio da un'età all'altra, o (…)
di sette in sette anni, ma di giorno
in giorno. di minuto in minuto.
Montaigne

Di minuto in minuto
nel suo segreto semplice…
Giuseppe Ungaretti

I

Vorrei che si spalancasse il giardino
che invadesse dappertutto
e che le strade fossero viottoli
e i palazzi chioschi
e l'indaffararsi fosse
una chiacchierata e la morte
la fine di un libro.
.....
e tutto rimanesse lì
tra una panchina e un'ombra
e una galleria di foglie
che crolla senza nessun rumore.

Ma si dice che in estate
si muoia anche qui.

II

Mio padre, leggeva in continuo.

La notte aveva per me
il peso di un foglio girato.

Dalla sua stanza la luce
era una mano per me
senza mani.

www.andreatemporelli.com

III

Di minuto in minuto per ore
gli stessi compleanni
ognuno nella sua età
tra la luce ed il fondo
di una manciata risparmiata al tempo.

E per anni, entrambi, compimmo
la stessa compagnia.

Quanti nomi in questo nome.

IV

Gli affini – dicevi –
lo sono finché c'è spazio.
Resistono come la calma
dritta dei Navigli
e non sanno della chiusa
appena più in là
come dilania.

Si proiettano le sembianze dei padri
in una loro fedeltà
in una loro invasione spigolosa

e un'età dell'ombra viene
e ci delude.

V

Di notte lo sento tenere
il conto dei salti
dei sobbalzi dei giorni sospesi
come un faro che avverte gli stranieri:

lancia segnali di vita
per rincuorare.

VI

Ma ci si assomiglia poi veramente?

Respira il giardino tra noi
crescendo, lasciandoci spazio
e riposo. Ci tiene.

Il tuo fiato è un fenomeno strano
distrugge i respiri

www.andreatemporelli.com

e per tutto il giardino si sente
la tua guerra.

Si tengono a bada i cani
ognuno nel suo nome.
E un abbaio più forte
ti stana, ti riconosce

e mi scodinzola accanto
come se ti fossi uguale.

VII

Siamo due estremi di carezza
mai abbastanza vicini
mai dissuasi dal giorno.
.....
e andiamo dalla stessa parte
entrambi, nelle grotte delle date
negli spazi miopi della primavera
impazzendo

come buttate di fiori
che i davanzali reggono
per far piacere alle strade.

VIII

Mio padre, che nome continuo.
Raccoglie vene di memoria
in cambio di respiro.

Rimugina giornate

– la domenica è
da un momento all'altro
l'estrema calma –

e nel giardino mi legge vicino
senza nessuna pietà.

Maggio 1996

www.andreatemporelli.com

Paolo Marino – **La battaglia**

Narrazione metaforica e/o realistica? Spesso si scrive per oggettivare un bisogno, ma il bisogno affonda le radici nell'inconscio e quanto più si scava tanto più si allargano, si intersecano, si confondono gli schemi della comprensione.

Il racconto di Paolo Marino, contraddistinto dalla presenza di frequenti cadenze endecasillabiche, conserva il fascino di una lettura polisemica che nella concitazione dell'intreccio invita il lettore a diverse pause di riflessione.

Il cavaliere si corica sul giaciglio, la mente annebbiata per aver brindato più volte alla vittoria sull'esercito nemico nella battaglia che avrà luogo l'indomani. Ripensa alla giornata trascorsa sulle mappe a studiare la strategia della guerra, insieme ai principi e agli altri cavalieri dell'esercito suo. Mappe che ancora ci ha davanti agli occhi, sembrandogli come di volare su quei luoghi, come una rondine che torna dalla sua migrazione, che quelle fronde, ed i campi, ed i fiumi, ed i tetti che passano sotto al suo volo li riconosce tutti, che sono gli stessi della stagione passata. E domani si vedrà se è veramente così anche per il cavaliere, se i segreti e pericoli di quei luoghi li conosce pure lui veramente, cioè si vedrà se le mappe che hanno consultato dicevano poi il vero, oppure no, come pure è possibile che sia, essendoci che alcune sono antiche, ed altre di dubbia provenienza. Che non può escludersi, e anzi è proprio quello che si teme, che un cartografo corrotto abbia venduto la propria fedeltà al regno in cambio di un poco di ricchezza in sovrappiù, così da condurre l'esercito del suo re in una trappola nemica.

A lungo hanno discusso gli strateghi di quale carta potersi fidare e di quale invece no. Sostiene uno che tanto più antica tanto più fedele deve essere, essendo noto lo scrupolo che si poneva in passato in questa arte qua di ridurre tutto quanto il mondo su di un foglio di pergamena. Un altro, certo riconoscendo questa qualità qui degli antichi che ci avevano, invece afferma che un territorio per l'azione dell'uomo e della natura stessa può mutarsi nel tempo, così che non ci si può affidare ad indicazioni troppo remote. Un terzo difende invece i progressi dei nuovi strumenti della cartografia che rendono le mappe moderne tanto più precise ed affidabili. Infine però tutti quanti si interrogano sulla provenienza delle più recenti a loro disposizione, che paiono fin troppo esplicite nel segnare impedimenti in tutti i sensi al passaggio di un esercito, disseminando il territorio di paludi, di fossi, di canali, di laghi, e di accidenti di ogni sorta. Tranne che per un punto, che sarebbe in piano, ed ampio, che un esercito ci sta bene schierato per il lungo, che ci si può fare una bella galoppata, e se ci sta qualcuno dall'altra parte pure la guerra. Che però, se così fosse, allora i nemici non si aspetteranno che un'offensiva da quella parte, che saranno proprio là ad attendere, che diventa difficile allora inventarsi una qualche strategia alternativa per sorprenderli in qualche modo gli infedeli.

Dopo tanto discutere il congresso dei cavalieri ha deciso di mandare a chiamare il cartografo in persona per interrogarlo su quelle carte lì che avrebbe messo a disposizione per averle lui stesso disegnate, e perché dia il suo giudizio su quelle differenze che ci stanno tra le mappe antiche e quelle più recenti, cioè le sue. Il cartografo le sue ragioni le dà pure il meglio che può, e dice a quei signori che quelle carte sono il frutto del suo lavoro che ha fatto con diligenza, e dei suoi viaggi che sono stati faticosi e sempre segnati da grandi pericoli, grazie a Dio sempre scampati. E lui lo sa pure che ci sono in giro quelle altre carte diverse dalle sue, però che assicura che quelle che lui ha disegnato sono le migliori che si possano

www.andreatemporelli.com

trovare, che forse neanche gli abitanti di questa regione qua dove sono venuti la conoscono tanto bene la terra dove vivono quanto lui, che quelle carte lì ha disegnato. Però siccome che dopo averlo interrogato i signori ancora non si dichiarano convinti, decidono allora che per precauzione il cartografo venga imprigionato, e che della sua sorte, cioè della vita sua, decida l'esito della battaglia, che se vittoriosa avrà salva, mentre che se non lo sarà, dovrà pure pagare il suo conto.

Il cartografo protesta a questo punto che non può farsi così, che non si può mica decidere dell'esito di uno scontro soltanto facendoci il conto su di quelle carte lì in base a cui sono stati decisi i movimenti, e la strategia, ed il resto. Che non ci ha mica colpa lui se questo paese qui dove son venuti a fare la guerra è fatto così e così, che è tutto un accidente, che ci dovevano pensare prima i lor signori a venirci ad attaccar briga. E che poi tanti altri elementi vanno a concorrerci, e che mica tutti si possono prevedere, e certamente la fortuna ha la sua parte, e poi comunque è sempre tutto rimesso alla volontà di Dio, il quale solo decide della sorte degli uomini. Però che tante parole non valgono a niente, che anzi a qualcuno gli sembrano insinuare che Dio potrebbe pure decidere della sconfitta di un esercito che combatte nel suo nome, sembrandogli questa cosa addirittura insostenibile e blasfema, perciò trovandoci nuove ragioni per tenere il cartografo sotto chiave.

***

Fuori dalla tenda di questi cavalieri ci stanno dei ragazzini a far baccano, che sono i figli di qualche soldato, di servi, o anche di un gran guerriero che si porta dietro nella guerra moglie e figliolanza, per non staccarsi troppo dagli affetti, oppure per non sapere come altro fare, non avendoci una fissa dimora, o ancora per qualche altra ragione sua. Tra questi ce n'è uno che è un po' più grandicello degli altri, che porta sulla testa un cappello con una piuma rossa sopra, che ci ha uno spadino appeso alla cintura, che di nome fa Alfonso.

Un gran signore che esce dalla tenda gli fa cenno che venga vicino, che allora Alfonso fa qualche passo, portandosi dietro la ciurmaglia. Il signore gli dice che subito, che il sole è ancora alto, che se ne parta, e vada da quella parte là a vedere un po' se in effetti ci sta tutta una palude quando che hai superata la boscaglia. Gli dice anche, che già che c'è, che se ne vada anche a vedere se da quell'altra parte ci sta per caso un fiumiciattolo che ci passa a tagliare la pianura, e che però torni a riferire prima che venga notte, che c'è urgenza che si sappiano quelle cose. Siccome che il ragazzo guarda a quell'altro con una cert'aria interrogativa di non capirci bene, allora il signore gli mette nella mano una moneta d'argento, e pure gli rifila una sberla sulla testa, che lo aiutino queste cose qui a schiarirsi il comprendonio, e gli dice pure, vai, vai, e torna presto.

Così che Alfonso, mentre si gratta la testa e si rigira la moneta che ci ha in mano, chiama a raccolta, e dice, tu, tu, e tu, ce ne andiamo a farci un giro, che c'è da fare un servizio per questo signore qua che ci ha chiamato, che dobbiamo vedere se ci sta una palude per di là, ed un fiume per di qua, che c'è poi da venirgli a riferire di quel che si è scoperto, che dice che è importante che si sappia. Per compagni l'Alfonso si è scelto due fratelli, che sono svegli, che non sono mica citrulli come certi altri, ancora impelagati in faccende da poppanti, che però anche fanno le cose che ci dice lui di fare, così che lui può fare il capo senza discuterci. Ci sta poi anche una ragazzina, che di nome fa Liliana, che pure lei a suo modo sa il fatto

www.andreatemporelli.com

suo, che frigna poco, e che poi se Alfonso le prende una mano e se la infila nei pantaloni, lei mica si tira indietro a frugarci dentro.

Se ne partono così i quattro fuori dell'accampamento di dove stavano, da quella parte là dove devono andare, verso il bosco, a vedere che se dopo ci sta quella palude, e poi per quelle altre cose là che ci hanno da fare. Davanti ci sta Alfonso con uno dei due fratelli e dietro gli altri due, che però Alfonso continuamente ci butta indietro l'occhio, se per caso il fratellino non si prende qualche libertà di troppo con quell'altra, la Liliana. Così se li vede troppo indietro sul sentiero si ferma ad aspettarli, oppure gli dice anche di affrettarsi, con il piglio di chi è a capo dell'impresa.

Arrivati finalmente a quel punto lì che la strada da una parte entra nel bosco e dall'altra ci gira attorno, Alfonso dice ai due fratelli che se la prendano da quella parte là che fa il giro lungo, mentre che lui e la Liliana invece se ne vanno da quella parte che va diretta dentro al folto della foresta, e ci vediamo poi tutti d'altra parte, all'acquitrino, e che se non ci incontriamo là ci incontriamo ancora qua. Che l'Alfonso ha pensato così perché ci ha una certa sua idea di come che potrebbero andare le cose quando che sarà solo con la Liliana in mezzo alla boscaglia.

Ed infatti Alfonso e la Liliana si incamminano da soli avanti per quella strada lì, che adesso lui ha la soddisfazione di averci la mocciosa tutta per sé, che ci sta pure stretta vicino a lui, che la foresta si fa scura ed un po' gli fa paura a tutte e due. Però che lui mica lo vuole dare a vedere e fa come se neanche gli importasse, e pure lei neanche dice niente, e solo si fa un po' più vicina, che allora si danno la mano Alfonso e la Liliana così senza pensarci. Ed Alfonso in verità ci fa un pensiero che quello potrebbe anche essere il momento buono per farci qualche cosa con la Liliana, come di infilarci la mano di sotto alla gonnella ad accarezzarci il culo per esempio. Però mica che si fida tanto a fermarsi proprio lì, che forse sarebbe stato meglio di rimanere assieme agli altri due, e andarsene tutti quanti per quell'altra parte là invece che di ritrovarsi qui da soli. Che ad ogni passo che Alfonso fa, che muove le foglie che ci stanno in terra, o che va a rompere un ramo secco, si gira indietro a vedere chi è che ha fatto quel rumore, e dice però poi a se stesso, stupido che sei, che ti spaventi del rumore dei tuoi passi. Però che quando ancora se ne va avanti, ancora gli fa paura quel fruscio che fa con i piedi, che gli sembra che se anche è lui stesso a farlo potrebbe anche essere che attiri qualcuno, o magari qualche cosa di brutto pure, come uno spirito che abiti da quelle parti lì e che non gradisca di essere importunato. Così che allora, per darsi un po' di coraggio, la stringe un po' più forte la mano della Liliana, che però subito si pente della propria debolezza e la lascia andare, lasciandola cascare giù da sola a penzoloni.

***

Essendosi in guerra ed in terra straniera mica ci hanno una torre o una segreta dove chiudere il cartografo ad aspettare che il suo destino si decida. Così che allora solo lo hanno portato alla sua tenda, e ci hanno messo due soldati, che se ne stiano lì a fare la guardia al prigioniero. Che però questi due neanche ci capiscono tanto perché lo si debba sorvegliare a quello, che non ha poi fatto nulla, sembra. E anche i signori che hanno dato gli ordini sono rimasti un po' sul vago circa le sue colpe e su ciò che c'è da farsi, che solo hanno detto, che il signore qui sia sorvegliato, che

www.andreatemporelli.com

non se ne vada solo per l'accampamento, e tanto meno ve ne esca, che ci abbiamo un conto che sta in sospeso fino dopo alla battaglia. Così che allora ai due soldati mica non gli sembra di fare il loro dovere che se invece di starsene rigidi fuori della tenda se ne stanno dentro, a giocarci a carte con il signor cartografo, e pure a bersi un bicchiere di vino, che il tempo passa meglio se si sta in buona compagnia.

Viene però la sera e ad un turno di guardia se ne avvicenda un altro. E questi due nuovi qua di soldati sono un po' meno inclini alle confidenze di quelli di prima, così che sì che il tempo lo fanno passare giocando alle carte, che però se ne rimangono fuori dalla tenda. Così lasciano il cartografo solo, che se ne sta sul suo giaciglio a pensare dentro di sé alle cose che gli stanno passando, e a guardare a quei pensieri confusi che gli scivolano davanti uno dietro all'altro. E pure ad ascoltare le voci che gli arrivano da fuori, e tutti quei rumori lì che sono i preparativi della guerra, e più in là ancora anche altri suoni, come il canto degli uccelli notturni, l'abbaiare dei cani ed il vento che agita le foglie.

Allora, non potendo proprio prendere sonno, si alza e si mette al suo tavolo da lavoro. Ci stende sopra un foglio bianco, che lo prende da un rotolo che ci ha di fianco, e questo foglio qui lo fissa al tavolo con delle pietre che lui tiene lì apposta, e che le ha anche decorate per farle meglio figurare vicino agli strumenti suoi di precisione. Poi prende il carboncino e comincia a tracciarci sopra i segni, e quello che vuole disegnare è la battaglia che il suo esercito combatterà l'indomani, in quel luogo lì dove dovrà avvenire, che lui è l'unico della sua parte che lo conosce per esserci veramente stato, così che lo può disegnare fedele come se lo conserva nella memoria. Dove però ci aggiunge pure tutti i cavalieri che conosce, con i cavalli, e le insegne, e le armi, e pure i fanti ci mette, e gli arcieri, da una parte e dall'altra, che poi ci mette anche il suo re, come in posa di vittoria, mentre che là ai nemici ci fa il volto segnato dal terrore e umiliato dalla sconfitta. Così che spera che questa rappresentazione qui, che adesso ci aggiunge pure i colori perché sembri più uguale al vero, ci porti fortuna alla sua parte, e soprattutto a lui medesimo. Che il suo dovere lui si sente di averlo già compiuto, che non gli sembra giusto di dover pagare se quegli altri là di far la guerra non ne sono mica buoni.

***

Non riesce ad abbandonarsi al sonno il cavaliere, come è normale che sia pensando alle cose sue che lo aspettano, come per esempio se ne uscirà vivo da questa guerra, e se ritornerà alla sua casa, che ci ha in un altro paese, che sta lontano da questo posto qua. Continuamente gli ritornano alla mente le parole del cartografo sulla volontà divina che tutto decide, della vita e della morte, di cui non è che vanità voler disporre. E l'eccitazione che si sente addosso gli sembra diventare quasi un furore dell'immaginazione che gli si scatena nella testa, dentro, portandogli le immagini di tutte le guerre che ha combattuto, e dei cadaveri, del sangue, e del dolore, che sempre ne vengono da quelle cose lì di armi. Come d'un amico passato da una lancia da parte a parte, e dell'agonia sua che fu lunghissima, che non si sapeva come interrompere. E di quell'altro schiacciato dal suo stesso cavallo, che l'animale con il ventre aperto buttava fuori tutto 1'intestino e stramazzava al suolo portandosi dietro il suo padrone, che gli fracassava così il petto, essendoci questi rimasto sotto. E di quell'altra volta, di quella spada che ci ha tagliato di

www.andreatemporelli.com

netto la testa ad un compagno suo, che era anche il suo fratello, facendogliela rotolare ai piedi, che ancora ci aveva l'elmo sopra, che per qualche attimo l'armatura ha tenuto in piedi il corpo decapitato, sembrandogli al cavaliere di averci di fronte uno dei fantasmi delle leggende che si raccontano d'inverno davanti al fuoco. Che infatti quella testa mozzata se la è rivista tante volte in sogno, venendogliene sempre gran spavento, che forse, che se si muore così, magari che proprio dei fantasmi si diventa, che poi si va di notte a zonzo per i sogni altrui, di quelli ancora vivi, a far terrore, per non averci di meglio da fare. E ancora, lì nella luce dell'immaginativa, gli arrivano le figure di tutte quelle cose, come dei campi di battaglia disseminati di cadaveri e di feriti in fin di vita, e dei corvi e dei cani che si apprestano al banchetto, neanche il rosario che si sforza di recitare portandogli un po' di pace.

