NUMERO 14 ANNO IV - GIUGNO 1999

ATELIER

Trimestrale di
poesia critica letteratura

L'opera comune

Abate - Annovi - Bonito - Carnero - Casagrande - De Marchi - Del Sarto - Di Spigno
Ferrari - Fiori - Gatto - Ielmini: - Lisa - Montalto - Munaro - Napoli
Ponso - Pugno - Sant'Elia - Sbarbaro - Scrignoli - Tomizza - Tonelli - Turina - Turra

EDIZIONI ATELIER

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

www.andreatemporelli.com

INDICE

Editoriale

3 L'opera comune
Marco Merlin

L'autore

5 **Camillo Sbarbaro: alle sorgenti della poesia del Novecento**
Notizia biobibliografica
a cura di Sandro Montalto

8 Camillo Sbarbaro: l'«orlo di un precipizio»
Giuliano Ladolfi

14 Storia di *Pianissimo*, dalla *Princeps* del 1914 all'edizione del 1971
Tommaso Lisa

Saggi

23 Indecifrabile evidenza. La poesia di Fiori
Marco Merlin

35 Fulvio Tomizza: un narratore fra tradizione e modernità
Maurizio Casagrande

Voci

39 Gian Maria Annovi: *Atlante amoroso piccolo*

41 Gabriel Del Sarto: *L'opera della memoria*

45 Igor De Marchi: *5 Interferenze*

48 Stelvio Di Spigno: *La polvere del giorno*

50 Sebastiano Gatto: *Conseguenze*

52 Riccardo Ielmini: *Mio padre è uno stanco democristiano*

56 Adriano Napoli: *Dalla cenere del fiore*

58 Andrea Ponso: *Chiuse*

60 Laura Pugno: *Lingua manx*

63 Giovanni Turra: *Catabasi*

65 Isacco Turina: *Tra la tua casa e la mia*

Letture

71 Tiziano Broggiato: "Il copiatore di foglie"
Marco Merlin

72 Mauro Ferrari: "Poesia come gesto. Appunti di poetica"
Giuliano Ladolfi

73 Massimo Scrignoli: "Buio bianco"
Marco Merlin

74 Edoardo Sant'Elia: "Pulcinella a dondolo"
Vitaniello Bonito

75 Marco Munaro: "Il portico sonoro"
Maurizio Casagrande

77 Angelo Tonelli: "Frammenti del perpetuo poema"
Vitaniello Bonito

78 Carmine Abate: "La moto di Scanderbeg"
Roberto Carnero

80 **Ulisse**
Paolo Bignoli

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

L'opera comune

Cesare Viviani, chiudendo il pungente intervento dedicato agli "anarchici" e "autolesionisti" della sua generazione, apparso nello scorso numero, paventava il dubbio che altri cadessero nell'errore opposto dell'accordo scontato, della solidarietà senza mordente per puro spirito aggregativo, atto a molcire, invece che arroventare la solitudine del lavoro creativo di ciascuno. In effetti, durante la personale (e discutibile, ancorché volubile) ricognizione di autori "nati dopo il '70", frutto di fanatiche letture, conversazioni, telefonate ad altre riviste ecc., ho avuto la sensazione che tale insidia sussista realmente. Ma, paradossalmente, più per intrinseco desiderio di proiezione di sé oltre l'orizzonte generazionale che all'interno di esso. Prima di affannarsi a cercare un consenso presso i "fratelli maggiori" (quelli che per la verità sarebbero da tempo i nostri "padri"), un autore dovrebbe cercare di definirsi all'interno dei "coetanei" – anche se i due momenti sono separati solo idealmente.

Ci sono poche occasioni di confronto generazionale che non siano già in qualche modo orientate da o verso altre generazioni. Inoltre, i benefici di cui è ancora possibile disporre, ovvero i minimi spazi editoriali e le residue attenzioni dei superimpegnati padri putativi, rendono ancor meno suggestivo lo scenario di una coralità così indefinita e tutta da costruire nela presa di coscienza di sé, per cui la rinuncia, mascherata da saggia disillusione, rischia di esasperare la concentrazione su sé stessi. E sono certo che tutto ciò, anche se non mi è chiaro in quale modo, influisce infine sullo stile, oltreché sul rapporto (impenetrabile) fra la coscienza e la scrittura.

Quei pochi momenti di confronto che vengono a crearsi fra appartenenti a una stessa generazione passano immediatamente in secondo piano rispetto alla ricerca di un riconoscimento da parte di chi offre maggiori garanzie e soprattutto gestisce "spazi" allettanti, con la conseguenza di rendere scontata la solidarietà fra esordienti e creare i presupposti di una pacifica, ma avvilente, convivenza futura (e uso questi termini con malcelata angoscia, visti i tempi che corrono).