Decide così di alzarsi e va dal suo scudiero, che gli dice che se ne vada a cercare una baldracca e che gliela porti, che c'è bisogno che venga a placargli il fuoco che dalla testa si è trasferito tutto dentro al ventre, e a spegnergli quell'incendio che non gli dà pace, che ci deve spargere la sabbia sulle braci, e chiudere quella ferita lì che ha nella testa, da cui entrano le figure che lo vengono a visitare e che gli fanno orrore. Mica che però gli dice proprio così, che non c'è mica bisogno di farla tanto lunga. Lo scudiero se ne va, e dopo poco torna, presentandosi con una ragazza di nome Pilar, che questa è una che se ne è partita dalla sua terra in cerca di fortuna, e trovato sul suo cammino un esercito ci si è aggregata, trovandone la propria convenienza.

Quando che Pilar si avvicina appena al cavaliere lui se la guarda solo per un attimo, e già gli vengono alla mente parole cortesi su quegli occhi neri e profondi che lo scrutano, dei quali già avverte l'incantamento, che gli intenerisce il cuore di amore tanto impuro quanto sincero. Però, non avendoci la pazienza, va ad anticipare la sua stessa immaginazione, e le parole pure che stavano per uscirgli dalla bocca, e se la mette subito sotto, montandola e più volte soddisfacendosi, intuendo nell'eccitazione che si sente addosso come una qualche comunione tra la prodezza, dell'organo suo di uomo che ci ha per copulare, e l'abilità della sua spada che usa da soldato, che domani dovrà pur dimostrare di avercene dimestichezza se vorrà ancora godere dei piaceri che adesso si sta prendendo.

***

Invece per quei due ragazzetti là, cioè per l'Alfonso e la Liliana, la notte non è ancora arrivata, anzi che sono ancora sul sentiero dentro alla foresta. Che però quasi dovrebbero essere dall'altra parte, e trovarci i due fratelli là, e la palude pure, se ci sta poi veramente. Ed infatti che ad un certo punto gli sembra come di sentire la voce dei compagni, che li staranno chiamando per dirgli che sono da quella parte là, così che Alfonso affretta il passo, e anche si sente il sollievo di uscire finalmente da quel posto, che a lui gli sembra che sia minaccioso e malsicuro.

Però mentre che procede sente che i due compagni sì che gridano, ma mica però che lo stanno chiamando, che sembra invece che gridino e basta. Sente pure che ci sono delle altre voci insieme a loro, così che allora si mette a correre in quella direzione, là dove gli sembra che vengano i richiami, tirandosi dietro per la mano la Liliana, pensando che magari gli sta succedendo qualcosa di brutto ai due fratelli per di là. Infatti più che si avvicina e più che sente che quelle grida sono di terrore e di soccorso, e che quelle altre voci che si sentono sono invece in una lingua che

www.andreatemporelli.com

non conosce. Così che lo spadino che ci ha appeso al fianco lo tira fuori, e ci lascia la mano alla Liliana, che scivola, che se ne cade giù, e lì, con la faccia sporca di terra, che si impasta con le lacrime che scorrono sulle guance, la bambina vede Alfonso che se ne parte, come alla carica, gridando pure lui contro ai cavalieri che tengono i due fratelli. Che però, prima ancora che non abbia fatto nulla, gli arriva una freccia tra le costole da un altro che se ne stava un po' più in là, che così che il suo urlo che lanciava per farsi coraggio si è come smorzato, e spento, e le gambe gli si sono incrociate, e si è accasciato a terra, e anche il cappello con la piuma che si portava in testa cade giù. Uno dei cavalieri, in quella sua lingua lì che parla, dice che è meglio che ce ne andiamo via di qua, e molla uno dei fratelli che tiene stretto per la giacchetta sopra al suo cavallo, che quando che questi se ne è venuto giù di peso subito gli tira un colpo di spada, e la stessa cosa fa l'altro cavaliere che si teneva l'altro fratello.

Tutto questo vede Liliana mentre che se ne sta acquattata al buio lì ai margini della foresta, senza dire niente né fare niente, che il terrore la immobilizza. E ancora, quando che ormai quei guerrieri là se ne sono andati, se ne rimane come pietrificata lì davanti ai due fratelli e all'Alfonso, che se ne stanno immobili anche loro, però non per la paura, che invece è per la morte che non si muovono, ed il sangue gli cola giù dalle ferite, che Liliana non sa staccarsi da quella vista che ci ha di fronte.

Così che il tempo passa e già sta per arrivare l'imbrunire. Le ombre si fanno lunghe a deformare le figure, e pure arriva il fresco della sera con l'umido che si porta appresso. Allora, forse non distinguendo più tanto le sagome che ha di fronte, e le macchie del sangue facendosi scure come il colore della terra, Liliana si decide di muoversi da quel posto là dove si trova a contemplare lo scempio dei corpi uccisi. Si avvia per il sentiero da dove è venuta, con la bocca un po' aperta, che gli dà un aspetto instupidito, e con gli occhi fissi pure.

Cammina piano, e senza neanche che se ne accorga il sentiero lo abbandona subito, prendendola per un'altra parte che la porta nel folto della vegetazione. Che però per lei non fa differenza, che neanche sa quello che fa, e le gambe le si muovono come per una abitudine loro di non star ferme, senza che veramente ci abbiano una meta. Di ritornare al campo neanche ci pensa più, neanche sa perché dovrebbe, che lei di quella faccenda lì della palude, se ci sta oppure no, mica che ci ha capito tanto, e meno ancora gli importa di quell'altro, del gran signore che gli ha dato la moneta di argento all'Alfonso. Che però non che ci pensa veramente a queste cose, come se fossero una ragione per qualcosa, che invece gli passano soltanto per la testa per poi andarsene subito via. Gli torna anche il ricordo di quando che è caduta, e l'Alfonso è partito con fuori lo spadino, e poi gli è arrivata quella freccia, ed il cappello è cascato a terra, e poi anche questo pensiero qui se ne vola via. Intanto se ne va avanti lì tra gli alberi, che ormai è notte, e se anche il cielo è sereno tuttavia le stelle non le può mica vedere, che sono tutte dall'altra parte, nascoste dalle fronde e dai rami che ci ha sopra alla testa.

***

Trema la luce della candela sopra al tavolo del cartografo, che questa volta non lavora con i suoi strumenti per riprodurre la terra che si calpesta o l'acqua che si

www.andreatemporelli.com

naviga, che tanto già si è che visto che a lui i suoi signori non vogliono credere, che a nulla è valsa la sua scienza, addirittura mettendosi in dubbio le sue qualità di suddito devoto. Così che allora si dedica a quel disegno che si è detto della guerra dell'indomani, che già sta ultimando la sua opera dando le ultime pennellate, usando ora soprattutto il rosso, che è il colore, oltre che delle insegne, anche del sangue che si versa. Cerca il cartografo di usarne il più possibile da quella parte lì che gli è avversa, a testimoniare della forza superiore dell'esercito del suo re, nella quale sinceramente spera, essendoci per lui in ballo una questione, non solo di affezione al regno, ma alla sua vita stessa, alla quale francamente tiene più di tutto quanto il resto.

Guarda così la sua opera un poco da lontano, per vedere se non ci manchi qualche cosa, e pure se l'insieme renda giustizia alla vittoria, che lui intende proclamare con anticipo sui tempi. Prende anche in mano la candela e la muove sul disegno per controllarne i minimi dettagli, che ogni cosa deve essere fatta per bene, e tutto quanto deve stare al proprio posto. Così che mentre che fa queste cose gli viene da pensare che se vuole che quella vittoria veramente arrivi ci si dovrebbe impegnare più di suo, non solo con il pennello ed i colori, ma pure con la forza del braccio e con il coraggio dello spirito. Allora al fianco del suo re, che ha dipinto alla testa dell'esercito, decide di porvi se medesimo a fare la sua parte, e cambia allora i connotati ad un tal signore a cavallo mettendoci quelli propri. E adesso sì che il cartografo si sente soddisfatto, che ora gli sembra di aver fatto tutto il possibile per il bene suo e di quello del suo regno, standosene lì di fronte alle armi del nemico con la spada insanguinata a combattere per quella guerra lì, che è giusta e santa e di cui ormai è prossimo l'inizio.

***

Avendo il cavaliere trascorso la notte in muliebre compagnia, anche lo scudiero, per non ridursi a passarla sotto le stelle, s'è prodigato nello sperpero del seme in altro loco. Però quando che nel cielo comincia ad albeggiare se ne esce a prendere il cavallo che il cavaliere monterà per prepararlo alla battaglia, che anche all'animale non devono essere negate le precauzioni che lo possono aiutare a scamparla e riportare a casa il cuoio, che queste cose qui sono una armatura in lamine metalliche che difenda dai colpi i fianchi, ed il petto, e la testa pure, chiamandosi i diversi pezzi rispettivamente fiancale, pettiera e testiera.

Solo una volta terminato il lavoro con il cavallo, entra allora lo scudiero nella tenda del cavaliere annunciandogli che l'ora è giunta che si prepari. Trovandolo immerso in un sonno profondo e rumoroso, che sempre le notti del cavaliere sono visitate dai fantasmi che si è detto, ai quali egli apostrofa come se fosse sveglio e trattasse con qualche mascalzone, allora lo scudiero lo scuote e gli urla pure nelle orecchie. Con ciò il cavaliere si leva di scatto, ritrovandosi - seduto lì per terra con gli occhi spalancati ed il respiro grosso.

Pilar si sveglia invece per l'armeggiare dello scudiero con l'armatura che sta appesa ad un'asta conficcata nel terreno, che è bastato toccarla appena per farci sbatacchiare i pezzi l'uno contro l'altro, facendo un rumore da ferraglia come di campane ammaccate. Così che lo scudiero, iniziando per le scarpe, le gambiere, le ginocchiere ed i cosciali, prende questi pezzi ad uno ad uno e li porge al cavaliere, e pure chinandosi lo aiuta ad indossarli e a stringergli le fibbie. Passa poi alla pan-

www.andreatemporelli.com

ziera che protegge il ventre, alla corazza che va a coprire il petto e la schiena, ai bracciali e alle cubitiere che servono per gli arti superiori, ai due spallacci per le spalle, alle manopole per le mani, per finire con la gorgiera che si mette per il collo, e l'elmo infine, con il pennacchio sopra, a riparare il cranio, che questa dell'uomo è la parte più dura, ma anche però quella più preziosa, che fin che ci si fa un taglio c'è sempre modo di ricucirlo, ma quando che si rompe per lo più è un danno che val la pena di evitare.

La ragazza assiste in silenzio e da una parte ai preparativi del cavaliere per questa sua guerra. Quando che questi si accinge a partire, per sua volontà, sembrandole cosa gentile e propizia, come di un viatico per le grandi imprese che lo aspettano, vuole donare un ultimo bacio a quel soldato. Gli si avvicina allora, gli alza la visiera dell'elmo ed in punta di piedi appoggia le labbra su quelle sue di lui, sentendosi sulla pelle i peli ispidi della barba.

Da tale casto bacio al cavaliere gli si accende nuovamente il desiderio, sentendosi dentro l'insopprimibile incombenza di soddisfarlo, che evidentemente ne è rimasto un fondo dalla notte precedente. Così che si risolve di dar la stura a quell'avanzo, raggiungendo subito Pilar di sotto alle vesti. Però che essendo del tutto impacciato dall'armatura che indossa, inizia a maledire e bestemmiare, e lo fa con tali irripetibili parole contro ai santi e contro Dio che allo scudiero gli prende la paura, e gli scappa dalla bocca che se il suo padrone dovesse morire nella battaglia, per quel che ha detto potrebbe pure finire giù all'inferno. A sentire quelle parole al cavaliere gli viene come un calore addosso, se ne diventa tutto paonazzo, e si mette ad imprecare come che se fosse posseduto dal demonio. Urla allo scudiero che se non provvede immediatamente a liberarlo dagli impedimenti che si frappongono tra lui e la fanciulla questa insolenza qui la pagherà cara. Dunque che allora il servo accorre a levare al cavaliere le manopole che ci ha, e a liberarlo dalle protezioni al basso ventre, in modo che la virilità si possa esprimere senza impacci.

Si getta così il cavaliere su Pilar con grande slancio, che la ragazza quasi ne rimane schiacciata, e grida che in quel modo li non si può fare, che la uccide con il peso dell'armatura, e che si alzi e si metta giù di schiena. Il cavaliere esegue le istruzioni, che gli sembrano ragionevoli, che Pilar, essendo donna di mestiere, di queste cose se ne intende. E dunque i due si arrangiano diversamente, con la donna che gli sta sopra e l'uomo sotto, in maniera forse non approvata da santa madre chiesa, che però è anche indulgente per le difficoltà che sempre la vita del cristiano presenta nelle diverse circostanze.

***

Pure per il cartografo è passata la notte, che l'ha trascorsa lavorando a quel disegno della battaglia che sta per combattersi. Con il sole che viene su arriva pure un turno di guardia nuovo, che ritornano cioè quei due là del giorno prima. Il loro dovere oggi sarà lieve rispetto a quello degli altri soldati, che loro solo se ne rimarranno a farci la guardia a questo signor cartografo, che in verità gli sembra anche un signore gentile, senza boria né arroganza, e di buona compagnia pure, mentre che quegli altri del loro esercito se ne andranno a combattere per il re e per la fede, con il rischio di lasciarci la vita là sul campo di battaglia. Il cartografo anche è lieto, che se deve rimanere nella tenda, e se la sua vita è forse in sospeso per via

www.andreatemporelli.com

dell'esito dello scontro, almeno che quelle ore di attesa non siano troppo penose, potendole passare in allegria con i due soldati, che ci piace a questi qua di giocare a carte, di bere il vino, e di starsene insieme a far passare il tempo. Così che mentre che da fuori arrivano quei suoni gravi delle armature che vengono indossate, delle armi che si mettono a punto e dei cavalli nervosi che nitriscono, invece dalla tenda arrivano solo le risa di quei tre che si raccontano cose buffe, e battono forte i pugni sopra al tavolo, ma solo così per fare più baccano.

Ed al cartografo, nell'allegria di quel congresso, gli viene però anche un po' la malinconia, così che gli spiega ai due soldati quella faccenda delle carte, e della propria sorte che sarebbe legata agli esiti che ne verranno dalla guerra. Ai due soldati proprio gli sembra un'ingiustizia quella che gli è capitata al povero signor cartografo, così che decidono che per lui qualche cosa in effetti si debba fare. Però mica che gli viene in mente niente, che fosse per loro lo potrebbero anche liberare, e magari aiutarlo pure a fuggire, che però quella non è cosa che si possa far così, che poi è il caso che la punizione che toccava al cartografo magari poi gli passa a loro, e di questo tutti e tre ne convengono, così che veramente non sanno cosa fare.

Ad uno dei soldati gli viene l'idea che magari almeno quelle ore lì che ci mancano alla fine dello scontro si possono passare il meglio che si può. Così che dice che dopo aver bevuto in compagnia, ciò che ancora può chiedere un uomo è di giacere con una donna. Anche su questo tutti quanti sono d' accordo, così che il soldato se ne parte ad indagare se ve ne sia qualche d'una a disposizione, che in effetti a quell'ora lì della mattina non è facile trovarne. Però questa volta qui è fortunato, che appena che è uscito dalla tenda incontra Pilar che se ne torna. Subito lui la riconosce, per averla già in precedenza conosciuta, e gli dice allora che c'è da fare per lei. Pilar un po' fa resistenza, che dice che è stanca, che torna adesso da un signore, che però il soldato insiste, e allora lei dice di sì e se ne entra nella tenda del cartografo.

***

Suona la tromba che chiama a raccolta i cavalieri, i quali arrivano alla spicciolata e vanno a schierarsi raggruppati per grado, e provenienza, e a volte pure per simpatia, che se si deve morire è meglio che sia vicino ad un amico piuttosto che in mezzo a sconosciuti. Giunge pure un tal vescovo, con un codazzo di altri preti dietro, a benedire l'esercito e recitar messa, tagliando però nelle parti superflue, che non si possono tenere i cavalieri ed i soldati un'ora ad ascoltarla. Così che si arriva velocemente all'assoluzione generale per tutti i peccati commessi in vita, e la garanzia pure del paradiso per coloro che abbandoneranno le spoglie mortali sul campo di battaglia, martiri della fede ed esempio di virtù. Della qual cosa il cavaliere nostro si sente sollevato, che per tutto il copulare della notte passata e della mattina, e per le parole sue incaute pronunciate verso Dio, un po' si era impensierito di aver passato il segno.

Infine l'esercito se ne parte per raggiungere il campo di battaglia, che è poco lontano, cioè quel luogo che le carte indicano come il più adatto ad una carica della cavalleria, e ad una avanzata dei fanti dietro. Quando che lo raggiungono si trovano su di una vasta pianura verde delimitata all'estremità più lontana da una striscia scura, che è l'esercito nemico che già è lì, come infatti ci si aspettava. I cavalieri si mettono uno di fianco all'altro a formare un lungo fronte fatto di più

www.andreatemporelli.com

file, che avanti ci stanno i guerrieri con più esperienza, che tante ne hanno viste, e dietro ci stanno quelli novelli, che hanno bisogno di qualcuno che li sproni, che in cuor loro ne farebbero pure a meno di questa carica, e delle conseguenze che può comportare soprattutto. Poi un'altra volta squilla la tromba per annunciare che l'ora è arrivata, che l'esercito si muova e compia il proprio dovere, che è quello di vincere la guerra.

Così che anche il cavaliere se ne parte al trotto insieme ai suoi compagni, e come sempre quando che si avvia ad una impresa allora incomincia a cantarsi una filastrocca, che così sa che quando che questa sarà finita significherà allora che avrà raggiunto il suo nemico. Che ci dovrà allora fare la guerra, che lì si tratterà di spicciarsela in qualche modo, tirando di spada e parando con lo scudo.

Mentre che dal trotto passa al galoppo da dentro all'elmo guarda avanti a sé a quella linea scura che si fa via via più distinta a rivelare lo schieramento del nemico, che intravede attraverso le fessure, che un po' gli compare ed un po' gli si nasconde ad ogni sobbalzo che ci fa sulla sella. Ed intanto che la cantilena che si canta il cavaliere è ancora in corso, già gli arrivano i primi stormi delle frecce, che prima rimbalzano fiacche contro alle lamine di ferro, che poi però si fanno più potenti come che si avvicina agli arcieri, che diventa come una grandine maligna che piova giù dal cielo. Allora quando che il momento sembra essere giunto di raccogliere le forze, ed il coraggio che ci ha nel cuore, la visione gli si fa confusa ed i colori torbidi, che la carica al cavaliere gli riscalda il sangue, e gli umori dentro se li sente tutti mescolati. Infine gli eserciti arrivano allo schianto, che la canzone è finita infatti, e le lance si spezzano contro agli scudi oppure trapassano le carni, e le spade sferragliano sopra alle teste dei guerrieri, e tutto è solo confusione, e polvere, e frastuono, e morte.

***

Così che mentre che queste cose qui di sangue si svolgono, da un'altra parte il cartografo se ne sta nella sua tenda ad aspettare, che però quasi subito il soldato se ne rientra portandosi dietro una donna, che è Pilar ancora. Dice il soldato al cartografo, ha visto il signore, che non ci è voluto molto, che i cavalieri sono andati tutti a far la guerra, così che le donne adesso ce le abbiamo noi qua, che ce le possiamo godere tutte. Hai ragione, replica l'amico, che è quell'altro soldato, che insieme a lui è lì a far la guardia, che però mi sembra pure, dice, che qui di donne ne hai portata solo una, che se è vero che ce n'è così tante in giro di disoccupate, magari se ne possono pure che invitare altre due, così che mentre che il signor cartografo fa i comodi suoi con questa, magari che anche noi possiamo farci qualche cosa con dell'altre. In effetti il ragionamento sembra convincere tutti quanti, così che mentre che il cartografo si appresta alle sue faccende con Pilar, quello lì che ha parlato se ne parte in spedizione per rintracciarne altre due di madonne a buon mercato. Pure lui le trova quasi subito, che sapeva in realtà dove andare a stanarle, e così anche i soldati ci si mettono di impegno, lì di fuori però, per non essere di disturbo al signor cartografo che se ne è rimasto invece dentro.

Ancora a Pilar le tocca di spogliarsi per farci piacere a questo altro signore qua, che si stende lì per terra ad aspettare che quello si decida a venirle sopra. Che invece però sembra che non gli importi tanto a questo, che invece di montarla se ne sta ad armeggiare con il pennello sopra ad una tavola. Allora Pilar si alza, così ignuda

www.andreatemporelli.com

come si trova, e se ne va a vedere cosa sta facendo il gentiluomo. Quando che vede quel disegno della battaglia, che il cartografo è lì che lo ritocca, lei mica dice niente, però che ne ha una grande commozione, che le sembra come proprio di esserci in mezzo a quella guerra, come se anche lei potesse essere in mezzo a quella mischia. Lui le chiede se le piace, e allora lei dice di sì con la testa, che è meraviglioso signore, dice, questo disegno qua che lei ha fatto. Le viene pure da dire che lei li invidia quei cavalieri che combattono e che si guadagnano la gloria con il coraggio e la forza che ci hanno, e che a noi donne solo ci rimane di aspettare che questi se ne tornino. Dice allora il cartografo che pure lui è lì che aspetta, pure che ne farebbe a meno a dire il vero, e che però se vuole si può fare che anche lei partecipi alla guerra. Così che con il pennello che ci ha in mano con due o tre tocchi cambia il volto di un cavaliere che se ne sta lì con la lancia in mano, e ci fa al suo posto il viso di Pilar, così che anche lei possa dire di essere lì a combattere. Della qual cosa Pilar prova grande stupore, e quasi non ci crede di essere veramente dentro al quadro, che dice al cartografo che neanche le vengono le parole per poterlo ringraziare di quella cosa portentosa. Così che il cartografo le risponde che a lui mica lo deve ringraziare, e che mica deve dire niente, che però magari qualche cosa la può pure fare in cambio.

Prima di andare avanti a parlare il cartografo se ne va a sbirciare fuori dalla tenda a vedere un po' cosa succede, così che vede da una parte uno dei soldati sopra ad una baldracca che la monta, mentre l'altro se ne è andato su di un carro che ci sta di fronte, anche lui con una dama tra le mani. Il cartografo allora va avanti a dire che magari quello che potrebbe fare è di prestargli i vestiti che si è tolti. Pilar mica che capisce bene quella cosa, che allora lui le dice che per ripagarla del danno che le arreca le regala quel dipinto lì che c'è sul tavolo, dove dentro ci sta pure lei. Pilar ancora non ci capisce niente, sembrandogli quello un dono spropositato, e mentre che ci pensa a questa cosa qua vede il cartografo che indossa il suo vestito, ed il suo mantello pure, con il cappuccio che si calca sulla testa, ed in silenzio se ne esce dalla tenda. I due soldati, molto indaffarati nei fatti loro, neanche ci fanno caso, che soltanto uno pensa mentre che seguita a sollazzarsi, però è veloce questo signore qua con le signore.

***

Tanto si spinge il cavaliere contro il nemico, e con tanta foga, che si ritrova a non avere più nessuno di fronte a sé, che la battaglia certamente ancora imperversa, però non dove ora si trova, bensì alle sue spalle, come lui stesso si rende conto voltandosi, il che gli imprime in volto un'espressione di stupore, celata però di sotto all'elmo.

Si ritrova anche denudato il cavaliere, non della corazza che l'ha protetto dai colpi di spada, e di mazza, e dalle frecce scagliate, ma dei vessilli che proclamavano la sua identità ed appartenenza, che lo scontro, ed i duelli, e tutto quanto il resto, lo hanno spogliato degli addobbi. Così che non potendosi dubitare che si tratti di un cavaliere per le armi e protezioni che ancora si porta appresso, e per il cavallo pure che cavalca, non si distingue ora a quale esercito appartenga, né a fianco di chi l'abbia combattuta quella sua guerra.

Allora il cavaliere, che è fuori dalla mischia, si lascia alle spalle il rumore dei ferri che si incrociano, e delle urla di morte e di vittoria, e cavalca diritto avanti,

www.andreatemporelli.com

lasciando che il cavallo proceda al passo, rimettendo al suo istinto di animale giudizioso il compito di decidere la via, quale strada prendere e quale evitare invece.

Attraversa le retrovie del suo nemico, che non sono diverse da quelle di qualsiasi altro esercito in una qualsiasi altra guerra di quei tempi. Percorrendo quelle terre dove uno scontro si è svolto ed è passato oltre, il cavaliere vede sul terreno soltanto i feriti ed i morti, nonché quelli che vi si dedicano. Con i primi facendo quel che si può, ovvero caricarli su di un carro e portarli all'accampamento, dove i chirurghi già sono pronti con i ferri in mano, che si tratterà di estrarre ciò che vi è di estraneo nella carne e negli organi, e richiudere poi dopo le ferite, potendo astenersi per una volta dal praticare il salasso, che di sangue ne sarà già uscito a sufficienza dalle vene. Con i secondi non potendosi fare altro che raccoglierli e seppellirli, e pregarci pure per la loro anima, non prima d'aver però frugato nelle loro tasche e prelevato tutto quanto d'utile e di valore contenevano. E per la fretta a volte anche quel che di superfluo e di nessun uso, come un fazzoletto lacero e lordo di sangue, oppure una ciocca di capelli tenuta insieme da un nastro, dono sicuro d'una dama, che se è accorta ed assennata, per non rischiare dolore e delusione, avrà già rinunciato fin dalla partenza ad attendere il ritorno del suo soldato. E poi ancora un pezzo di pane secco e rosicato, un foglio di pergamena spiegazzato, che solo vi si riconoscono alcuni scarabocchi scoloriti, la fibbia rotta di un sandalo, ed una pietra raccolta per la via, eletta, evidentemente in un momento non propizio, a portafortuna per la guerra.

Già i corvi abbassano il loro volo e gracchiando sui cadaveri se ne contendono le carni, e pure ci scavano nelle orbite degli occhi, che queste sono le pietanze predilette. Le loro figure nere paiono al cavaliere quelle di spettri, che con i loro orridi richiami riproducono le urla, le grida, ed il baccano della guerra, che ancora incombe poco più in là. E forse più che a riempire i loro becchi rapaci ed i ventri ingordi, se ne vengono a rapire le anime ancora racchiuse nei corpi caldi dei guerrieri, per farne poi illecito baratto. E ancor dappertutto dove lo sguardo va a cadere i corpi allagano la terra con il sangue vermiglio, che ora se ne va tutto sciupato, inghiottito nelle crepe che arrivano giù fino all'inferno.

In mezzo alla desolazione di quel rovinoso spettacolo scorge il cavaliere una bambina camminare lentamente. Ha le vesti stracciate e gli occhi persi che guardano nel vuoto, con le braccia che le lascia penzolare lungo i fianchi. Il cavallo per una sua imperscrutabile ragione equina si porta a fianco della bambina, la quale neanche sembra accorgersi di niente, continuando con il suo passo regolare, il cavaliere provando allora grande turbamento per quella indifferenza, che tanto gli ricorda il velo che sorella morte stende sul volto delle sue messi, che allora con un colpo secco del tallone fa galoppare il cavallo lontano da quella vista che lo spaventa.

***

Il cartografo se ne va tutto avvolto nelle vesti di Pilar, in modo che non si veda che lui non è ciò che sembra dal di fuori. Se ne cammina veloce per l'accampamento, e si guarda bene intorno coprendosi anche il viso, che a vedersi si potrebbe pensare ad un certo pudore femminile di mostrarsi. Che però mica neanche che nessuno ci fa caso a lui, che solo però lui ci ha il pensiero di incontrare qualcuno in cerca di una qualche distrazione, non avendoci troppo da fare, essendoci che tutti

www.andreatemporelli.com

quanti sono via. Così se ne parte svelto, anche inciampando qualche volta nella gonna, che non ci è abituato e quasi che finisce giù per terra. Si allontana dalle tende e se ne va da quella parte verso dove che stanno combattendo, avendoci nella testa una certa sua idea su quel che vuole fare. Cioè che gli piacerebbe appunto di poter fare anche lui il suo dovere per quella vittoria lì da cui dipende la sua vita, così che si dirige per quella strada dove che si arriva al luogo dello scontro.

Mentre che cammina il cartografo la sente sempre più forte la baraonda della guerra, cioè il fracasso che le armi ed i guerrieri fanno, con i cavalli pure che nitriscono forte. Che dopo un po' ancora arriva alla pianura, dove che in mezzo al polverone si vedono i due eserciti che si combattono, con il terreno già tutto accidentato e pestato dagli zoccoli, ed un bel po' di cavalieri abbandonati sull'area dello scontro. Così che allora si avvicina ad uno di questi, gli solleva la visiera per guardarci dentro, e vede che il soldato ci ha gli occhi rivoltati e la bocca aperta. Allora il cartografo prova a toccarlo e scuoterlo per accertarsi se fa qualcosa, oppure se veramente è morto, che infatti mica che si muove né fa niente. Che allora il cartografo si dice tra sé che non sarà mica un peccato di tirarci via l'armatura che porta questo cavaliere per mettersela su lui invece, così che possa andare pure lui in mezzo a quella mischia a tirare con la spada, e fare la guerra pure lui insomma.

Incomincia allora a slacciare i vari lacci che tengono insieme l'armatura, mettendo i pezzi ad uno ad uno lì da parte. Mentre però che sta facendo queste cose, mica si accorge che da dietro sono arrivati degli altri, che sono quelli che se ne vanno a soccorrere i feriti e ad alleggerire i morti, come che si è detto. Questi qua lo chiamano al cartografo, che però lo pensano una donna, e ci dicono, vieni un po' qua tu, che ci dai una mano a caricare il cavaliere che sta qui. Allora che quando lui si sente così apostrofato un po' si spaventa, e senza neanche voltarsi si tira su e fa come per andare. Però che allora quegli altri gli dicono, ma dove è che vai, vieni qua, che sei sorda. E lui ancora via senza dire niente. Così che gli altri si insospettiscono un po' e gli vanno dietro, ed il cartografo comincia a correre, e quelli pure loro a correrci dietro, ed il cartografo è tutto impacciato nella gonna che ci porta, e questa volta inciampa veramente, che finisce con la faccia in mezzo al fango. Allora subito lo raggiungono e gli dicono, ma dove te ne scappi, mica che avrai paura di noi, o che hai preso qualcosa a quel cavaliere li che ci hai tolto l'armatura, che guarda che se c'hai qualcosa si divide.

Il cartografo ancora se ne sta con la faccia nascosta, però che quelli lo vogliono vedere bene e lo tirano su per il cappuccio. Quando che lo guardano in faccia e che vedono che è un uomo dicono, ma allora questa è un'altra storia, che ci fai con i panni di una donna, che non sarai mica una spia, gli dicono. Allora se è così lo sai che cosa che ti diciamo, che vai a finire male tu, e senza che neanche il cartografo possa dire niente questo qui che gli parla caccia fuori un coltello che tiene alla cintura e glielo infila nella pancia, facendoci un taglio che fa uscire tutto quello che ci aveva dentro per di fuori. Poi si abbassano su di lui e ci frugano nelle tasche, mentre che dicono, vediamo un po' che cosa si porta dietro questa spia. Gli infilano le mani dentro al vestito, un po' sporcandosi di sangue, e solo una moneta ci trovano, che era quella che il cavaliere aveva dato a Pilar, e niente altro. Allora dicono, questo non ci ha mica niente, e se ne vanno via a finire quel lavoro che ci avevano da finire con quell'altro cavaliere morto che c'è da caricare sopra al carro. E intanto si dicono che se non era una spia allora era uno stregone che strappa gli occhi ai

www.andreatemporelli.com

morti, che poi dopo li usa per i suoi incantamenti, e allora tanto meglio che gli abbiamo aperto la pancia, che abbiamo reso un servizio anche alla fede.

***

Passa per un accampamento il cavaliere, e confondendo i luoghi pensa come di trovarsi in quello del suo esercito. Si mette così alla ricerca della sua tenda, dove spera di ritrovare la donna che gli ha tenuto compagnia nella notte precedente, che sarebbe poi Pilar, che potrebbe anche chiamare, se soltanto avesse pensato di domandarle il nome. Ma subito però, avvertitosi dell'errore, dice come a se stesso, ma cos'è che stai facendo, non lo vedi che sei passato dall'altra parte. Riprende allora il suo cammino, e con le redini in mano riconduce il cavallo sulla via principale che stava percorrendo, dove ancora si svolge il trambusto legato alla battaglia.

Succede poi che il cavaliere si ritrova a prendere un sentiero laterale, in preda ad un umore melanconico ed una confusione dello spirito, che lo spingono lontano dal teatro di sventure che lo circonda da ogni parte. Così che per quella via arriva tra alte erbe, giunchi ed acquitrini a percorrere una stradicciuola che si fa sempre più stretta ed indistinta nella vegetazione. Qui, in completa solitudine, lontano da ogni traffico e commercio, si sente quasi liberato da quel furore di guerriero da cui era in preda e che lo aveva posseduto, che lo sente come diluito e raffreddato. E ancora sì che gli arrivano dei suoni, che riconosce essere quelli della battaglia, che evidentemente ancora si svolge da qualche parte là, ma gli giungono solo di tanto in tanto, trasportati da una folata di vento che lo raggiunge e passa oltre, portando via con sé anche gli echi e riabbandonandolo nuovamente nel silenzio. E quei suoni, che sempre più arrivano deboli mano a mano che avanza nella sterpaglia folta, per chi fosse ignaro dello scontro che fin dall'alba imperversa in quelle terre per abitare fuori dalle vie principali che gli eserciti hanno percorso, a sentirli li prenderebbe forse per i muggiti di una mandria di passaggio, oppure per i festeggiamenti di uno sposalizio in qualche paese dei dintorni, e neanche ci farebbe troppo caso, andandosene semplicemente avanti nelle faccende sue che sta svolgendo, oppure nell'ozio con il quale fa scivolare via il tempo.

www.andreatemporelli.com

LETTURE

Ferruccio Benzoni, *Sguardo dalla finestra d'inverno*, Milano, Scheiwiller, 1998

Un esilio permanente tra i vivi, una vicinanza lancinante ai morti: queste le cifre più autentiche della poesia benzoniana, confermate dall'ultima raccolta postuma, in cui la vita e la morte si compenetrano in una luminosità del dire che è allo stesso tempo fiamma della memoria e passione del presente.

È vero che l'opera di Benzoni riaffiora da «una linea d'ombra della tradizione novecentesca», come ha scritto lui stesso, e che, pertanto, si tiene lontana da un clima crepuscolare e anche ermetico, legandosi piuttosto alla luce di un paesaggio dell'anima che riverbera dal canto spezzato della linea Montale-Sereni. È vero, tuttavia, che quest'ultima lezione - una decenza quotidiana, l'esistere come tensione a strappi - viene accesa dall'altra stella polare che ha illuminato il cielo del poeta di Cesenatico: Paul Celan. E non solo nell'opposta inquietudine verbale e ritmica, quanto nella consapevolezza di quell'esilio ininterrotto sulla soglia di una verità poetica che è colloquio con le assenze, ma colloquio sprofondato «nel cuore stesso della presenza», a dirla con Bonnefoy.

Una convivenza con la poesia non facile: l'intero percorso di Benzoni vive nel silenzio di un lavoro perseguito fino allo stremo, nell'intransigenza di un'esperienza appartata, conquistata libro dopo libro, umanamente nei giorni, nei luoghi, nei gesti, nella parola. E l'ultima raccolta non tradisce questo cammino, anzi lo conferma e lo illumina quanto più lo rende instabile poeticamente, quanto più rivela la strenua ricerca di una lingua dell'esistere che sia luogo comune dei vivi e degli assenti.

Sin dalla *Casa sul porto* e poi con *Notizie dalla solitudine*, *Fedi nuziali* e *Numi di un lessico figliale* il dialogo con gli scomparsi (la madre, il padre, Sereni, Celan) aveva trovato una sua decisa intonazione "romanzesca", legata indissolubilmente al viaggio dei presenti e ai luoghi (Cesenatico, Vauclouse, Milano, Luino, Parigi) reali e mentali, quasi fossero sinopie temporali della stessa radice esistenziale, margini viventi di una stessa malinconia che andava componendo l'ardua melodia di una "grazia" prossima all'"orrore".

Sguardo dalla finestra d'inverno è un congedo estremo, estrema convocazione di un mondo in cui la morte non è affatto la negazione dell'esserci, bensì l'aspetto più profondo e l'unica realtà della nostra presenza. La poesia è il luogo di questa convocazione, la dimora musicale di una conoscenza in atto. La sua verità è nella finitudine che dice l'impossibilità di dire. Soglia e ferita della temporalità implacabile, di un bene, di un amore che costringono la voce a un altrove permanente da cui parlare, costringono a giocare d'anticipo con le ombre: «oh, tu non sai, d'accordo: / giochi d'anticipo tu, con le ombre». La poesia di Benzoni, nel diario dei suoi libri, si è venuta costruendo sempre più come una "mossa d'anticipo" con gli assenti e in quest'ultimo volume il gesto si fa più intenso e difficile perché costretto ad essere vissuto nella propria carne, nel «proprio non distrutto cuore».