Insomma, questo editoriale è un appello. Un appello rivolto ai più giovani perché si tirino un po' fuori, per non sciupare la meravigliosa e terribile responsabilità di essere i primi a rileggere il Novecento – come si tenta di fare in queste pagine – senza avere interessi in gioco. Trovare la giusta misura fra la partecipazione alla vita letteraria e autonomia generazionale è un atto di umiltà e di pazienza che va compiuto senza ricadere nel vizio opposto della contrapposizione aprioristica verso chi, piaccia o non piaccia, ci lascia un'eredità culturale. Da difendere e reinvestire.

Dare per scontato il mutuo riconoscimento fra coetanei è in effetti un primo, subdolo rischio di personalismo del tutto fuori luogo. Bisogna fare

www.andreatemporelli.com

un passo più in là, e sentiamo la necessità di dircelo in vista del primo consuntivo che proponiamo. È infatti imminente la stesura di un'antologia delle voci più giovani finora ospitate, che mi auspico sin d'ora venga molto letta dai diretti interessati e poco recensita dai "padri", giacché il suo scopo non è la promozione di un gruppo all'esterno, ma il confronto interno. Mi auguro soprattutto che l'antologia non diventi una prima forma di chiusura e mutuo, scontato riconoscimento, a danno tanto degli esclusi che degli inclusi. Il valore che attribuiamo a quest'opera è, infatti, assolutamente strumentale: ci piace pensare a questo libro come a un'antologia-enzima, che serva a sviluppare un processo dialettico di confronto fra i diretti interessati, quando ancora le necessità della vita non hanno preso del tutto il sopravvento ed è ancora possibile rischiare.

Qui nessuno si sente portavoce di una generazione che non c'è, che esiste solo nella misura in cui la si costruisce – meta ideale anche qualora servisse a far scoppiare la "sacrosanta rissa" del confronto. Se si sta azzardando il rilancio di un dibattito fra coetanei, anche attraverso un primo brutale strumento, qual è la scelta di alcune esperienze esemplari fra le molte possibili, non è per il bene di uno o di pochi e nemmeno di «Atelier»: è per amore del lavoro comune.

Ai padri dovrebbe spettare il compito di favorire qualche forma di autonomia e di intervenire per guidarne la dialettica interna, spostando davvero l'attenzione verso i giovani; sempre che siano ancora capaci di amore gratuito e sappiano non farsi condizionare, a loro volta, dalla comprensibile speranza di venire presto riconosciuti nel loro ruolo.

M. M.

www.andreatemporelli.com

Camillo Sbarbaro: alle sorgenti della poesia del Novecento

La storia della Letteratura Italiana spesso procede attraverso formule divulgate che, significative nel momento in cui furono composte, non resistono all'usura del tempo. Una di questa è l'etichetta che associa Sbarbaro agli scrittori vociani limitandone la sua azione innovativa nella poesia del Novecento.

«Atelier», proseguendo nella rilettura della recente storia letteraria, cerca di definire la posizione del poeta all'interno della cultura dei primi decenni del secolo. Il saggio di Giuliano Ladolfi interpreta la raccolta Pianissimo *come "orlo", come il limite tra la tradizione carducciana, pascoliana e gozzaniana e la poesia seguente, quella di Montale in modo particolare. Tale pubblicazione si pone come spartiacque tra due maniere di concepire e di "fare poesia" propri del Decadentismo europeo. Secondo quest'ottica, Sbarbaro appare come il primo rappresentante di quel secondo Decadentismo che avrebbe trovato nell'Esistenzialismo e nella poesia di Eliot e di Montale gli esiti più consapevoli.*

Per tale motivo Pianissimo *si presenta come opera "fortemente datata", nonostante Sbarbaro per tutta la vita abbia sottoposto il testo a revisione. Il problema del rapporto tra pubblicazione e momento culturale in cui l'opera fu concepita e divulgata viene affrontato da Tommaso Lisa in uno studio dedicato alla storia delle diverse edizioni.*