Emblematica in tal senso è *A mia insaputa*: «Vorrei per una volta tutti / della mia vita i volti s'affollasero, / e uno in particolare contro / l'invetriata senza desideri. / Sorridono e all'implorante / "Vi aspetto, tornate!" - / socchiuso lasciano il battente, / neanche spettasse a me seguirli / (chi qua chi là scomparendo) / o fossi dei loro già, senza saperlo». Qui la doppia ripresa sereniana, *La speranza* (*Gli strumenti umani*), e montaliana, lo *xenion* di *Satura*, *Avevamo studiato per l'aldilà*, pone il testo in una sorta di spazio interstiziale tra memoria e presenza, presagio e certezza, da non lasciare dubbi sul gioco d'anticipo dell'io poetico. Ascoltiamo i due poeti: «Vi dico che non era un sogno. / C'erano tutti, o quasi, i volti della mia vita/ compresi quelli degli andati via / e altri che già erano in vista / lì, a due passi sul confine / non ancora nei paraggi della morte»; «Avevamo studiato per l'aldilà / un fischio un segno di riconoscimento. / Mi provo a modularlo nella speranza / che tutti siamo già morti senza saperlo». Di là dalla doppia citazione iniziale e finale e dalla omogeneità dei testi, ciò che si illumina è quel doppio *già* presente in Sereni e Montale, che ritorna anche in Benzoni.

È l'infratempo posto tra il qui e il là, sul "confine" tra l'essere da questa parte della morte e l'"aldilà" svolta del respiro che unisce il paesaggio dei vivi e dei morti, la condizione dell'esistere e dello scomparire. Allo stesso modo il battente lasciato socchiuso

www.andreatemporelli.com

dagli assenti è luogo di transito e di confluenza: delta dei morti e dei vivi, di chi torna e di chi li segue, uniti tutti nella stessa disparizione: «chi qua chi là scomparendo». La dissolvenza è incrociata, allo stesso modo la venuta in presenza.

L'invetriata, il battente socchiuso, il "già" costituiscono il luogo della poesia e il non-luogo del vivere. E Benzoni più volte ritorna sulle trasparenze, i vetri, le finestre, l'in-stante temporale. Per non citare che alcuni esempi, basta leggere *Un sonno* e l'aldilà è il "qui" da cui la voce parla, tanto più aldilà quanto più l'aldiqua è nella stessa vita. Ancora in *Notizia d'addio* ai «liquidi vetri» fa riscontro quell'«oltre la porta», fino ad arrivare al dialogo sospeso della*Casa sul mare* con il «tu che mi ascolti / di là da un vetro», in un tempo fatto immobile, con quel «senza desideri» che ha la medesima posizione di fine di *A mia insaputa*.

Queste soglie sono altresì risonanza comunemente abitata da uno stesso grado di presenza che coincide con una "nenia" di corpi-in-voce con cui scambiarsi sembianze e parole. *Simmetrie mortali*, appunto, come recita un altro componimento, senza desideri, ma colme di una necessità che immobilizza il tempo duplice della grazia e dell'orrore, della lontananza e dell'essere, del canzoniere e della sua agonia. Ombre che divampano, «ombre semivive», sulla soglia «dell'irreale molto / infantilmente intatto dentro / un reale devastato», pura citazione, come molte altre, dallo Char tradotto da Sereni: «De quoi souffres-tu? De l'irréel dans le réel dévasté» (*Rémanence*).

L'interiore e l'esteriore si includono e si spezzano in un perpetuo e reciproco cercarsi, pieghe (traumatici gli *enjambements*) di un rituale votivo cui consacrare l'invernale verità poetica di un altrove della vita dolorosamente riconosciuto nel farsi stesso della poesia: «sparire, ah, / sia pure dietro una tenda, sotto / le fasce come un feto, in attesa / (in attesa?) del / bosco muto, dell'attimo / infinito in cui rendersi, / il blu incavato nella pupilla buia»; «nello scarto tra tempo e presagio / l'istante che ti illumina. / L'attimo in cui dividi vita da vita / lo specchio dagli occhi / vividi come in un vento d'erba, / e ne muori già / ne stai morendo / - non fosse per l'abisso / d'avere male vissuto invano»; dove «e ne muori già / ne stai morendo» viene ripreso semanticamente nell'ultimo testo «(da sognante a sognata effigie) / [...] / perché è notte già, *la notte*», così come nel già citato «o fossi già dei loro, senza saperlo», in un clima già aldilà (per tornare a Montale), in una situazione esistenziale, ma soprattutto poetica, che incrocia il qui e l'oltre.

Il già è nodo di vita e morte, luogo della poesia, di un «trepido vivere nei morti», per tornare al Sereni di *Frontiera*, *La strada di Creva* e la finestra d'inverno allora sembra essere lo spazio vetrato dell'attesa che scioglie il reale nel divenire di uno sguardo dell'"esilio" tra i vivi, nei morti, in cui l'ardente malinconia del vivere si fa «luogo di un frammento di durata consumato nell'eterno» (Bonnefoy), nel cuore stesso della presenza: addio umanamente non risarcito, idillio bruciato, eppure voce luminosamente illesa.

«E quel desiderio quasi appagato di raggiungere la presenza nel linguaggio significa, credo, che l'intelligenza deve annullarsi nell'amore che è più grande di lei, anche se come dimora non ha altro che la pietà o il rimpianto, "amaro sapere", conoscenza disperata e fatale» (Bonnefoy).

Vitaniello Bonito

Pino Corbo, *Il mondo non sa nulla,* Cosenza, Jonia Editrice, 1996

Il primo intervento, di cui abbia memoria sul tema del Pasolini pedagogico e maieutico, è quello di Andrea Zanzotto ed è compreso nel fascicolo di «Nuovi Argomenti» dedicato nel 76 al poeta da poco assassinato. Era quello trattato da Zanzotto un aspetto allora per me inusitato, non tra i più evidenti nella figura e nella vicenda culturale di Pasolini. Eppure c'era stato *Gennariello,* dialogo condotto sulle pagine di «Tempo», settimanale sotto una rubricazione esplicitamente pedagogica, e ancor prima, l'intera *suite* delle scritture "corsare", *l'explicatio* ammaestrativa di San Francesco in *Uccellacci e uccellini,* il passato di insegnante in Friuli e nella Scuola media di Ciampino, intorno a Roma.

La "passione" pedagogica non era insomma per nulla secondaria in Pasolini tanto da figurare quasi immediatamente nel campo

www.andreatemporelli.com

d'intervento degli studiosi. Del resto il Pasolini poeta interpreta in quanto tale il mondo e ne comunica l'essenza, e la non-esistenza, ai suoi interlocutori e anche ai detrattori (un poco come faceva Giacomo Leopardi coi *Pensieri)*.

Adesso Pino Corbo (dopo aver dedicato al poeta di Casarsa diverse riflessioni in periodici e riviste, da «Scuola e vita» a «Microprovincia», interviene più diffusamente sul tema. Ma il libro, che ha per titolo un verso tratto da *Orgia,* reca emblematicamente a sottotitolo *Pasolini poeta e "diseducatore"*: una dizione che parrebbe idonea a confortare quanti hanno sottoposto il grande scrittore-regista ad accuse di confusione, di nichilismo appoggiato sulla sua condizione esistenziale (all'incirca gli stessi rimproveri rivolti a suo tempo a Leopardi), di estetismo apocalittico con l'aggravante, più perniciosa oggi, di negazione del progresso e della stessa ragione.

In che consiste allora la dialettica educativa di Pasolini? È ovviamente la domanda che ha dovuto porsi l'autore del saggio (anche lui creatore di versi, questo sia detto per incidenza). La figura a tal scopo evocata in causa è quella della "provocazione", che convoglia aspetti del moralismo e dell'anticonformismo pasoliniano e, con una qualche forzatura, gran parte della sua opera: un'attitudine polemica e civile (in quanto tendente a garantire l'individuo e gli ambiti vivi della società, i microuniversi culturali e linguistici), che diviene anche e necessariamente "diseducatrice".

Gli scritti giovanili, tracciati negli anni dell'insegnamento nella scuola media di Valvasone (sui quali anche esiste una bella testimonianza di Nico Naldini in un documentario televisivo di Nico Garrone), insistono su un'autonomia e purezza del fanciullo - del fanciullo tuttavia che continua a vivere nell'uomo - che vanno salvaguardate. Il migliore (e peggiore) insegnante è colui che accetta le regole più universalmente codificate. Si deve al contrario aiutare la liberazione della corporeità infantile e favorirne la crescita e l'emancipazione per potenziare le differenze dell'infanzia (concetti acquisiti da Franco Cambi, prefatore del libro, che li ragiona a propria volta sui modelli dello Schérer e del Lapassade, all'interno di un pensiero nutrito a propria volta di Nietzsche, Freud e Heidegger).

Quell'emozione pedagogica, che spingeva Pasolini a insegnare ai ragazzini di Versuta, nella mitica e tante volte immaginata e vagheggiata scuoletta di San Giovanni (come spiegava? come otteneva che i suoi alunni campagnoli parlassero e scrivessero italiano e scoprissero al tempo stesso la poesia?), non si sarebbe tradotta in una metodologia e in un sistema funzionale al solo insegnamento. Passando, invece, primariamente al Pasolini scrittore e uomo di cultura, ecco allora la figura del "poeta" che, al modo antico, fa vedere agli altri quel che essi non scorgono. E valga al riguardo anche il suo rapporto con gli scrittori e gli intellettuali più giovani, per i quali voleva essere una guida (qualche volta rifiutato: fu il caso di Massimo Ferretti e della così detta "Nuova Avanguardia", quando non si era ancora incanaglita; a volte invece provvidenziale, come nel caso di Paolo Volponi, che sempre riconobbe essere stato Pasolini a indicargli la sua vera natura di scrittore, e che quando parlava di lui sempre richiamava l'amico ed il "maestro").

L'intento pedagogico di Pasolini è, (per usare le parole di Corbo) «visibilmente trepido, premuroso ed egualmente polemico», critico nei riguardi delle istituzioni culturali e pedagogiche. Dunque, allargando il quadro, verso le istituzioni sociali e politiche del paese, il suo obiettivo è allora (specificatamente nella prima fase degli Anni Quaranta, più caratterizzati sotto il rispetto pedagogico), quello di configurare una cultura finalmente sciolta da equivoci e feticci, da ogni abuso ed idolo (in primo luogo l'insegnante).

La "diseducazione" è, infine, l'abito critico che si arriva ad acquisire, la forza interna della polemica; anche, va detto, un'affettività tra maestro e discepolo che implica un'unità di cuore (al modo di Pestalozzi, suggerisce Corbo) e un rapporto d'amore. La stessa poesia - con il suo insegnamento e contenuto linguistico e filologico - risponde com'è evidente a un "ordine sentimentale" e spinge - in uno con la pedagogia - verso quell'oltre utopistico cui concorrono anche gli sforzi disperati e gridati di opposizione e "trasformazione" (come scrive Gian Carlo Ferretti nella sua prefazione a *Volgar'eloquio*).

A tali istanze corrisponde l'originalissimo attivismo del giovane professore-poeta nel Friuli contadino e cristiano prima dell'omolo-

www.andreatemporelli.com

gazione e della distruzione delle culture locali. Questo ha ricordato Zanzotto: «Si pensa a Pasolini nella scuola, alla sua passione didattica, alla sua puntigliosa e ardente volontà di applicare i "metodi attivi", nei tempi dell'immediato dopoguerra». Da qui un senso di tristezza «al pensiero degli entusiasmi di quei tempi, col motto "educazione e democrazia", che tanti giovani insegnanti (bicicletta, un solo pasto al giorno, stanza non riscaldata) condividevano».

Così non stupisce che alla fine Pasolini si sia come fatto promotore di una pedagogia della diversità, da intendere ovviamente in un senso vasto: diversità quale centralità del proprio corpo e - per ripeterla con Cambi - «valorizzazione di tutto ciò (uomini, culture, discorsi) che viene schiacciato dalla logica del consumismo, cioè del binomio produzione-evasione, e dal conformismo che è ad essa strettamente congiunto»: una pedagogia che si fa maieutica dell'umano, costruzione interiore e mentale della liberazione così dai limiti e dai condizionamenti storici come dalle determinazioni sociali e di classe.

Non siamo padroni della sorgente del nostro essere, per questo non siamo padroni del corpo e della nostra vita. L'opera di Pasolini, e insieme la sua mania pedagogica, "diseducatrice" soltanto perché non conformista, sono anche all'origine delle molte conquiste di civiltà e cultura, che dobbiamo alla visione profetica della pedagogia, che egli ha incarnato in Italia insieme con un Don Milani e prima ancora con Gramsci.

Gualtiero De Santi

Nicola Gardini, *Atlas*, Milano, Crocetti, 1998

«Ho vissuto l'asma [...] come una perturbazione del mio rapporto simbolico col mondo. Tutto era perturbato. E quindi sono portato a concepire l'asma [...] alla stregua di un'avventura intellettuale» (Enrico Filippini). In Gardini, con le poesie raccolte col titolo *La primavera* nel quarto volume einaudiano dedicato ai *Nuovi poeti italiani*, la patologia allergica diveniva il prisma attraverso cui ogni motivo subiva un'originale rifrazione. L'eclettismo formale che ne discendeva (come di un reale frantumarsi del respiro poetico in ritmi differenti) recava in sé il timbro di una coerenza ispirativa. La ricchezza tonale e l'esercizio metrico, estremamente ricettivi anche nei confronti di materiali linguistici eterogenei, ponevano in essere delle variazioni su tema, necessarie per approssimarsi al segreto dell'origine, come se l'unico ritorno possibile fosse l'avanzamento, come se soltanto l'acquisto di distanza promettesse uno sguardo sintetico sul luogo di provenienza. Accanto a strofe perfettamente conchiuse, ecco allora poesie apparentemente amorfe, in cui il verso si avvicina al grado zero senza però annullarsi; ecco addirittura il ricorso alla sestina o a dialoghi beckettiani («Servimi bene, Ippolito, con molto riguardo. / Alla niçoise togli l'uovo»).

La primavera rappresentava la prima parte di un libro inedito intitolato *Stasimi*, di cui si fornivano anche gli estremi cronologici di elaborazione: dal 1991 al 1994. Non sappiamo se la raccolta recente, dal titolo *Atlas* (composto tra il 1993 e il 1997) sostituisca il precedente progetto, ma sicuramente segna un ulteriore allontanamento da quella prima manifestazione poetica. Il personaggio, che l'io testuale definiva, rischiava di fissare la propria caratterizzazione su un unico tratto, il "prisma" dell'allergia. Ora, invece, con il complicarsi delle situazioni, dei personaggi, dei riferimenti, dei contesti culturali, l'io si perde e riemerge nella trama di quello che appare quasi un romanzo *in progress*. Sarebbe facile, fin dal titolo (per anni Gardini ha vissuto a New York), suggerire l'ovvia ipotesi che le fonti primarie di tale romanzo siano biografiche; più utile ci sembra avvertire della capacità di questa poesia di trasformare l'impulso lirico fino a offrire l'io sulla pagina come un *personaggio* della scena: non si notano sbavature emotive: l'autore muove le proprie figure da una distanza di retaggio classicista. Il valore attribuito all'esercizio formale, che qui ulteriormente si complica, ne è un sintomo. Ma *Atlas* si apre addirittura con quattro poesie scritte in greco, mentre accoglie in seguito una sezione in dialetto molisano: al *labor* metrico si innesta l'esercizio linguistico (Gardini è pure traduttore dall'inglese, dal francese e dal latino), e si badi che in tale prospettiva il dialetto resta estraneo (e prossimo) al poeta quanto una lingua classica. Il senso di tale zanzottiano con-

www.andreatemporelli.com

fronto con i codici è sempre quello di eludere una mimesi impossibile che restituisca il vissuto sulla pagina, a vantaggio di una più attiva perlustrazione reinventiva del mondo. Il caos cosmico diventa universo soltanto attraverso l'elaborazione linguistica; il farsi e disfarsi della poesia e dell'ordine che istituisce non hanno velleità di attingere l'Assoluto, definiscono una cosmogonia privata, partecipe del divenire dell'essere.

Atlas: il titolo postula un'istanza di vastità inerente anche alla pronuncia poetica, senza la quale non sarebbe nemmeno possibile. La grandezza (non certo superficialmente nel senso di magniloquenza d'espressione) è qui una condizione indispensabile per la poesia. Per definire i suoi motivi, il poeta ha bisogno di saccheggiare liberamente un patrimonio culturale aperto a ogni stimolo e in questa prospettiva la sua cifra peculiare s'intenda pure, positivamente, come "postmoderna". Il romanzo *in progress* non si espande solo per l'alternarsi dei personaggi e delle occasioni, talvolta metafisicamente emblematiche e talora dimesse, prosastiche (la lezione montaliana lascia ancora tracce indelebili); le sue strutture portanti accolgono trame oniriche e producono immagini per il tramite di un collasso fra molteplici associazioni e riferimenti culturali (si veda l'essenziale apparato di note esplicative). La cittadinanza in più tradizioni (segno anche qui di una patria ritrovata sempre altrove) e il possesso di un repertorio vocale ampio sono l'unica garanzia al poeta di capire (contenere) quanta più realtà possibile. Non c'è dispersione: tutto proviene dall'unica luce rifratta dell'io. Così mitologia classica e mitologia privata si rispecchiano riplasmando vicendevolmente nuove e provvisorie forme fantastiche. Passando dall'una all'altra, assumendo di volta in volta la rifrangenza offerta dai diversi dispositivi metrici, il poeta avvista sé stesso.

In questa serie di spostamenti infiniti e di infinitesimali appercezioni, Gardini resiste anche alla tentazione del *nostos* e tronca l'elegia. Il dialetto non rappresenta alcun approdo o regresso all'origine, così come il greco era solo uno dei tanti possibili punti di partenza: «Il viaggio, che non è mai iniziato, / non ha fine».

Marco Merlin

Umberto Bellintani, *Nella grande pianura*, Milano, Mondadori, 1998

Dopo più di trent'anni di silenzio Umberto Bellintani ritorna a pubblicare nella collana "Lo Specchio" di Mondadori una raccolta poetica dal titolo emblematico *Nella grande pianura* che riprende le liriche già edite a cui si aggiunge la sezione *Un abbaino in piazza Teofilo Folengo*. L'opera presenta, nonostante la differenza di tempi, una sostanziale unità di ispirazione e in modo particolare uno straordinario amore per la vita: «Chiudi gli occhi agli orrori della notte / apri gli occhi al bello del giorno». I ricordi dell'infanzia uniti alla visione raccapricciante della guerra si accompagnano alla nota distintiva della personalità di Bellintani e cioè la sua empatia con l'esistente, con gli umili, gli animali, le piante, i minerali, avvertiti come parte di un'armonia di cui l'uomo è francescanamente fratello: «Poiché veramente sono fratello / del topo nella bocca della gatta / che svelta se ne corre via / e sopportare non posso il ragazzo / scemo che inchioda al tronco / dell'acero la lucertola». Di essi virgilianamente avverte le *lacrymae* e la fatica di vivere, prova una *pietas* soffusa di una virile malinconia ed esprime un rispetto per la natura, testimonianza di una civiltà contadina destinata a soccombere di fronte all'incalzare della mentalità materialistica che interpreta il creato solo in termini di sfruttamento.

Ad ogni modo non ci sembra appropriato parlare di poesia «cosmica», per il fatto che il mistero non è verticale, ma orizzontale e cioè legato alla pianura, in cui si esaurisce tutto il suo mondo. Anche il Sahara pare un semplice luogo di confine. Eppure anche questo mistero lo avvicina al sacro: in una prima parte afferma «Forse Dio non esiste», ma nell'ultima raccolta annota: «È un mistero, e mi affascina il mistero; / penso ancora che Dio debba esistere», espressione del travaglio della ragione contemporanea che postula l'esistenza di un Essere Superiore senza riuscire a dimostrarlo.

L'amore per la campagna lo avvicina, quindi, a Virgilio, suo conterraneo, più che a Pascoli, che la interpretava come lo scenario su cui proiettare le inquietudini interiori. Bellintani conserva una severa pensosità di fronte al dolore "creaturale", ma questo non gli impedisce di amare spassionatamente la vita: «guar-

www.andreatemporelli.com

diamo a vita e morte col cuore ebbro / di chi il vino ha tracannato della gioia».

Nelle sue poesie balza vivo il senso della pianura come un universo di cultura e di civiltà, come maniera di interpretare la realtà. In primo luogo è meraviglioso il senso della grandiosità: anche ciò che è piccolo si espande in un ampio respiro che abbraccia l'universo: «È la mia pianura ancora più vasta e sonora di un gran mare». Il poeta, forse unico esempio nella tradizione italiana di questo secolo, coglie il reale in modo sintetico come una «bella d'erbe famiglia e d'animali» (U. Foscolo) per il fatto che avverte solo da lontano la lacerante civiltà contemporanea che ne ha distrutto, come già avevano percepito Rousseau e Leopardi, l'armonia. Per questo motivo *Nella grande pianura* può essere interpretato come l'edizione poetica dell'*Albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi, uno degli estremi monumenti alla cultura contadina basata sulla scansione dei tempi secondo il ritmo delle ore e delle stagioni, da cui, così come dalla vita degli animali, Bellintani trae sovente ispirazione per creare paragoni con la propria interiorità (Dio è un pastore e le stelle la sua mandria).

Nell'ultima parte compare all'orizzonte anche la morte paragonata ad una madre di campagna che, consapevole della difficoltà dell'esistenza, accetta il destino dei suoi figli: «è una povera madre che soffre / e che attende ogni figlio che muore // e ogni volta che un figlio le muore / è la mamma dolente che piange / questa povera morte affettuosa».

Questo attaccamento al passato è riscontrabile anche nello stile; infatti in lui difficilmente si trova traccia della rivoluzione ermetica che ha segnato pressoché tutta la nostra poesia del Novecento. Non mi paiono significativi i consueti collegamenti con la linea sabiana, solo per il fatto che egli comune al poeta di Trieste conserva, oltre che l'amore per la vita, un'immediata capacità comunicativa. La poesia di Bellintani si colloca in un'area anteriore, prossima alla tradizione che dall'Ottocento giunge all'inizio del Novecento. Non è, infatti, difficile scoprire echi leopardiani, carducciani, pascoliani, dannunziani sia pure rielaborati in uno stile composito. Infatti una delle caratteristiche di questa raccolta è la mescolanza stilistica, per cui all'interno di un andamento colloquiale balza il termine aulico (come "antropo"), accanto alla filastrocca troviamo il preziosismo linguistico, la ricercatezza manierata e accanto alla cadenza metrica tradizionale versi "petrosamente" liberi. Manca ogni tipo di sperimentazione: lo stile sembra per molti aspetti vicino alla prima edizione di *Pianissimo* di Sbarbaro.

A nessuno può sfuggire, pertanto, l'originalità di questa voce e la sua difficoltà a trovare accenti nuovi all'interno di una tradizione georgica ed arcadica che nei secoli ha sperimentato molteplici concezioni della campagna. Il tono passa dal descrittivismo al lirismo evocativo, dal sentimentalismo al realismo in una varietà che con difficoltà recupera la stessa unità posta in luce sotto il profilo tematico. Diversi, quindi, sono gli esiti poetici, alcuni freschi ed originali, altri, invece, più piatti e comuni come i versi di carattere politico. Ad ogni modo l'opera di Bellintani va segnalata come testimonianza di una civiltà in cui l'uomo viveva in simbiosi con la natura

Rimane un nutrito gruppo di liriche composte in "stato di grazia" come nel ritratto di un amico: «Al posto del cuore non aveva / una pietra, Amerigo Scalabrino. / Ma un pugno aveva di farfalle e un pugno / di uccellini, così piccoli / che a tenerli sul palmo della mano / tanti ne contavi quanti / avrebbero fatto al gioia di un fanciullo / insaziabile».

Giuliano Ladolfi

Tolmino Baldassari, *E' zet dla finëstra (Il silenzio della finestra),* Castel Maggiore, Book, 1998

Non sempre si deve catalogare la poesia dialettale come produzione minore: lo testimonia la raccolta poetica di Tolmino Baldassari, che può a pieno titolo essere inserita nel panorama di vasto respiro della letteratura italiana contemporanea. L'autore romagnolo, autodidatta coltissimo, si mostra infatti capace di reinterpretare il Pascoli miriceo attraverso una fitta trama di corrispondenze letterarie, che vanno dalle proustiane intermittenze del cuore ai romanzi lirici di Franco Loi.

Fin dal componimento eponimo si definiscono i filoni tematici dell'intera opera: nell'atmosfera ovattata di una nevicata il

www.andreatemporelli.com

macrocosmo filtrato attraverso la finestra di leopardiana memoria si fonde con un microcosmo onirico carico d'ansietà. È ciò che Alberto Cappi nella prefazione definisce «soglia fra attesa e fuga».

Che cosa si attende? In primo luogo l'epifania dei morti, figure oniriche eppure presenti e concrete, tanto da risvegliare una percezione di vita fisica, corporea, tattile: «a volte mi bastano le voci dei miei / in una sera d'estate / per toccare i polpastrelli che sentono la vita». Si manifestano, casi personaggi semplici, portatori di verità incomprensibili, fra le quali spiccano la figura paterna e quella della nonna, legata ad una religiosità tradizionale non condivisa dal poeta («nell'aldilà io non ci credo / ma sento che c'è»).

Emergono poi gli affetti della vita quotidiana, come Cecilia, la bimba seguita nelle tappe della crescita da quando «ha tre mesi / ed è già il centro del mondo» al compimento del primo anno, e nella capacità di reinterpretare la realtà con quella carica vitale che è soltanto dei piccoli. La poetica delle piccole cose non si manifesta, però, soltanto nel conservare come in un sacrario i giocattoli dei nipotini; emerge soprattutto nella concretezza delle *Cose da dire,* che «non sono cose da contare / che cominciano poi finiscono / ma sono soletta di felpa / il vento immoto in alto / il melograno la sveglia / che suona nel pomeriggio».

La vitalità creativa del poeta romagnolo non si esaurisce, però, nelle tematiche della quotidianità e degli affetti familiari, manifesta anzi la sua profondità e la sua pregnanza nella riflessione sulla memoria, che «non è ricordarsi di quel che è stato / ma quel che è dentro di noi / come una parte che non s'è mai staccata». Il ricordo assume così valenza conoscitiva, poiché se «il tempo di ieri si perde / ci perdiamo anche noi». Riemerge il desiderio di fermare ciò che irrimediabilmente svanisce: «non so se resti l'ombra dei discorsi / quando sono passati gli anni» e «mi resta un vedere e non vedere».

La memoria ci appare come intrinsecamente legata alla voce, simbolo di ciò che svanisce di noi, ma anche dello spirito vitale, poiché si percepisce l'inconsistenza delle «ombre senza voci». La voce costituisce così l'estremo desiderio di permanenza («come appesi a una favola / le stagioni senza fretta / ferme con noi che parlavano»), nella consapevolezza che il silenzio non è pace, ma attesa ansiosa e talvolta svuotamento: «ho detto tante parole / sono diventato un pozzo prosciugato». Nella mirabile sinestesia della «nebbia che allontana le voci» è sintetizzato, dunque, tutto il desiderio di recuperare la forza conoscitiva del passato che svanisce, per comprendere il significato della vita.

L'indagine sul senso ultimo dell'esistenza occupa soprattutto le liriche conclusive della raccolta. Appare chiara la domanda esistenziale, che si manifesta come dubbio irrisolto («non c'erano domande che contassero / non c'erano risposte») che si esplica nella polisemia della *Pavoncella,* con il suo canto simile a un lamento, che «dice qualcosa che assomiglia al mondo». Il malinconico lamento ed il solare canto della vita sono la principale manifestazione della ricerca di senso sia nei momenti di paura e di solitudine («solo dopo se ci pensi / senti che anche quello è la vita / e cerchi di stare con gli altri») sia nella casualità degli incontri sia soprattutto in uno sguardo aperto sul trascorrere delle stagioni: «pagine d'acqua pagine di sole / d'alberi e d'ombre / orme nella neve scarpe del mondo / sete della gola sete del cuore». La vita si presenta anche come viaggio nella ciclicità delle migrazioni delle *Monacchie,* come bisogno di stabilità nella convinzione che «siamo tutti dispersi», come desiderio di profonda comunione con il prossimo che si esplica ancora una volta nella parola. *La vita* è metaforicamente «una gran distesa di foglie gialle e rosse / morte in un parco», su di esse passano le stagioni, si alternano nebbia e sole; esse, però, continuano a mostrare i loro sgargianti colori e la loro bellezza, pur essendo già cadute; allo stesso modo nelle alterne vicende della vita si può cogliere il senso solo nella presenza della morte e, per dirla con Montale, «persistenza è solo l'estinzione».

L'essenzialità del messaggio poetico si sposa felicemente con la pregnante colloquialità del dialetto romagnolo e con la scelta di metri brevi, non scanditi da segni d'interpunzione, in cui l'unica alternativa alla parola è il silenzio. Altrettanto essenziali sono le figure retoriche, come l'anafora, la metafora, la

www.andreatemporelli.com

sinestesia, la sineddoche. L'assonanza è preferita alla rima ed è frequente *l'enjambement*, inarcatura del verso e della vita nella sua domanda di senso.

Daniela Elicio

Nicola Vitale, *Progresso nelle nostre voci*, Milano, Mondadori, 1998

È una fenomenologia dell'esperienza individuale a farsi carico della coralità suggerita dal titolo della silloge di Nicola Vitale, *Progresso nelle nostre voci*, esito di un lavoro lungo quindici anni. Per riprendere un termine che ritorna quasi ossessivamente, soprattutto a inizio raccolta, è una serie di "affetti", familiari e personali (gli amici, la gente comune) a filtrare nei capitoli che delineano gli stati attraversati dal poeta. La coralità evocata è implicita soprattutto nelle dinamiche della coscienza del soggetto, della sua ricerca di una dimensione esistenziale pacificata con le cose. Le figure che a tratti si affacciano in queste pagine, infatti, si parificano alle presenze del mondo, in particolar modo il sole, archetipo di vita e motore di ogni possibile mutamento o progresso: «Oggi gentili, le persone […] come il sole vengono / mi accarezzano il volto bianco». Non per il peso della loro storia individuale sono chiamate in causa le altre persone, ma in quanto partecipi di quel soggetto collettivo, il corpo dell'umanità afflitto dalla malattia dell'essere e in viaggio verso una dimensione (utopica?) di "integrità". Perciò si alternano con naturalezza nella raccolta testi in cui l'io campeggia e altri in cui risulta indistinto nella realtà carpita per via di riflessione con raziocinante anelito di oggettività.

Il viaggio intrapreso è insieme metafisico e cronologicamente scandito. Al tempo ciclico della natura, con l'attraversamento delle stagioni e in particolare il passaggio dalla primavera all'estate, si sovrappongono il tempo dell'io storico («A cinque anni i segni di tutto / ho battezzato / e per timore che svanissero / ho legato gli alberi uno ad uno. / Sei… sette… otto… / il tempo della terra / poi la stagione della prima coscienza / e un affanno: il crescere, / desiderare: terribile sventura. / Ma infine la comprensione: / lavoro e preghiera / il canto modesto dell'ape / precetto antico dell'ordine. / "Dove andrò ora?" / Ancora ritorna la domanda…») e il tempo ideale, direi quasi filosofico, che la coscienza investigatrice fa emergere: tempo dell'essere, sogno o illusione di eternità che regge la dizione sospesa e ferma della poesia. Anche la struttura del libro pare un compromesso fra queste differenti opzioni temporali.

Detto ciò, basterebbe citare i titoli delle suddivisioni interne (*Poesie di primavera, Canti della trasformazione, L'attesa, La città interna, Canto delle nazioni, Epigrammi, Alta quota, Progresso nelle nostre voci*) per istigare il dubbio di avere a che fare con un sotteso repertorio di motivi e di immagini in qualche modo di matrice orfica, ricco di suggestioni mitiche e affascinato soprattutto dal mito della poesia. Eppure, proprio per la particolare pronuncia del poeta e del suo rigoroso lavoro stilistico, non si potrà parlare, al contrario, che di azzeramento dell'orfismo. C'è una lucidità e un'estrema volontà di chiarezza che ha fatto più volte pensare a Magrelli. E che sia innegabile una certa filiazione dal poeta romano, coetaneo di Vitale seppure di più precoce espressione, lo dimostrano non solo l'orientamento stilistico di fondo ma certi componimenti centrati sull'osservazione, quasi alienata, del proprio corpo, sulla fenomenologia della malattia o, ancora, su un'analoga descrizione dell'ambiente domestico circostante. Ecco un rapido e indicativo campionario: «Non è sempre pulito questo corpo / sano o fresco / come le prime carnagioni vissute accanto ai fiori. / È iniziato il viaggio / e si travasa ogni cosa / perché in fondo sia custodita / e accolta. / A sera rivedo i miei piedi / hanno camminato / sono appena un poco segnati, / attraverso le forze complesse / della città / mi hanno portato come un uomo / che tra le cose respira / e ora che è notte / nella stanchezza del suo corpo / dorme»; «Accade che il malessere / mi prenda / come un influsso di luna / e la quieta visione si increspi. / Perdo forza / si restringe il mondo / i miei passi cadono in acqua / disperdono il cielo / la luna bianca. / Nulla farò / fermo come una nuvola / attenderò un altro tempo / e il vento / che porta sulla via del sole»; «Ora che sono di nuovo nella casa / cerco un movimento / che si affianchi / al

www.andreatemporelli.com

compito di essere in transito / una meta che stanotte / è grande come il cielo / posato di pensieri forti / di corpi che un uomo / sogna come pianeti lucenti. / Dormire nel movimento del cielo / è accostare i fratelli / che hanno saputo darne / considerevole prova / e qui giacciono le voci / in cui si rasserena / nostro, un sentimento».

Nonostante questi puntuali raffronti, va subito precisato che anche nelle concomitanze più appariscenti, la differenza fra Vitale e Magrelli è sostanziale. Mancano al primo la lucida nevrosi, il materialismo, l'arguzia illuministica e il manierismo del secondo; in Vitale la malattia ha connotazione più vaga, è figura mentale, metafora di una condizione storica ed esistenziale. Il suo sguardo, pur così teso a una «quieta visione» delle cose, è meno narcisistico, maggiormente estroflesso. Meno araldica e smaltata è la poesia di Vitale, che però sussume una magrelliana capacità di «partecipazione nel distacco» con la quale azzera, si diceva, una serie di suggestioni poetiche (e pure l'analisi delle varianti evidenzierebbe la volontà di abbassare costantemente il tono e di espungere gli echi e le reminiscenze via via additate dai critici). In un paio di testi programmatici solo ravvisabili in questa prospettiva: *Fatta la distanza dalla realtà*, che prosegue la riflessione metapoetica della precedente *Il poeta gratta la pagina* (coppia di testi che apre *La città interna*) e la prima poesia della sezione *Alta quota*: «Caldo l'aeroplano / mi alzava verso le ore quiete / e nel cielo le parole rarefatte / erano ombre, simili soltanto / a quella lingua che nella terra / brulica di accenti. / Svuotate, le parole / mostravano la terrena voce / indifesa nell'altezza, lontana / dalle cose fatte / laggiù abbracciate / in una densa vita». L'opera di umiliazione degli accenti per rarefare e svuotare le parole (azzeramento della stessa personale tradizione di riferimento) consiste nel sottoporre ad usura un lessico circoscritto e caratterizzante e avvicina la poesia di Vitale a quella dell'amico Riccardi. Ma se quest'ultimo si serviva delle percussioni ossessive su un determinato campo semantico fortemente connotabile anche dal punto di vista morale, Vitale opera su materiali meno opachi. Manca il senso riccardiano di un morso atavico sulle parole, a vantaggio di una maggiore serenità dentro a «una predilezione aggettivale petrarchesca – limpido, docile, dolcezza, fresca, tiepida, chiara, gentile –» (A. Donati). Anche qui le concomitanze più appariscenti (soprattutto nella sezione di *Epigrammi*, dove il concentrarsi della forma acuisce la somiglianza di tratti poetici) rivelano un *telos* affatto diverso. Se in Vitale è l'io a farsi portavoce di un'ideale coralità, in Riccardi al contrario è una coralità definita a farsi carico del simulacro dell'io. Forse persino la maggior concentrazione ermetica di un titolo riccardiano (*La veglia interna*), rispetto a due titoli di Vitale (*L'attesa* e *La città interna*) si può addurre a esempio.