Notizia bio-bibliografica
a cura di Sandro Montalto

Camillo Sbarbaro nacque a Santa Margherita Ligure (Genova) il 12 gennaio 1888. Il padre Carlo aveva raggiunto il notevole traguardo di tre lauree (architetto e ingegnere con varie specializzazioni). La madre Angiolina Bacigalupo era una donna bella e felice; morì nel 1893 in giovane età. Il poeta trascorse con l'adorata sorella l'infanzia fra Santa Margherita e Spotorno. In seguito la famiglia si trasferì a Voza e poi a Varazze. Affrontò i primi studi sotto la guida del padre, poi dal 1896 al 1904 frequentò le elementari ed il ginnasio a Varazze presso i Salesiani. All'epoca della quinta elementare nacque anche la passione per gli erbari. Don Giacomo Gresino, insegnante di latino e greco con passione per la botanica, fu il solo che il giovane riconobbe come autentico maestro. Terminati gli studi liceali, siccome le entrate del padre erano scarse, tentò una borsa di studio a Firenze, ma il giorno dell'esame, invece di andare all'Università, preferì seguire una fanfara, decisione di cui non si sarebbe pentito. In questi anni tentò anche la strada del teatro, presto abbandonata, e nulla resta delle commedie *Marina* e *A fin di bene*, delle quali parla in *Cartoline in franghigia*.

Nel 1911 esordì in poesia con *Resine* (Caimo, Genova 1911, poi Garzanti, Milano 1948), silloge pubblicata grazie ad una sottoscrizione dei compagni di liceo fra i quali Angelo Barile che aveva anche suggerito il titolo. Negli armi 1912-13 iniziò a collaborare alle tre riviste più importanti del tempo: «La Voce» (1913-1916) con poche poesie e con alcune prose fra le quali molti *Trucioli*, «La riviera ligure» (1912-1919) prevalentemente con prose, soprattutto i *Trucioli*, e «Lacerba» (1913-1915) con poesie e alcuni *Trucioli*; non dimenticò, però, «Primo Tempo» e «Quartiere latino». Nel 1914 pubblicò la raccolta *Pianissimo* (edizioni «La Voce», Firenze): il volume attirò l'attenzione di molti critici.

Nel frattempo nel 1910 i fratelli Fera avevano compilato a suo nome una domanda di lavoro presso la Siderurgica di Savona, nella quale essi stessi lavoravano ed il poeta era stato assunto. Dopo un anno aveva dovuto trasferirsi per lavoro a Genova e aveva vissuto un periodo per lui difficile a causa della lontananza da casa, del lavoro «alienante» e dell'impossibilità di scrivere. Alla fine preferì arruolarsi volontario nella Prima Guerra Mondiale senza successivi ripensamenti nemmeno nei momenti più drammatici: servì la patria prima nella Croce Rossa, poi come soldato di fanteria.

Nel 1919 fu congedato. Ritornato a Genova, rifiutò una collaborazione alla «Tribuna» ed il posto nell'azienda che gli era stato conservato. Iniziò un difficile periodo di ostinato silenzio e di abbandono delle amicizie, dal quale sarebbe uscito solo impartendo lezioni di latino e greco ad un ragazzo: dopo mesi di duro ed entusiastico lavoro alle prese con il dizionario, si sentì pronto e felice di poter liberare «dall'aura imbecille d'intoccabilità» gli amati classici: «solo trovando liberamente da ridire in Omero come in Dante [...] si acquista credito agli

www.andreatemporelli.com

occhi dello scolaro quando gli si addita questa o quella bellezza». In quegli anni conobbe Montale (che parla enigmaticamente di un «anno X»), con il quale coltivò un rapporto fatto di riservatezza da parte dell'uno e di scontrosa diffidenza da parte dell'altro. Compì anche un viaggio a Firenze che gli procurò soltanto delusioni: deserti i Caffè letterari di un tempo, irriconoscibili Papini e Soffici.

Nel 1920 pubblicò da Vallecchi (Firenze) le prose di *Trucioli 1914-1918*, che incontrarono fra l'altro una favorevole recensione di Montale. Nel 1925 venne assunto dai Padri Scolopi come insegnante di greco, incarico che si convertì nel 1926-1927 in greco e italiano, ma che dovette abbandonare nel 1928, come ricorda l'ex allievo Carlo Bo, perché aveva rifiutato di iscriversi al Partito Fascista. Nel 1928 uscì il volume *Liquidazione* (Ribet, Torino) che raccoglieva molte prose già pubblicate. Nel 1931 entrò a far parte del comitato redazionale di «Circoli», nel quale si trovavano anche Montale e Barile, accettando di collaborare fino al 1935, anno in cui la rivista prese una connotazione decisamente politica. Collaborò anche a periodici letterari come «Corrente», «Maestrale», «Pagine libere», «Broletto», «Lettura» e «Il Mondo» nonché alle terze pagine dei giornali «La Gazzetta del Popolo», «La Nazione» e «Il Lavoro». Nel 1941 venne dichiarato non idoneo al servizio militare e sfuggì alla guerra; si dedicò alle traduzioni ed iniziò a scrivere i testi che confluirono nel 1956 in *Fuochi fatui* (Scheiwiller, Milano; poi terza edizione accresciuta, Ricciardi, Milano-Napoli 1962).