Non mancano in Vitale, è chiaro, certe impennate verticali, sezioni più ardue di altre dove lo scontro fra il poeta e la propria materia diventa frontale, ma in genere domina quel diaframma che rende quieto il travaglio del vivere. Il poeta si veste dei panni dell'antropologo che indaga i fondamenti dello stare al mondo dell'uomo contemporaneo cercando «il vivo sentimento / di congiungere alla terra / la presenza del corpo». Non così incombente è la tragedia nel desiderio di avere «la forza della cometa / e la voglia di stare / nelle questioni della vita», o almeno essa risulta anestetizzata dalla atonalità complessiva. Si veda come a un attacco deciso corrisponda spesso un finale scontato o prosaico o viceversa, attutendo la portata gnomica di un testo già di per sé privo dei tradizionali contrassegni poetici. «Sliricato» per estenuazione, è un tepore di convalescenza che sottrae peso alle cose per conferirle una dolcezza febbrile, come se il paesaggio, la città e le sue figure filtrassero attraverso una finestra nella pace ovattata di affetti rassegnati alla loro stessa consunzione, piegati in una tristezza crepuscolare e domestica (non è un caso che la *città* sia detta *interna*). Mentre Riccardi cerca di portare la storia dentro le mura domestiche, scoprendo in parte il dramma, rendendo più agonica la mancanza di presa diretta sulle vicende personali, Vitale in qualche modo ci racconta sull'altro crinale della parola lo stesso vuoto storico, la stessa mancanza di esperienze forti e veramente corali di una generazione, alla

www.andreatemporelli.com

quale non resta forse che ricordare o attendere un'esperienza decisiva, che si faccia sostanza di una parola meno intimamente consunta.

Marco Merlin

Rosaria Lo Russo, *Comedia*, Milano, Bompiani, 1998

La peculiarità della poetica di Rosaria Lo Russo è di essere situata in una zona intermedia fra la lirica tradizionale e l'avanguardia, una posizione problematica che rischia di scontentare (come a volte è successo) gli aderenti ortodossi dell'una e dell'altra parrocchia. Se nelle due raccolte precedenti, *L'estro* (1987) e *Vrusciamundo* (1994), l'elemento lirico prevaleva su quello sperimentale in senso stretto, in questa recente silloge la proporzione fra le componenti si è invertita, pur all'interno di una visibile continuità fra le tre opere. *Comedia* si apre infatti con una sezione di carattere lirico, *Tre variazioni sulla nascita*, prosegue allargandosi (anche graficamente sulla pagina) con una lunga sezione a "due voci", *Gli angoli della bocca (L'alimentazione),* culmina nella fitta prosa poetica di *Sequenza orante* e si distende poi in una coda di autoriflessione. Tutto ciò compone una sorta di ritratto dell'artista da giovane i cui temi portanti sono cibo, amore e linguaggio, ai quali va aggiunto il sacro come elemento trasversale. Benché queste componenti coesistano in tutte le sezioni, il discorso sul cibo è sviluppato in particolare nell'abbuffata linguistico-culinaria degli *Angoli della bocca*, mentre nella *Sequenza orante* immagini di amor sacro e profano si susseguono con la rapidità frastornante di un videoclip. Questi effetti sono ottenuti con l'accostamento di materiali e linguaggi eterogenei, un procedimento del quale occorre precisare la natura e il carattere.

Partendo dalle lingue, oltre all'italiano si nota nella Lo Russo l'uso di latino ecclesiastico, dialetto calabrese e fiorentino. In *Comedia* questi materiali tendono a presentarsi fortemente mescolati, essendo l'opera una sorta di discesa nel proprio passato e nell'inconscio. Fra i tanti fattori in gioco, interessa qui sottolineare che il dantismo della Lo Russo non è un dato meramente scolastico, ma va inteso come elemento del vissuto. Non si tratta di Dante in quanto padre della lingua *scritta*, ma di Dante poeta dialettale fiorentino, compreso tramite il filtro del quartiere di San Frediano dove l'autrice è cresciuta: insomma, una lettura di Dante accostabile, pur negli esiti diversissimi, a quella di Franco Loi piuttosto che a quella di Sanguineti. Una differenza ovvia da Loi sta nel fatto che la Lo Russo pesca direttamente dalla stessa lingua di Dante, il che ci porta ad un altro punto essenziale alla comprensione di questa poesia, ovvero l'oralità.

Con la sua molteplicità di voci, le luci e i sipari invocati in vari punti, le indicazioni fra parentesi di altezza sonora della lettura del testo e mille altri dettagli, *Comedia* è un'opera di poesia teatrale, di poesia pensata per essere eseguita ad alta voce più che per essere letta sulla pagina nel chiuso di una stanza. Siamo di nuovo in una posizione intermedia fra due àmbiti, la poesia e il teatro, che purtroppo hanno comunicato poco nella letteratura italiana recente. L'enfasi sulla parola parlata, sulla voce intesa in senso non metaforico ma reale, è uno dei cavalli di battaglia della poesia sperimentale del Novecento; eppure, molti suoi fautori non sono mai andati al di là di un'amatoriale compentenza di teatro e musica, cioè le arti in cui la parola è suono concreto. La Lo Russo ha invece alle sue spalle studi di storia del teatro e di recitazione, che ha messo a frutto, oltre che in alcuni saggi critici, in numerose *performance* di testi poetici suoi e altrui. A questo proposito è provvidenziale il cd-rom accluso a *Comedia*, che offre un assaggio della *Sequenza orante* interpretato dall'autrice. Ascoltare i poeti leggere le loro opere è sempre piacevole e istruttivo; nel caso della Lo Russo ciò appare indispensabile alla piena comprensione del testo ed è, quindi, un peccato che il cd non includa almeno una sezione intera del libro. Un autore da citare come modello importante è Carmelo Bene, il quale ha influenzato lo stile di lettura della scrittrice, anche se l'andamento musicale complessivo delle frasi, almeno a giudicare dalla *Sequenza orante* su disco, mi pare al fondo quello del fiorentino con il suo gioco di rilanci in salita.

Leggendo e ascoltando, non sorprende che questa poesia sia stata accolta con entusiasmo negli ambienti della neoavanguardia. Tuttavia, l'appropriazione pura e semplice

www.andreatemporelli.com

risulterebbe capziosa, anche se comprensibile vista la qualità del lavoro. Non credo che l'autrice abbia appreso molto da "Gruppo 63" e dintorni, perché quello che avrebbero potuto insegnarle lo aveva già imparato meglio altrove – nella fattispecie, dai classici del teatro. Va inoltre sottolineato che il fattore politico-ideologico esplicito, centrale per i neoavanguardisti, non compare nella poesia della Lo Russo, dove va ricavato come elemento implicito in discorsi d'altro genere. Né, allargando il campo, si può ridurre il suo rapporto con la religione a una forma di sovversione parodica, come superficialmente affermava Renato Barilli qualche mese addietro sul *Corriere della Sera*. Un atteggiamento del genere presuppone un lavoro a freddo, compiuto tutt'al più in nome dell'ira o dell'astio ideologico. Non si coglie niente di simile in *Comedia*, i cui accostamenti di sacro e profano, tipici di una certa religiosità mediterranea, sono sì pochissimo ortodossi ma di una serietà che inclina al tragico. Forse vale la pena di sottolineare che tale passionalità del vissuto distingue la Lo Russo dai neo- (e neo-neo-) avanguardisti, certo non a vantaggio di questi ultimi, che per l'ennesima volta, come già accadde negli Anni Dieci e Sessanta, vedono altri poeti realizzare meglio di loro stessi molte delle più care enunciazioni teoriche.

Edoardo Zuccato

Maura Del Serra, *Dialogo di Natura e di Anima*, Pistoia, C.R.T., 1999

La *pièce Dialogo di Natura e Anima* di Maura Del Serra procura il conforto di trovare ancora attivo lo spirito della grande poesia, quella poesia che si pone come sintesi di un'epoca e che rielabora fantasticamente teologia, filosofia, tradizione letteraria e la storia delle grandi catastrofi del secolo che sta per concludersi.

L'opera è formata da 265 versi (endecasillabi alternati a doppi settenari, ad eccezione di un brano di novenari con un doppio senario) di un dialogo tra Natura ed Anima intercalato da didascalie per la rappresentazione scenica con l'indicazione di movimenti e di accompagnamento musicale. Il testo è stato composto per essere rappresentato, anche perché la simbologia non viene espressa solo nelle parole, ma anche nella ricchezza del gesto, della danza e del suono.

Il titolo, come pure l'argomento e parecchi rimandi stilistici, rievoca il *Dialogo della Natura e di un islandese* di Giacomo Leopardi. Il lavoro, pur con le caratteristiche di stringatezza stilistica ed essenzialità, possiede l'ampio respiro di un poema epico che rievoca la strenua lotta combattuta dal Settecento ai nostri giorni tra concezione materialistica e visione religiosa del reale.

Il personaggio Natura diventa portavoce delle istanze illuministe, deterministe, scientiste ed atee di una cultura che ha distrutto il senso del "sacro" interpretando la realtà come puro ciclo biologico di vita e di morte. Essa incarna anche l'ateismo pratico, la perdita della consapevolezza del rapporto con il mistero e la presunzione della ragione di porsi come «misura di tutte le cose», mentre non si avvede di essere «soltanto la circonferenza / che riproduce il centro, come la luna il sole». Il personaggio di Anima claudelianamente rivendica la necessità di trovare un "senso" alla vita, la necessità di spiegare l'esigenza umana di libertà, è lo Spirito dell'essere e dell'esistere.

La Del Serra sonda l'incessante ed estenuante dibattito contemporaneo tra determinismo e libertà, tra scienza e umanesimo, tra ateismo e religione in un testo che possiede l'austerità e la solennità di un atto sacramentale del grande Calderón de la Barca. In un'epoca di estenuato lirismo o di avanguardistiche sperimentazioni linguistiche, in un'epoca in cui la poesia può solo dirci «ciò che *non* siamo e ciò che *non* vogliamo», l'opera si presenta come svolta verso una parola "chiara e forte" (non manca un uso assai sapiente di rime in funzione di "legato"), che, pur nell'umiltà della ricerca, risuona dantescamente come potente sintesi di un'epoca. Ci troviamo di fronte al ritorno della grande poesia? Non è facile esprimere un giudizio definitivo, anche se ne esistono tutti i presupposti.

E di fronte alla Natura-ragione, che materialisticamente si considera onnipotente e che leopardianamente invita ad accettare «il vero / dell'aspra sorte e del depresso loco / che natura ci diè» (*La Ginestra*), Anima, che

www.andreatemporelli.com

dell'uomo interpreta la segreta convinzione di «riconoscer[si] umana, ma di saper[si] infinita», rivela la presunzione di chi ha cercato di sostituirsi a Dio producendo lotte e stermini, inquinamento e infelicità. Ma Natura non risparmia battute sarcastiche: «Ma sei tuoi stessi sacerdoti / condannarono teste e calcoli al rogo / in nome della mela dell'Eden, per salvare / proprio te, Anima, dai tuoi peccati». A questa obiezione l'antagonista risponde «Non è il mio, non lo voglio, il paradiso insensato / che mi chiude in divieti, in pene da rinnovare / a ogni giro di civilizzazione / [...] Voglio uscire da questa tua caverna / liberarmi dagli idoli, vestirmi di ragione / [...] riconoscermi umana, ma sapermi infinita».

A questo punto la *pièce* volge alla rapida conclusione: «Ora comincia il bello! / Ti lascio anch'io: corro ad essere tutto!», ma Anima, quando, vincitrice di Natura, sale sull'altalena-trapezio al suono dell'*Inno alla gioia* di Schiller, cade tra lo scherno dell'altro personaggio. Tuttavia proprio in questo momento Natura e Anima «sorreggendosi a vicenda» entrano in una porta su cui sta scritto «INGRESSO ARTISTI» e «USCITA DI SICUREZZA». La Del Serra, quindi, non si limita a cantare la lotta tra ragione e religione, ma apre scenari di conciliazione e pare indicare come soluzione l'arte e la poesia intesa non come puro e semplice ritorno ai miti in contrapposizione all'«arido vero», ma come un rinnovato rispetto del creato, a cui l'uomo partecipa nel tempo.

È praticamente impossibile sintetizzare la ricchezza di quest'opera, in cui ogni parola è "gravida" di significato e di profezia e che trova un ritmo interiore, una cadenza poetica, una misura espressiva quale raramente è dato di trovare nella poesia del Secondo Novecento. La vastità e l'asperità del tema sono agevolmente superate da un afflato lirico lucreziano che sa inquadrare i diversi passaggi nello stupore dell'infinitamente grande e nell'infinitamente piccolo («crescita e distruzione / il turbine segreto, l'officina / paziente dei geni, nervi elastici, / linfe in esplorazione; / [...] l'utero denso delle grandi galassie, il vento / che sospinge la sabbia ed il leone, / la mosca che, attirata dall'odore, / si posa l'occhio del beduino morto / e vi si immerge come in una pozza di miele»), segno della contraddittorietà della natura umana («questo [...] anfibio, sghembo dondolare / fra entusiasmo e rifiuto, questo tuo sfarfallare / fra la chimera, l'arpia e il pipistrello...».

Il lavoro risulta magistralmente strutturato secondo un disegno preciso, paragonabile alle *Operette morali*, ed il dialogo tra le due protagoniste è rapido, incalzante e avvincente. Non c'è dubbio che l'intera operazione, nata con la precisa impostazione della prosa leopardiana e impostata su un argomento di carattere filosofico, avrebbe potuto correre il rischio di riprodurre strutture logiche estranee alla poesia. La Del Serra, invece, servendosi delle potenzialità insite nell'unione tra lirica, rappresentazione scenica e musica supera la positività razionale dell'argomentazione e riproduce l'epica lotta tra ragione e sacro che coinvolse non solo le menti, ma la totalità dell'essere dei pensatori degli ultimi secoli. E proprio a questa totalità di espressione, che è verbale, ritmica, gestuale, posizionale, che coinvolge la "datità" e la simbologia del linguaggio umano e che unisce fantasia, pensiero, emozione, delusione, speranza, battaglie e conciliazione, si rivolge l'opera producendo un risultato di quell'*homo quaerens* che è il tratto distintivo dell'umanità attuale.

Alla fine del secolo, che ha visto la caduta di certezze millenarie, che ha segnato la crisi dello scientismo ed ha diffuso l'angoscia del pensiero debole, si alza netta la voce della poesia come canto dell'uomo e come segno di speranza, perché «ciò che resta [da dire] lo intuiscono i poeti» (M. Heidegger).

Giuliano Ladolfi

Franco Marcoaldi, *Amore non Amore*, Milano, Bompiani, 1997

Recensendo *Amore non Amore*, «terzo libro di poesia in cinque anni», Bacigalupo afferma che «all'interno del discorso minimo tutto è detto. La parola è usata come rispondendo al telefono quando si è occupati, o appunto scrivendo in una materia refrattaria. […] Beato Marcoaldi, che è capace di questi tagli netti, nella vita e nella poesia». Rovesciando il giudizio del critico-traduttore o smascherandone le allusioni, parleremo di un'impressione di frenesia della scrittura o di applicabilità

www.andreatemporelli.com

manieristica della poesia, come se ci si trovasse di fronte alla compiuta manifestazione di una delle possibili degenarazioni del codice caproniano-tardo montaliano, tutto giocato su un'esausta ironia novecentesca e sul gusto della *boutade*.

Il divertimento, e sia pure nel senso più serio e profondo del termine, sembra essere indicato come movente essenziale in controluce al primo libro poetico di Marcoaldi, *A mosca cieca*. L'unico, amaro compimento della parola è la corrosione di qualsiasi ragione nella sua moralistica pretesa di spiegare e "poetizzare" l'esistenza. La vita è un gioco che va affrontato senza indulgere in sofismi, perché «anche sul più alto trono della terra non siamo seduti che sul nostro culo», recita l'aforisma di Montaigne all'ingresso della raccolta. La premessa di tale drastica illuminazione si suppone l'inevitabile delusione della maturità, quando si svela il dolore disadorno e ottuso del mondo; il risultato è invece una scrittura fatta di scivolamenti, scatti, periodi concisi o scorrevoli. Il verso viene manipolato con gusto quasi sperimentale, senza proiettare in esso valori letterari, eseguendo la melodia leggera e arguta di uno spartito lessicale fitto di rilanci improvvisi, dettati da istantanee associazioni foniche, condite talvolta da risentiti diminutivi di ascendenza crepuscolare, atti molto spesso ad attivare il risvolto moralistico, o meglio moraleggiante, dell'indagine poetica (la quale, essendo improntata sulla chiave dell'ironia, svuota ogni possibile morale nel momento stesso del suo apparire): «Calan le onde e il cielo / si fa a gronde, il babbo affondato / dentro al piatto non si commuove più / neanche per la fettuccina, figurarsi / il tailleur nuovo della mogliettina». Il vantaggio ipotetico di questa maniera è l'estrema prensilità sul reale ovvero la sua stessa questione di fondo: soltanto tramite la parodia è possibile raccogliere dal magma della vita e della società? La sola ironia credibile alimenta sotterraneamente il senso del tragico (l'ironia che in fine si nega), ma qui sembra mettersi in scena una serie di figure solo con senso della commedia (ironia pronta a riproporsi, rialzato il sipario). Con tutto ciò non si passa sotto silenzio la vivezza di certe immagini, l'affondo di taluni scatti gnomici, la gradevole leggerezza delle movenze più ispirate. Ma da una poesia all'altra non si aprono dimensioni di tempo, non c'è lo spazio che inviti il lettore a sostare e oltrepassare l'immagine. La memorabilità si riduce a immediatezza visiva ed epigrammatica e alle torsioni umorali dell'ironia: «Tacere, tacerò, tacete, taccia! / Ma è dunque tutto qui il frutto / della mia fatica? Amico, è tutto qui. / È tutta qui la pena. Batti le mani e canta, / vedrai che come sempre si gonfierà la vena»; «quanto / ho verificato, è che un rancore / e una femmina, una birra / e una preghiera, non fanno / una vita. Fanno soltanto sera». L'impronta caproniana a tratti diventa eccessiva, fino a ridurre il componimento a imitazione: si veda la sequenza dei due testi attigui *Partenza* e *Arrivo*: «Le valigie son pronte, i denti / lavati. Ma non bussa nessuno, / son tutti scappati»; «-Verremo lì con sindaco, banda / d'ottoni e fiori. / (Sarà già molto se trovo un taxi / fuori)»; ma si potrebbe additare anche il cacciatore di Marcoaldi, pure intento ai propri tormenti interiori. Evidentemente, mancano qui la portata metafisica e la cogenza di immagini di Caproni né sarebbe sostenibile un confronto meramente formale e tecnico.

La scelta poematica del successivo *Celibi al limbo* potrebbe indurre a credere a un approfondimento del modello, eppure, forse per la coscienza di un ruolo inevitabilmente d'epigone, Marcoaldi aumenta la spinta sui registri crepuscolari, e sentitamente gozzaniani, per controbilanciare l'influsso caproniano. Al vuoto in cui brancolava la voce di *A mosca cieca* subentra un impianto narrativo e riflessivo a costruire una sorta di percorso di formazione, scoprendo una certa parentela col lavoro di Paolo Ruffilli. Il pretesto iniziale è definito da una situazione banale: il poeta si rivede fanciullo, accompagnato dalla "tata" ai giardinetti e scopre la varietà del mondo e la propria unicità: «E allora anch'io dovrò pur dire / la mia di verità. Non ci capisco / più un bel nulla. Certo è finita l'era / della tana d'Armonia: domenicale / bagno caldo, comunione e via…». Seguendo l'istrionico divagare fra i ricordi si tratteggia la storia di "Camaleonte il Malcontento", alter ego del poeta, fino al chiudersi della fabula sulla voce

www.andreatemporelli.com

di «Fifì, Fifì… mia guida, padre, sposa…», nuova balia che fa calare il sipario: «Sta' buono, su. Riposa».

Con il recente *Amore non Amore*, «un canzoniere portatile […] capace di essere al contempo romantico e ironico, ardente e lucido, tenero e sarcastico», come recita la bandella, tutta la tradizione lirica si presta a una divertita educazione sentimentale, dove i personaggi di Amore, Eros, Lui, Lei, i tabù sociali ecc. movimentano goliardiche scenette, in una sorta di commedia all'italiana che esalta e deride gli appetiti sessuali dell'individuo e le fantomatiche «pene d'amore». Le rime semplici, sempre più incalzanti e indispensabili a sancire la chiusa ad effetto, lasciano poco spazio a squarci malinconici in cui il tema sembra proporsi seriamente.

È decisamente troppo poco per chi, con un libro di splendidi "ritratti" come *Voci rubate* (Torino, Einaudi 1993) lasciava sperare in ben altra profondità di scrittura.

Marco Merlin

Luciano Luisi, *Il silenzio*, Castel Maggiore, Book, 1998

«Il passato è un cavallo / che io cavalco verso strade d'ombra»: così si chiude *Il silenzio*, l'ultima pubblicazione di Luciano Luisi, dal 1946 attivo sulla scena culturale italiana come giornalista, come poeta e come traduttore. In quest'opera l'autore raggiunge in parecchi passi della prima parte (*Nel respiro del tempo*) e nella terza (*L'ordinaria vicenda*) una voce propria, ben diversa dallo stile più manierato delle precedenti raccolte. Egli stesso ne è consapevole per il fatto che nella lirica introduttiva individua con chiarezza la nuova stagione letteraria: «Solo memoria è ormai / quella estenuante luce / che le volute voluttuose accese / e il gioco sensuale delle forme, al tempo / in cui ero una tronfia / cattedrale barocca. / E spenta è ormai / quella trionfante musica che rese / fiume in piena il mio sangue e ragnatele / stese sulla ragione. / Ora ho soltanto / lo stupito silenzio / d'una chiesa romanica nel vuoto / della campagna». Alla «chiesa barocca» oppone «il silenzio d'una chiesa romanica». È questa esigenza, come traspare dalla lettura del testo, deriva non da una ragione letteraria, ma da un mutamento prodotto dall'esperienza: il tempo che passa, la morte della moglie e la prospettiva della fine. «*the rest is silence*» recita l'esergo shakespeariano del libro: pare tramontata la stagione delle parole, eppure rimano un «fiato», il fiato della memoria che si incarna nella prima parte nella figura dell'adorata moglie, avvertita come presenza e come assenza tutta interiore, delineata attraverso il ritmo dei gesti, dei luoghi "pieni" e "vuoti".

Il ritmo sommesso raggiunto nelle migliori liriche si traduce in una musicalità dissimulata, cristallina, frutto di un sicuro possesso stilistico, metrico e linguistico, che attraversa la grande poesia di Montale, Caproni e Luzi. In tali momenti il poeta riesce a sfuggire all'attaccamento sentimentale ai propri ricordi, che gli impedisce un'adeguata cernita dei testi, come si può vedere nelle liriche dedicate alle conchiglie della sezione *Cielo d'acque* appartenente alla seconda parte, *La Bellezza*, contraddistinte da leggiadria delicata, sintomo di sensibilità estetica modulata su un andamento dolce, sommesso e melodioso, che, però, favorisce la presenza di immagini intenzionalmente lussureggianti.

La morte è il tema più frequente della raccolta e Luisi ne supera l'aspetto emotivamente descrittivo perché riesce a entrare in comunicazione con il lettore, a cui trasmette un'angoscia che trasuda dai versi. Per lui la morte non è una prospettiva lontana, una possibilità temuta, ma una presenza "a fior di pelle" che scorre limpida nelle parole e che lo aiuta a superare l'ironia con cui Guido Gozzano tentava di esorcizzarne la paura: la morte in Luisi è una presenza fisica che penetra il suo interno e gli oggetti tra cui si muove in un rapporto di contrapposizione esistenziale tra tempo ed eternità, tra percezione e speranza, tra timore e serenità: «saprò davvero cosa sia la luce?».

Nella morte il poeta trova l'elemento catalizzatore capace di dar voce a quell'esigenza di conoscenza che finora si era espressa in modo volontaristico e moraleggiante. Egli si accorge che anche la sua *Weltanschauung* viene scombussolata: anche il cappotto nuovo che dovrebbe durare «per tutta la vita» viene interpretato come un annunzio di essa, così come era successo al padre. Lo sguardo sul mondo muta, la morte stessa diventa confidente,

www.andreatemporelli.com

amica, verso la quale si pone evangelicamente in vigile attesa. Ma fatto, poeticamente rilevante, tale presenza non viene colta in senso astratto, si incarna nella moglie, in tre amici poeti, nel cimitero ebraico di Praga, nell'esecuzione di un "picciotto", nel trascorrere del tempo e nella persistenza della memoria. Non c'è dubbio che fra le tante figure balza più netta, più viva e più palpitante quella della moglie rievocata nella quotidianità dell'esistenza, nella dolorosa, malattia e soprattutto nello sconvolgimento prodotto dalla sua scomparsa: «E qui, cercando ancora la sua ombra / fra queste della sera che disegna / d'ora in ora i suoi spettri, / accanto al letto, al tavolo, o laggiù nello schermo dello specchio / come quando furtivo alle spalle / mi nascondevo a rubarle un abbandono, / quelle sue spalle su cui piansi vedo / allontanarsi, svanire, / senza eco di passi in quella strada». Amore, tenerezza, strazio, abbandono e tutto il ribollire dell'inconscio provocato da un sentimento travolgente trovano una dimensione altamente e struggentemente poetica in un'assenza in mezzo ad oggetti, in un'assenza in cui prende forma il testamento spirituale di una vita spesa a cercare la Verità e *La sapienza del cuore*.

Giuliano Ladolfi

Alberto Toni, *Dogali*, Roma, Empiria 1997, *Liturgia delle ore*, Milano, Jaca Book, 1998

La pubblicazione pressoché contemporanea di due libri può essere indizio del disporsi su differenti registri della materia poetica. Così in effetti, all'interno del comune accento espressivo dell'autore, si scorge fin dal titolo fra *Dogali* e *Liturgia delle ore* il dimidiarsi di due tensioni, sempre idealmente presenti ma incompossibili al culmine della loro fenomenologia. Nel primo libro l'estroversione lirica, alla ricerca di momenti espliciti di contatto con la storia e della massima assertività, pur senza alterare il tono piano e l'atmosfera soffusa creata dalla voce poetica, opera in parallelo ma in direzione opposta alla riflessione costante, intima e concentrata, che interroga il passo quotidiano delle cose, il divenire senza clamori dell'esistenza. Zone di interscambio fra i due binari sono evidentemente ravvisabili in vari tratti delle raccolte, ma soffermarsi sulle differenze può forse aiutare, paradossalmente, a intuire l'unità di fondo, suggerendo la circolarità della scrittura che dà forma contemporaneamente a due facce di una stessa medaglia.

La raccolta edita da Empiria prede il titolo dal testo introduttivo, il quale fa riferimento alla battaglia di Dogali del 26 gennaio 1887, quando il contingente italiano subì una clamorosa sconfitta per opera delle truppe etiopiche. Il micropoemetto (quasi ottanta versi interrotti in alcuni tratti da una riga di puntini che indica soppressioni, passaggi ellittici o pause narrative) si legge con una certa tensione che, anche in virtù di qualche coloritura retorica, di brani di dialogo delle comparse e della suggestione drammatica implicita nell'evento stesso, stringe a sé i passi prosaici o le inflessioni meno originali. Da quella situazione lontana ci si affaccia sulla nostra storia: "Luogo / dei nostri luoghi. Cent'anni così", ma, nello stesso tempo, ci si inoltra nella raccolta, tanto che l'eroica ma vana resistenza dei soldati italiani diventa quasi metafora del percorso del libro, leggibile anche come un tentativo di resistenza poetica in territorio straniero, come la disfatta dell'istanza lirica nel suo esporsi alla storia e ai suoi ritmi "impoetici". (Impoetico sta qui, evidentemente, a indicare il carattere intenzionalmente antiestetico di tanta poesia novecentesca, che parte da canoni dannunziani per riassimilarli o rigettarli del tutto, proprio come Toni che cita in Dogali due versi del vate rovesciandone però il punto di vista). Si prenda a esempio l'istanza formale della seconda sezione, *Sonetti del giorno e della notte*. Qui la struttura tradizionale risulta essere un espediente secondario, dal momento che né la concatenazione delle rime né la metrica viene sempre rispettata. La rima lascia spesso il posto a una vaga assonanza, fino a scomparire del tutto; l'endecasillabo invece, che non disprezza affatto l'accento in quinta sede, cede il passo a un verso con una sillaba eccedente. Ma il fatto interessante è che questa trasgressione si fa sempre più normativa: ecco allora che compaiono anche il verso doppio, per esempio un quinario con l'aggiunta di un endecasillabo («ritorna un tempo che pensavo di avere cancellato»), il

www.andreatemporelli.com

novenario o il settenario, attraverso altre graduali infrazioni alla norma. È come se il sonetto tentasse di opporre resistenza a un'inesorabile corrosione interna che libera infine il dettato poetico nella sezione successiva, *Il tempo che viene*, che si chiude addirittura con un leopardiano *Dialogo sulla bellezza*, in cui "Il poeta" e "La donna" si alternano, portando avanti la questione con passaggi anche decisamente teatrali, funzionali allo sviluppo strutturale («Ma dimmi se sai cos'è la bellezza»). Con le restanti sezioni, declina pure la coerenza tematica (fino ad ora si erano rabonianamente affiancati il tema della guerra e dell'amore). *Amati luoghi* accosta esplicitamente occasioni e paesaggi diversi, aprendosi a un reale o ideale dialogo con figure poetiche o letterarie. A Elio Fiore è rivolta *Recanati* («Siamo anche noi in cerca / di memorie storiche»), mentre un'altra poesia è intitolata *Fortini* («Così Fortini di cui ora leggo "Composita solvantur"») e *Blatt* è un duplice rimando a Rilke e a Celan. Spesso la riflessione si sposta a un livello metapoetico (*Conoscenza*) e sempre, in ogni caso, troviamo rimandi a personaggi letterari: Rimbaud («nei suoi versi / abbiamo per una volta ricomposto / la nostra idea della tragedia«), Amleto (*La notte di Amleto*), Woolf, Dickens, Shelley e Austen (nel *Taccuino londinese*) e persino Fellini. La poesia è già trasbordata nel referto diaristico, nei temi dell'amicizia e della libertà, nella missiva, fino a negarsi in versi decisamente antilirici. La tendenza a fare della letteratura e della società letteraria un tema inerente alla quotidianità ricorda da vicino proprio i testi di Elio Fiore, con cui si apriva la sezione. Significativo è pure il titolo del primo testo del capitolo seguente: *A Dario Bellezza, una lettera in versi*. Da qui prende avvio la riflessione intorno alle «sfide del quotidiano», che culminano negli ultimi componimenti della silloge, *Guerra e guerre* (ritorna il tema di *Dogali* a costituire un'esatta cornice), che invoca i «cari amici» a condividere il tragico '96, «tragico nel senso di tragedia / o morti interminabili / di guerra privata«, e la programmatica *Le poesie*: «Le poesie trovano tempo / per le occasioni di sfida - / a un passo dalla morte / con insolito coraggio. / E niente, niente è perso / se le sai ascoltare».

Ben altra compattezza fa immediatamente supporre *Liturgia delle ore*. Qui troviamo le poesie riunite agevolmente e in modo indistinto in un unico *corpus*, *Pagine di diario*, cui si antepone una poesia con funzione di introito e cui segue il poemetto (o sequenza di brani) che presta il titolo al libro. La sigla *Pagine di diario* è sufficiente per indicare il procedere lungo la linea d'ombra della memoria che tutto ricopre come nebbia, via via dissolvendo paesaggi, protagonisti, occasioni. Lo «sguardo pittorico e non minimalista» (Mussapi) di Toni pare infatti, nel perenne riverberarsi della luce e dell'ombra con cui si delineano i momenti topici del vivere, sfumare ogni colore fino a ottenere un grigio dominante. Seguendo «la vita / nel profilo dei giorni» si scorge un progressivo appiattimento dell'immaginazione, per la mancanza di accadimenti emblematici e di figure prospicienti. D'altra parte, proprio tale uniformità tonale salvaguarda dall'alternanza di esiti ravvisata in *Dogali*. Con *Liturgia delle ore* la semplicità linguistica e stilistica, che devitalizza anche le formule più nette, riassorbe naturalmente le pose scontatamente poetiche che talora riemergono (per esempio nel componimento dedicato *A Leopardi* ci si rivolge troppo frontalmente, fin dall'incipit, all'interlocutore immaginario: «Poeta, ti lascia dormire / questo nostro vento di città?»; ma è con pari candore che si indugia in sequenze del tipo: «Ho conquistato il cuore *della notte* / con un grido / tra le foglie *del sonno*. / Sopra la ruota *del cielo* / volano gli ultimi uccelli. / Sono lontano i pensieri *di libertà*», corsivo nostro). Per ricorrere a una citazione dello stesso Toni, sembra che in queste pagine «Che fosse giorno o notte, non faceva alcuna differenza» (Thomas Bernhard). Si può immaginare che il rito della scrittura si leghi spontaneamente agli istanti ovattati con cui si chiude la giornata, portando tutto nella luce parificante della memoria: «A sera su fogli appena illuminati / disegno ciò che mi è rimasto. / Scrivo nomi e luoghi, / il mondo nei quattro / angoli bui. Fuori il rumore / di chi ritorna, / la scia leggera del giorno / appena trascorso. A sera / quale immagine splende?». Più straziata pare, invece, la sequenza finale, intrecciata sulla base di ripetizioni e di

www.andreatemporelli.com

riprese, efficaci insistenze che rendono suggestiva l'impressione di un'esperienza culminante, che forse ha definitivamente compromesso la monodia del diario col fuoco del sacro ripreso ad ardere con vigore.

Marco Merlin

Enrica Salvaneschi, *Psicomachia*, Castel Maggiore, Book, 1998

Necessita un'attenta e meditata lettura l'ultimo lavoro di Enrica Salvaneschi, che si presenta come un *continuum* poetico, in cui i diversi componimenti spesso sono legati anche lessicalmente come le provenzali *coblas capfinidas*. È evidente l'intento di realizzare una poesia filosofica fin dal titolo dell'opera, citazione di Prudenzio, che aveva messo in scena fra il IV e il V sec. d. C. un allegorico combattimento di Vizi e Virtù. La nostra autrice riprende la traduzione più corretta del termine *Psicomachia*, come combattimento nell'anima o per il possesso dell'anima, per realizzare un dottissimo centone che, con andamento talvolta gozzaniano, trae spunto dalla multiforme tradizione poetica italiana: «La mia parola libera, che spazia / tra le pagine eterne dei poeti, / ripercorrendone i chiari segreti / nella sua transumanza / creativa, è plebea, pedante, repulsiva».

Per comprendere questa poesia, è necessario riflettere in primo luogo sull'aspetto formale, intrinsecamente legato al contenuto filosofico. Il lessico è molto vario: spazia da parole auliche derivanti dalla tradizione poetica duecentesca e provenzale («almo», «fomento», «dolzore») a neologismi danteschi («s'india», «trasumana»), da termini astratti («carezze oltremondane») a vocaboli tecnici di derivazione medica («osteoporosi», «linfonodo», «tumore», «metastasi»). La pregnanza lessicale è tutta giocata su una serie di anagrammi, giochi di parole e opposizioni ossimoriche: «ret*rivi rivi*»; «*pari*a ri*pari*»; «*cattiva* ac*cattiva*nte»; «*orto* incon*cluso*, ab*orto* dell'es*cluso*» (i corsivi sono nostri). Questo attentissimo *labor limae*, unito alla frammentazione dei metri tradizionali («che la banalità / convenzionale»; «ma la contrasta / il fremito banale») non scade mai in pedante formalismo, è al contrario fondamento di poetica: «La ringhiera semantica / e sincera, già curvilinea e ora deformata, / sporge sulla maniera acciottolata». La parola poetica, dunque, deve essere in grado di realizzare quell'espressionistica deformazione della realtà di cui è maestro Carlo Emilio Gadda.

Il componimento si apre come un poema classico con il riferimento (che non è una vera invocazione) alla Musa. Essa, in questo "combattimento nell'anima", è il primo soggetto della contesa, perché cerca spazio e lotta «con i giorni e con la gente / per avere il suo tempo e la sua cura» e in cambio «promette un'assillante ed ebbra pace». Alla presentazione della Musa pronta a lottare seguono le *Nozze paurose*, in cui «si introietta il piacere del dolore»: attraverso queste figure ossimoriche si vuole sottolineare allegoricamente l'ambiguità dell'esistenza, protesa fra "questo" e "quello", terra e cielo, vita terrena ed eternità. Nella riflessione filosofica della Salvaneschi emerge sempre più *Questo senza quello*, una realtà effettuale che esclude ogni condizione metafisica: il montaliano «male di vivere» non è compensato da alcuna presenza salvifica. «Arcano è tutto, / fuor che il nostro dolor»: così affermava la leopardiana Saffo e questo ribatte la nostra poetessa: «Noi non sappiamo se una qualche scusa / motiva in qualche modo / il nostro mondo». Anche se «non ci sarà risveglio al nostro coma», ci consola la dolce illusione dell'eternità e la necessità di «adeguarsi al dominio dell'Invano», personificato come orrido mostro. La poesia filosofica comunque non si arrende ed è portavoce «del desiderio devastante e vasto / di gettare una fune all'infinito, / nell'infinito seno del finito», per scoprire l'arcano significato dell'esistenza. Essa si configura, con l'ennesimo riferimento a Montale, come «scabra eresia», che manifesta «estro di superare il muro avverso».