Terminato il conflitto, strinse amicizia con molte personalità culturali, fra le quali il pittore Giovanni Solari, Nanni Servettaz, Paolo De Gaufredy, Lucio Fontana, Munari, Agenore Fabbri e Spilimbergo. Nel 1948 ripubblicò *Trucioli* (scelta delle prose 1914 - 1940, Mondadori), che comprendeva anche *Liquidazione*. Nel 1949 divise con Bruno Barilli il premio di poesia "Saint Vincent", vinto grazie all'intervento di De Robertis. Questa vittoria e la vendita di un'importante raccolta di licheni a Chicago (non dimentichiamo che in questo settore il poeta rimane un esperto ancor oggi apprezzato) gli permisero di trasferirsi insieme alla famiglia da Genova a Spotorno, dove riprese le lezioni private e frequentò Piero Jahier.

Nel 1954 ripubblicò *Pianissimo* e l'anno successivo vide la luce la raccolta *Rimanenze* (Scheiwiller, Milano), seguita nel 1958 da *Primizie* (Scheiwiller, Milano), composta di poesie anteriori a *Pianissimo*. Nel 1961 vide la luce il volume *Poesie* (Scheiwiller, Milano; edizione definitiva 1971), che comprende *Pianissimo* nella redazione 1914 e, in una nuova stesura, *Primizie* e *Rimanenze*. Per quanto riguarda la prosa, ricordiamo *Scampoli* (Vallecchi, Firenze 1960), *Gocce* (Scheiwiller, Milano 1963), *Contagocce* (Scheiwiller, Milano 1965), *Cartoline in franghigia* (Nuove edizioni Enrico Vallecchi, Firenze 1966) che rievoca esperienze di guerra, *Bolle di sapone* (Scheiwiller, Milano 1966), *Vedute di Genova 1921* (Scheiwiller, Milano 1966) e *Quisquilie* (Scheiwiller, Milano 1967). Nel 1959 iniziò a collaborare a «Diogene» e con Jules Supervielle divise il premio "Etna Taormina". Nel 1961 iniziò la pubblicazione dei preziosi volumetti di *Mal'Aria*, edizioni speciali di testi già editi. Nel 1962 vinse il premio dell'Accademia dei Lincei insieme a Bruno Cicognani, Giuseppe De Robertis e Carlo Emilio Gadda. Nel 1963 uscì il volume *Autoritratto (involontario) di Elena De Bosis Vivante da sue lettere* (Scheiwiller, Milano), antologia del carteggio intrattenuto con Sbarbaro che «L'Europeo» definì «uno spregiudicatissimo ritratto del mondo culturale italiano». Il poeta morì il 31 ottobre 1967 all'ospedale di Savona.

Postumi uscirono il volume *Licheni: un campionario del mondo* (Nuove Edizioni Emilio Vallecchi, Firenze 1967) che conferma lo straordinario amore di Sbarbaro per questo settore scientifico e *Ricordo di Giorgio Labò* (Scheiwiller, Milano 1969) che racconta la sua esperienza di insegnante privato. Sbarbaro fu anche traduttore dal greco (Euripide, Eschilo, Sofocle, Erodoto) e dal francese per vari editori, lavori che sono stati raccolti nel testo *Il Ciclope di Euripide* (Scheiwiller, Milano 1960). Nel 1979 sono stati pubblicati *Poesia e prosa,* antologia curata da Vanni Scheiwiller (con la riproduzione di due scritti di Eugenio Montale del 1920 e del 1967, Mondadori, Milano) e *La trama delle lucciole. Lettere ad Angelo Barile (1919-1937)* a cura di Domenico Astengo e Franco Contorbia (S. Marco dei Giustiniani, Genova). Nel 1985 è uscito *L'opera in versi e in prosa* a cura di Vanni Scheiwiller e Gina Lagorio.