Nell'incomunicabilità simile all'autismo, che caratterizza «l'incubo d'asfalto» della nostra società non è sufficiente estraniarsi in una sorta di stoica atarassia o di schopenhaueriana *noluntas*. Il dubbio metodico cartesiano si affaccia nella riflessione filosofica: «le lettere diffondono saette / lanciate da un lontano dubitare, / capaci di trafiggere e trasmettere / la voce dell'assenza più sincera». La poesia si configura dunque come

www.andreatemporelli.com

mancanza, incapacità, mutuata ancora da Dante, di adeguare l'espressione ai sentimenti o di trovare l'ungarettiana «parola scavata nell'abisso». Anch'essa ha valenza ossimorica: se da un lato è «la grazia: ridondanza che innamora», dall'altro è «carezza non soltanto e non pertanto su se stessi, / ... ma sugli altri, per gli altri / cui arrivi il consenso e la pace dell'incanto». La parola si staglia così sugli spazi bianchi e sui silenzi in una dichiarazione di evanescente veridicità, rappresentata dal *Quasar*, molto distante dalla terra, ma in grado di emettere una luce paragonabile a quella di una stella.

L'autrice si sofferma inoltre sul problema della *Conoscenza*, che è tardiva, poiché l'anima si accorge troppo tardi di essere «peregrina parassita del corpo» e destinata esclusivamente ad appassire in un «inerme divenire niente». «L'inverno rovente» della vita, che ha l'*Invano* per significato, trova una nuova speranza nella poesia, *La Nunziata*, «simulazione vera», desiderio di immanenza, di incarnazione del verbo, leopardiana ginestra che consola il deserto del vivere.

La parte conclusiva dell'opera è assegnata al definitivo *combattimento per l'anima* fra Libertà e Amore: la prima è definita con un'eco dantesca: «Libertà vai trovando tanto avara / quanto vario è il tesoro che rifiuta: / il sesso, il sole, la bellezza bruta del generare, / l'onda sovrumana / del mare, del divino». La libertà sottrae alla nostra vita la speranza metafisica, ma anche la pirandelliana trappola della vita familiare. Nella *Tenzone* questa «atea libertà [...] non sussiste», poiché Amore la sovrasta e sembra primeggiare. Nelle difficili scelte della vita l'Amore però si affievolirà e la Libertà sarà destinata a trionfare, dal momento che «l'uomo è purtroppo troppo / poca cosa per sopportare la meravigliosa / necessità d'amore che lo investe».

Di fronte all'incapacità di amare e all'impossibilità di un riscatto ultraterreno, si apre la prospettiva di un *Quasi*, che appare nell'amaro dell'esistere e sembra dischiudere un barlume di verità, come un faro intermittente che di tanto in tanto illumina la realtà impenetrabile: è la luce della poesia, che rende l'esistenza più sopportabile. «Così la vita ci travaglia e piace».

Daniela Elicio

www.andreatemporelli.com

ULISSE

Paolo Bignoli

Viviamo in un mondo nuovo, signori, attraversiamo un'epoca che ci è già sfuggita prima ancora di raggiungerci. Credevamo nell'unicità dell'individuo e ci servono su un letto di paglia una pecorella fotocopiata; invidiavamo le madri che portavano in grembo il frutto dell'amore e ci assicurano che non è lontano il tempo in cui anche gli uomini potranno portare i pre-maman; ci illudevamo di essere i soli a possedere il "potere" della lingua, a parte qualche pappagallo ostinato, e ci imbattiamo nel bellissimo libro di Roger Fouts con Stephen Tukel Mills, *La scuola delle scimmie* (Mondadori, 1999). Sciolgo immediatamente il vostro dubbio e vi rassicuro: non abbiamo dato vita ad una rubrica animalista, ma, è noto, Ulisse è dotato di licenze particolari, che consentono talvolta meditazioni quantomeno curiose.

Washoe è una giovane scimpanzé che ha imparato un bel po' di segni per esprimersi con i suoi primi genitori; ma con l'autore, sorprendentemente, sviluppa una capacità di comunicare molto simile a quella degli esseri umani. Non chiede solo cibo, ma chiede scusa per aver fatto male a qualcuno, discute animatamente e con decisione (non ci è dato sapere il suo segno zodiacale). Ciò che sorprende è la capacità della nostra amica di insegnare a sua volta il linguaggio dei segni in modo del tutto spontaneo ai propri simili; comporre quelli che ci piacerebbe definire concetti.

Vorremmo andare oltre allo scopo del libro, che ci costringe a domandarci se sia lecito utilizzare questi animali così simili a noi per esperimenti talvolta inutili, e divertirci un po' ponendoci una domanda: potrà una scimmia, presupponendo un'adeguata evoluzione, comporre un testo poetico? Ebbene, signori, la risposta è sì! Forse proprio da qualcuno che comprenda della lingua il significato essenziale, embrionale, potremo aspettarci qualcosa di davvero nuovo. Ci siamo tanto battuti per convincere anche solo un poeta che la parola non va trascurata: il mero riempimento di fogli, il pigro accostamento di aggettivi che rimandano a chissà quale senso, fanno dimenticare l'origine della lingua, il significato delle parole (quasi banale, vero?). Allora, perché dire ciò? Il fatto è che ho l'onore di presiedere una commissione di un concorso di poesia e, dopo aver letto più di millecinquecento composizioni, posso affermare con certezza che in troppi luoghi inciampiamo in parole che diventano inutili macchie di inchiostro, cadute sul quel foglio perché null'altro sorgeva nella mente. C'è una ragazza di diciotto anni che mi spedito un curriculum nel quale evidenziava di aver partecipato a centocinque (centocinque!) concorsi letterari con poesie quasi sempre diverse. Lodevole l'impegno, ma….

Ma torniamo al mondo degli umani per ricordarvi qualche appuntamento. Saprete certamente che dal 12 al 16 maggio si terrà il consueto Salone del Libro di Torino, sempre discusso, ma meritevole di essere preso in grande considerazione. Dall'otto giugno al 13 giugno, presso l'Area Expo di Genova (Cotone congressi) potrete visitare la Biennale Europea delle Riviste Culturali e, sempre a Genova, dal 18 giugno al 1° luglio, il Palazzo Ducale ospiterà il Quinto Festival Internazionale di poesia. Il 14 aprile a Milano, Musei di Porta Romana, ci sarà un incontro con Andrea Camilleri, mentre a Modena (19 aprile, Teatro Fondazione Collegio San Carlo) avrete il piacere di assistere alla lettura della *Madonna dei filosofi* di Gadda, con David Riondino. Il giorno dopo, se avete ancora un po' di tempo, il Caffè Letterario di Milano ospiterà Lella Costa per *I martedì letterari*.

Libro consigliato? Ovviamente *La scuola delle scimmie*, Mondadori.

www.andreatemporelli.com

BIBLIO

Armando Alciato, *Fuga D'Attimi*,Pisa,Offset Grafica,1998
La raccolta, scritta per la maggior parte in prima persona, rende subito partecipe il lettore delle vicessitudini dell'autore. Divisa a sua volta in due parti appartiene a quella corrente neodecadente che ridà una suddivisione di ruoli appropriata tra quadro e cornice opponendosi in un presente sempre più razionale con una spiccata nota di mistero appena intaccata dai dubbi sulla divinità. Ma non per questo l'Alciato rinuncia alla ricerca di una consistenza nell'effimero. Egliconosce bene l'utilità della memoria che, unita ad un lessico chiaro e moderno, riesce a contrastare la fuga d'attimi attraverso la foscoliana immortalità della lirica stessa. (Massimo Benussi).

Antonio Allegrini, *Icone*, Chieti, Noubs, 1996, £ 25.000
«Questi versi che racchiudono un alto e palpitante lirismo - e qui siamo nel terreno della grande poesia - sono sta scritti da un discendente di una famiglia di Vecchi Credebtu Cosacchi originari del Grebegn che attraverso una biblica migrazione a cavallo capitò in Italia e poi in Abruzzo e qui vi condusse i suoi giorni per due generazioni mai dimenticando il luogo di origine e l'antica fede...» (Anatolij Arkhipov).

Marco Amadeo*, Sguardi lombardi,* Forlì, Nuova Compagnia Editrice, 1996, £ 15.000
«Nell'opera di Marco Amadeo, come in quella del pittore Erminio Poretti che fa da contmppunto al volumetto, si mostra come nel gesto di poesia un uomo cerchi di stabilire il legame più vasto e comprensivo possibile con la realtà dell'esistenza. [...] A metà tra la voce bassa della poesia cosiddetta della "linea lombarda e la tentazione del canto reboriano, i testi di Amadeo nella loro semplice tessitura hanno un'intenzione fortissima» (Davide Rondoni).

Brandisio Andolfi, *Alberi Curvi d'acqua*, Foggia, Bastogi, 1997, £ 12.000
«La prima impressione che si ricava dalla lettura di questo testo di poesie di Brandisio Andolfi è quella di trovarsi di fronte a una persona pensosa dei problemi e delle angosce del mondo di oggi, ma individualmente serena, per una raggiunta maturità e saggezza personale. [...] La raccolta è [...] corposa, a differenza di quanto avviene nella maggior parte dei libri di poesia di oggi, nei quali il bianco delle pagine è del tutto prevalente sul testo. Anche questo è il segno di un modo di fare poesia e di esprimere in versi l'ampio e profondo mondo di questo autore ricco di immagini, riflessioni, moti dell'animo e sentimenti» (Angelo Manuali)

Paola Aru*, Il mormorio di un'anima,* Ragusa, Libroitaliano, £ 18.000
Il libro di Paola Aru nasce da un'esperienza d'amore, che naturalmente si espande in poesia che dall'anima si espande nell'universo. La persona subisce una palingensi e la realtà viene rigenerata inuna nuova dimensione. «Io esisto nel tuo esistere / oppure è il niente, / l'insignificate sopravvivere». L'autrice dimostra una straordinaria sensibilità che la porta a percepire la realtà con una diposizione interiore non comune. Le Sue aperture sulla natura e sulla realtà che spesso giungono alla sentenziosità epigrammatica. (G. L.)

Gianni Bolis, *Canti plebei*, Lecco, Logos, 1996
«Salvare i ricordi, non per nostalgica mitizzazione di un mondo e di un tempo ormai passati, ma per rendere *visibili,* attribuire un senso a queste vite e cercare la propria appartenenza, le proprie radici. Storie minime di un minimalismo rurale, fatte di odori, sapori, suoni, luci ed ombre, impasti di materia, registrate, digerite, riassemblate per una operazione di catarsi liberatoria ed insieme di amorosa custodia» (Tiziana Rota).

Enrico Camisani, *Per crucem ad lucem*, Ragusa, Libro Italiano, 1995, £ 10.000
«Cos'è poesia / se non abbracciare / le croci del mondo / sciogliendo / ogni grumo / di truce albagia?»; Con questo programma Enrico Camisani si appresta ad esplorare l'esistenza all'interno della natura, nelle strade delle città, nei cuori delle persone semplici che cercano la saggezza e la felicità. E il poeta tenta di esplorare questo mondo vario e molteplice attraverso il caleidoscopio della *pietas* umana, che lo induce a scoprire la gioia semplice al fondo del dolore» (dalla Prefazione).

Alessandro Celidoni*, Vita mortale,* Faenza, Mobydick, 1997, £ 18.000
«E qui, in questa bella collana di Mobydick, piccolo editore di Faenza, Celidoni sarà in buona compagnia, se anche per lui (come già per Nadiani, Camaioni, Marciani) mi sento di spendere una parola, di elogio e di fraternità, di scommessa e di comunanza nella varietà, per una linea adriatico-collinare della odierna poesia italiana» (G. D'Elia).

Maria Benedetta Cerro, *Il segno del gelo*, Verona, Perosini, 1997
«Il sistema apparentemente tonale della Cerro, di misteriosa vividezza nel suo sentire, chiaro e saldo nel suo dire, è impostato su una melodia fondata sull'inalterabile certezza dell'endecasillabo, però improvvisamente saltato, trasgredito, come in un trasalimento del senso. La tonalità [...] serve, come appiglio o coperta, a difendere con la forma quello che se ne va, spargendo frequenti segnalazioni di allarme: [...] la calma può essere vigilia di qualcosa di terribile, attesa di un pericolo che ci si illude di scampare» (Raffaele Manica).

Stefano Colangelo, *In altre parole*, Castel Maggiore, Book, 1998, £ 18.000
«Notevolissimo questo libro: per la sua carica dissimulata di rischio e per la accelerazione di una cerimonia

www.andreatemporelli.com

di allontanamento e di difesa dalla morte, al modo del grande Antonio Porta [..], ma al modo anche di [...] Sereni.[...] Non sono poco importanti i treni [...] per la loro potenzialità metonimica non meno che metaforica, dunque per l'atto estremo di metamorfosi che attraverso di loro è possibile compiere» (Alberto Bertoni).

Andrea Cotti, *Da quale fuoco*, Castel Maggiore, Book, 1996, £ 20.000
«Andrea Cotti, in rapporto alla sua giovane età, è autore di un numero cospicuo di prove di scrittura e questa sembra racchiuderne un senso conclusivo, di finzione estrema, se è lecita una formula tanto impegnativa. [...] Cotti esclude ogni ipotesi di referenzialità immediata dal proprio contesto, ma questa volta la trama intertestuale riesce meno esplicita, tanto che le succinte informazioni riservate alla nota finale suonano decisamente ironiche» (Alberto Bertoni).

Vincenzo D'Alessio, *Ippocampo*, Solofra, Guarini, 1998
«Apostrofe o grido, sospiro o suono, riflessione o evocazione che sia, vi si coglie l'*abbrive* a una vocativa dichiarazione d'intenti che, come un grimaldello, forza la sensorialità materica della significazione metaforica, realizzata per via analogica o sinestetica, per guidare a una ricerca di altro genere entro la sostanza operativa confidata intensivamente alla potenzialità di senso della pura nominazione.» (L. Reina).

Domenico Di Agresti, *Nel tempo ed oltre il tempo,* Guido Mano Editore, 1996, £ 18.000
«Già nella prima [...] lettura, egli si rivela poeta che sa leggere la trama occulta del fenomeno, preclusa all'occhio distratto e superficiale dell'uomo comune, per liberarlo dalla prigione della logica del tempo e ridonarlo rinato In un topos metatemporale, dove logica ed analogia si sublimano in un unico essere sempre uguale e sempre mutevole» (Ferruccio Masci)

Fulvio Fedele, *Serata nordista*, Castel Maggiore, Book, 1996, £ 20.000
«"Non c'è tempo / per chiedere alla morte un altro tempo". È forse questo il tema dell'eterno Ulisse ove l'andare diventa il fine, e l'approdo una miserevole fola da non confidarsi se non ai propri marinai ormai sordi. Dove tutto sembra inutile, perfino i ricordi, la memoria: "*... ad unire / lo spazio a un altro spazio. // Fino all'estremo / limite del sogno*"» (Antonio Donadio).

Gio Ferri, *Fecondazioni*, Castel Maggiore, Book, 1996, £ 18.000
«Gio Ferri [...] si arrocca sulla concezione della parola poetica come *cosa*, quando la *cosa* si consideri nell'accezione delle nuove scienze (fisica e biologia in particolare), quale *dato sensoriale energetico* (vs la cosa positivistica)» (dalla Prefazione).

Alberto Figliolia, *Le gerarchie del nulla*, Pioltello, Laura Rangoni, 1995, £ 10.000
«La poesia si può esprimere in milioni di modi, tante quante sono le voci dei poeti. Generalmente, il tono può esser detto "alto" o "basso" a seconda dell'argomento e della scelta del verso. L'originalità del Figliolia é nello stare nel mezzo, dove la parola semplice e scarna, pregna di significati evocatori, arriva alla metafisica delle cose, dove le parole diventano carne per il pensiero» (Rossana Sartorio).

Sergio Fumich, *Frantumi*, Brembio, Samizdat, 1995
Al di sotto dell'apparente discorsività, del resto consueta nella poesia contemporanea da un certo Magrelli a Giuseppe Conte, a Umberto Fiori, si nota un vigore poetico che non pone le fondamenta nelle parole, ma nelle cose. E, siccome la condizione contemporanea è instabile e distrutta è la nostra civiltà, la poesia non può che esprimersi in "frantumi". In sintonia si muove il piano stilistico, sempre curato e frutto di un sicuro possesso degli strumenti poetici, che non si appiattisce nella mera mimesi del parlato, ma che dal registro colloquiale sa trarre gli elementi minimi per lasciar parlare le cose, i gesti, i "cocci" della nostra società. Alla fine, però, traspare un raggio di speranza, che tonifica con una sensazione di pace una diagnosi severa, amara, che nello stesso tempo è frutto di consapevolezza artistica e culturale (G. L.).

Luigi Galli, *Risonanza e paesaggi*, Foggia, Bastogi, 1996, £ 12.000.
«Senza farsene un modello astratto, Galli osserva e giudica gli eventi storici con la legge morale. Di qui la sua severa condanna delle "Umane catene", visibili "in notti innocenti / avvolte di sangue", in ogni continente, sotto ogni vessillo liberticida: in Africa, in Asia, in America, in Europa» (Vittoriano Esposito).

Liano Lanzi, I*l vento, i pini, il mare e il nostro giovane amore*, Milano, Miano, 1995, £ 24.000.
«L'ipostasi sentimentale di Lanzi è appunto il profilo appassionato e bruciante di una "categoria" che nell'attuale trionfo della tecnica e dei mass-media non può che apparire desueta e, nel senso dantesco, fioca.» (Franco Lanza).

Gianfranco Lazzaro, *La cerva d'oro e altre poesie*, Stresa, La Provincia Azzurra, 1995, £ 30.000
«Lazzaro mette in questi ritmi, in queste forme della poesia novecentesca, quella che è la nota tipica del suo discorso letterario [...] il senso vivissimo e pietoso delle cose della Natura, piante, insetti, luoghi, animali, coinvolti - anzi, immersi - in quell'enorme crogiolo che è la vita, con le sue crudeltà, le sue naturali violenze, ma anche con le non naturali gratuità di gesti incomprensibili di morte» (Giorgio Bàrberi Squarotti).

www.andreatemporelli.com