www.andreatemporelli.com

Indicare un'esaustiva collezione di scritti critici su Sbarbaro, basata soprattutto in recensioni di critici a lui contemporanei, non sempre acuti nell'evidenziare i caratteri fondamentali della sua poesia, sarebbe impresa ardua e conterrebbe molti lavori occasionali e trascurabili. Ci limitiamo, perciò, ad indicare testi critici di autori particolarmente legati a lui per motivi di collaborazione o di studio e studi contenenti valutazioni particolarmente significative. Per una più ampia bibliografia della critica è possibile consultare il testo di L. Polato, *Sbarbaro,* La Nuova Italia, Firenze 1974, e quelli di G. Bàrberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro,* Mursia, Milano 1969 (poi ulteriormente ampliata nella nuova edizione dei *Contemporanei,* Marzorati, Milano 1979) e *Camillo Sbarbaro, Poesia e prosa*, a cura di Vanni Scheiwiller, Mondadori, Milano 1979. Tutte e tre le bibliografie sono ordinate cronologicamente. Una bibliografia ordinata alfabeticamente si trova invece in G. Lagorio, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere,* Garzanti, Milano 1981.

La novità di *Pianissimo* suscitò consensi e perplessità: P. Pancrazi nella «Gazzetta di Venezia» (11 giugno 1914) parla di una «poesia dolorosa della propria non poesia» e di un «inespresso» che corroderebbe la possibilità stessa di un giudizio estetico. E. Cecchi («La Tribuna», 18 giugno 1914) indica in un pessimismo pseudo-leopardiano l'ascendenza poetica di Sbarbaro e A. Valori («Grande Illustrazione», agosto 1914) nega il valore della sua poesia, perché puro ragionamento filosofico e ne critica negativamente anche l'aspetto formale. Non mancarono estimatori come E. Montale, («L'Azione», 10 novembre 1920, poi *Camillo Sbarbaro, Il Nostro e Nuove gocce,* Scheiwiller, Milano 1964 e *Eugenio Montale, Sulla poesia,* Mondadori, Milano 1976), il quale evidenzia come questo poeta si sia sfrondato e semplificato spontaneamente e come le sue «semplici parole» racchiudano toni propri del mistico: «angelo deluso e sconsacrato», uomo votato allo scacco e alla perdita, che non accetta la vita, per cui «si aggrappa disperatamente alle apparenze e di queste soltanto è ricco». G. Prezzolini (*La cultura italiana,* Firenze 1923) definisce Sbarbaro come «uno dei più schietti, fini e delicati poeti della corruzione moderna». N. Sapegno («Leonardo», 20 novembre 1928) giudica le «consolazioni» descrittive i punti più alti della sua poesia. E con grande onestà intellettuale C. Bo (*Il debito con Sbarbaro* in *otto studi,* Firenze 1939) sottolinea il fondamentale contributo di *Pianissimo* alla poesia del Novecento: «siamo in troppi ad avere imparato da Sbarbaro a scrivere, e per scrivere intendo un atto continuo di conoscenza, una operazione pura di vita».

Gli studiosi successivi si impegnarono ad individuarne i nuclei tematici: G. Spagnoletti (*Camillo Sbarbaro* Padova 1943) insiste sulle formule psicologiche del «dolore» e della «bontà» come nozioni ermeneutiche della disposizione poetica di Sbarbaro verso il mondo; A. Seroni (*Ragioni critiche,* Firenze 1944) parla di «rassegnazione» e «perdizione», mentre un interessante esame del linguaggio dello scrittore è svolto da G. De Robertis («Tempo», 30 aprile 1949) e da G. L. Beccaria (*Ricerche sulla lingua del primo Novecento,* Torino, Giappichelli, 1971). L. Curci («L'osservatore politico-letterario», luglio 1955) cerca un legame tra l'esistenzialismo del poeta con Montale ed Eliot. Di lui si occuparono a metà degli Anni Cinquanta Pasolini («Officina», 5 febbraio 1956; Il Punto», 26 gennaio 1957), Giudici («La fiera letteraria», 5 giugno 1955; «La fiera letteraria», 22 luglio 1956; «Comunità», febbraio 1957), Caproni («La fiera letteraria», 16 dicembre 1956; «Corriere mercantile», 18 agosto 1959), Giorgio Bàrberi Squarotti (*Camillo Sbarbaro,* Mursia, Milano 1971; *La città di Sbarbaro,* in *Gli inferi e il labirinto,* Cappelli, Bologna 1974), il quale pone in luce una serie di elementi che sarebbero divenuti costanti nella critica successiva: «la presa di contatto con la città moderna, fra speculazione edilizia e sviluppo industriale, città di massa dove la vita dell'uomo è totalmente alienata», la «reificazione delle persone», la condizione del poeta che si considera «oggetto sottoposto alla completa passività» unita ad una «tensione alla distruzione di sé», concetti ripresi e sviluppati da G. Lagorio in *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere* (Garzanti, Milano 1981). Pier Vincenzo Mengaldo (*Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978) opera una netta distinzione tra Sbarbaro e cosiddetti poeti "vociani" per il fatto che il suo «tormento moralistico si esprime [...] senza alcuna violenza esibita, semmai con una sorta di violenza silenziosa e soffocata, che si affida all'artico-

www.andreatemporelli.com

lazione nudamente prosastica e anti-melodica del verso». Infine pare importante segnalare la finissima analisi metrica di *Pianissimo* compiuta da M. Marchi e pubblicata in *Situazione e sviluppi metrici di "Pianissimo"* («Resine», gennaio-marzo 1978).

Giuliano Ladolfi

Camillo Sbarbaro: l'«orlo di un precipizio»

1. Premessa

Il 1914 è la data della prima edizione di *Pianissimo,* raccolta di poesie di Camillo Sbarbaro, che la critica concordemente considera come un evento importante nello sviluppo della poesia italiana, per il fatto che esercitò un'influenza determinante sulla generazione successiva, documentabile attraverso un'analisi linguistica, stilistica e tematica.

La pubblicazione raccoglie liriche composte dal 1910 al 1913, periodo in cui l'Italia assisteva alla glorificazione del "poeta laureato" d'Annunzio che dal "volontario" esilio di Francia continuava ad esercitare la sua egemonia sulla letteratura italiana. Sbarbaro ne subisce il magistero, ne riprende alcuni temi, ma li filtra attraverso la propria sensibilità umana. Non segue la via di Gozzano che nel procedimento antifrastico oscillando tra la condivisione e il rifiuto trova nell'ironia una soluzione originale. Sono gli anni della "rivoluzione" futurista, dello sperimentalismo metrico, del trionfo della lirica intimistica di Corazzini, del rifiuto del modello stilistico aulico, della poetica del "fanciullino" e del "romanticismo vociano". Ben pochi altri periodi della nostra storia letteraria - si può citare l'esperienza stilnovistica e la battaglia romantica - furono densi di fermenti tali da imprimere una svolta nella nostra poesia.

La raccolta *Pianissimo* va proprio collocata sull'«orlo» di questo mutamento, di cui segna i contorni, esprime la volontà e testimonia i primi segni di novità, contiene i residui del passato e le anticipazioni future: un libro di frontiera, che per la molteplicità di spunti diventa importante per delineare il successivo percorso della lirica italiana.

2. L'"orlo" linguistico

La condizione di «orlo di un burrone» (p. 39)[1] è visibile in primo luogo sotto il profilo linguistico. In questo settore la nostra poesia ha seguìto un cammino alquanto accidentato fin dalla sua nascita, quando i testi della Scuola Siciliana, "tradotti in toscano", ingannarono Dante che li considerò come esempio di un volgare illustre diffuso in tutta la penisola. Per molti secoli, se eccettuiamo alcuni poeti nati in Toscana o figli di genitori toscani, l'idioma nazionale è sempre stato una lingua straniera imparata sui libri. La soluzione bembesca irrigidì il linguaggio poetico almeno fino agli inizi del Novecento, come si può dedurre dalla lirica romantica che nel tentativo di uscire da tale situazione rimase impantanata in un ibridismo insoluto tra tradizione e colloquialismo. La reazione carducciana e dannunziana si inserì in un processo di restaurazione, a cui fondamentalmente non reagì neppure il Pascoli, perché le sue composizioni, pur abbassandosi al livello di *myricae* e pur allargando i confini del lessico poetico - non bastano le espressioni pre o postgrammaticali per mutarne la fisionomia -, rimasero nel solco della tradizione. Corazzini con un lessico intimista e il letteratissimo Gozzano «il primo che abbia dato scintille facendo

www.andreatemporelli.com

cozzare l'aulico col prosaico» (E. Montale) tentarono soluzioni di una lingua meno letteraria. Il cambiamento era nell'aria: lo avvertirono i Futuristi e lo intrapresero i Vociani. Nel primo caso si trattò di una soluzione velleitaria e sostanzialmente teorica, per il fatto che l'uso di simboli al posto delle parole o l'abolizione dei tempi verbali, dell'avverbio, dell'aggettivo non incidevano sulla necessità di svecchiare la modalità di espressione, come si può dedurre anche dall'enfasi retorica dello stesso *Manifesto Futurista*. I secondi, invece, come Saba, affrontarono il problema sorretti da una motivazione etica che coinvolgeva la loro concezione letteraria: il legame tra arte e vita non poteva attuarsi in poesia se non attraverso una lingua incarnata nella vita, in grado di opporsi al vuoto della retorica dannunziana.

Difficili furono gli inizi, perché si lavorava su un terreno vergine: non dimentichiamo che per questi autori il toscano non era la lingua materna d'uso quotidiano, per cui inevitabilmente manteneva una patina di letterarietà derivata dai testi classici e una scarsità lessicale assai elevata.

La raccolta di poesie *Pianissimo* di Sbarbaro con la sua *egestas patriai sermonis* va collocato proprio in quest'«orlo» linguistico, in questa fase sperimentale acuta, quando la poesia italiana imbocca vie nuove, sollecitata anche da una società che per esigenze pratiche e non più solo ideali necessita di un idioma comune. Su questo libro si formò la successiva generazione dei poeti italiani, come testimonia Carlo Bo: «siamo in troppi ad avere imparato da Sbarbaro a scrivere, e per scrivere intendo un atto continuo di conoscenza, una operazione pura di vita»[2].

Nella precedente raccolta *Primizie* si trovano precisi echi dannunziani («la pioggia che rinnova l'anima», p. 15), leopardiani («giovinezza, trapassi», p. 13), crepuscolari («il suon dell'organo», p. 14), nonostante l'iniziale professione: «In parole consuete / consueti passi» (p. 13).

In *Pianissimo* il processo linguistico compie un passo ulteriore giungendo ad una mescolanza tra tradizione e novità: accanto ad elementi aulici come i troncamenti («talor», «fil d'erba», «sgomento pueril», «lor»), a forme letterarie («ei», la «man ratta», «isfannosi», il verbo «scemare», «tedio», «impaura», «avea», l'uso di «pel»), a inversioni («stizza mi prende») troviamo espressioni colloquiali come «i gomiti alzo», «gatto che gioca col gomitolo», «certe volte vedendo una bestiola / che lecca una bestiola». Una tipica mescolanza di registri si può cogliere nell'espressione: «lascia come al bimbo della favola / nella man ratta solo delle mosche», in cui la solennità del troncamento «man» unito al letterario aggettivo «ratta» stride con l'immagine dell'acchiappare mosche.

Un altro "orlo" si può essere individuato all'interno del nesso sostantivo aggettivo: accostamenti consueti si mescolano a *callidae iuncturae* di stampo ermetico. Espressioni come «anima stanca», «leggero sonno», «un lago tutto uguale», «vita amara» sono presenti accanto a «lastrici sonori», «luce disperata». L'andamento discorsivo viene interrotto dal letterario frequente uso al vocativo dell'astratto, che anticipa Ungaretti.

3. L'"orlo" metrico e tematico

Uguale "orlo" è visibile nel settore della versificazione: fondamentalmente Sbarbaro usa l'endecasillabo classico, piegato a movenze discorsive pascoliane e gozzaniane, ma non manca di inserire versi più brevi, come nella lirica *Talor mentre cammino per le strade* (p. 32), in cui al verso 20 troviamo un trisillabo «deluse»; in *Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo* l'ultimo verso è un quinario «da que-

www.andreatemporelli.com

sto mondo ...»; anche nella lunga composizione *Padre che muori tutti i giorni un poco* l'ottavo verso è un settenario e il dodicesimo un bisillabo. Sono alcuni esempi di una scelta in bilico tra versificazione classica e versificazione novecentesca.

Ma l'«orlo di un burrone» (p. 39) linguistico e formale altro non è che un riflesso di altri "orli" di cui si parlerà, primo fra tutti la mescolanza tra temi quotidiani e sentimentalismo romantico.

Momenti puramente descrittivi («Mi lascio accarezzare dalla brezza, / illuminare dai fanali, spingere / dalla gente che passa», p. 38) si mescolano a versi densi di metafore: «Non, Vita, perché tu sei nella notte / la rapida fiammata, e non per questi / aspetti della terra e il cielo in cui / la mia tristezza orribile si placa» (p. 27). Così pure la composizione più antologizzata, dedicata al genitore, *Padre, se anche non fossi il mio padre*, presenta due episodi "realistici" di memorie infantili: la scoperta della «prima viola sull'opposto muro» e la rincorsa della piccola sorella, preceduti da un inizio immaginifico: «Il mio cuore si gonfia per te, Terra, / come zolla a primavera». Tra questi estremi il termine medio è rappresentato da un atteggiamento interiore meditativo che spesso conclude le liriche: «Quando si dorme non si sa più nulla» (p. 28), «dietro il sottile velo delle lacrime / allora sono solamente io» (p. 35), «Ma un'impressione strana m'accompagna / sempre in ogni mio passo e mi conforta: / mi pare di passar come per caso / da questo mondo...» (p. 40) oppure interrompe il dettato poetico: «Vedo allora che nulla nella vita / è buono e nulla è triste, ma che tutto / è da accettare nello stesso modo; / e penso che convenga rassegnarsi / che tutto eguagli la necessità» (*A volte, quando penso alla mia vita*, p. 37).

I paesaggi di Sbarbaro come quelli di Corazzini sono fondamentalmente interiori, ma diverse sono le proiezioni adottate: non più i temi tipici del repertorio crepuscolare, ma gli scenari della città: «Vo nella notte solo / per vicoli deserti / lungo squallide mura. / Al discorde rumor dei passi incerti / echeggiando le case come vuote, / trasalgo di paura. // Si sfilacciano contro i cornicioni / delle case che occupano l'aria / i nuvoloni; e la fiammella gialla / del lampione traballa / su lastrici che caldo vento bagna; / un'imposta si lagna / solitaria» (p. 13). Dopo secoli di arcadica campagna come sfondo di amori lacrimosi, in consonanza con la grande pittura futurista, l'ambiente urbano, come giustamente osserva Giorgio Bàrberi Squarotti, diventa in un poemetto protagonista con le sue vie, le sue costruzioni, i lampioni, le case di piacere. La città, però, viene unicamente sentita come *urbs*, come agglomerato di abitazioni, non come *civitas*, raggruppamento di esseri umani, per cui di fronte al poeta non rimane che il vuoto, la solitudine, il senso di smarrimento e di desolazione, che egli guarda con «occhi asciutti». L'ambiente, quindi, non assume una sua identità specifica, diventa segno ed espressione di un turbamento interiore. La città di questo scrittore è una vera a propria "terra desolata" in cui non sono possibili i rapporti tra le persone: pare la Dublino di Joyce in cui ogni relazione è superficiale e, quindi, destinata al fallimento. Anche l'amore viene relegato ad una pura emozione sensuale, come quella del "giovane foruncoloso" di Eliot. Nel poeta ligure, però, rimane una "via di fuga" nell'affetto per la sorella e, sotto alcuni aspetti, per il padre.

4. L'"orlo" culturale

La presenza di "orli" lessicali, stilistici, metrici e formali ci induce a ricercarne il significato all'interno della personalità sbarbariana. La lirica *Talor, mentre cammino per le strade* si conclude con una strofa che richiede un approfondimento: «Provo un disagio simile a chi veda / inseguire farfalle lungo *l'orlo* / *d'un precipizio*, ed una

www.andreatemporelli.com

compagnia / di strani condannati sorridenti. / E se poco ciò dura, io veramente / in quell'attimo dentro *m'impauro* / a vedere che gli uomini son tanti»[3] (p. 33). Il limite emozionale dello scrittore, che pare delinearsi tra la futile azione dell'«inseguire farfalle» e il pericolo di morte, tra la condanna e il sorriso di tanti uomini, si esprime in due stati d'animo conseguenti: la paura e il disagio.

La distinzione tra le due sensazioni, come si può notare nella citazione, si delinea sull'asse del tempo: il disagio è frutto di una situazione persistente, uno *spleen* che deriva dall'incapacità di vivere, dalla difficoltà di assumersi responsabilità esistenziali, di credere in se stessi, di vivere con serenità; la paura produce un'angoscia momentanea e incontrollabile, ma l'una e l'altra risultano legati da un rapporto di causa - effetto: la paura deriva dalla consapevolezza che la vita è un tragico gioco («inseguire farfalle») che produce un'enorme sofferenza («lungo l'orlo / d'un precipizio») e che tale dolore, in cui si sommano i patimenti di «tanti» uomini inconsapevoli («sorridenti»), è privo di scopo, per cui si soffre il disagio di constatare che «l'uomo non sa più [...] chi è. Non lo sa perché è rotta la tregua tra lui e la società, tra lui e il mondo» (G. Debenedetti). In Sbarbaro trova piena conferma la tesi secondo cui «*la crisi, che il Decadentismo esprime, è causata dall'incapacità del pensiero occidentale moderno a proporre una soluzione accettabile ai quesiti esistenziali, a spiegare le ragioni e le finalità dell'esistenza umana e del mondo*»[4]. E il testo che precede la citazione riportata ne è una conferma lampante:

> L'occupa allor un pueril, un vago,
> senso di sofferenza e d'ansietà
> come per mano che mi opprima il cuore.
> Fronti calve di vecchi, inconsapevoli
> occhi di bimbi, facce consuete
> di nati a faticare e a riprodursi,
> facce volpine stupide beate,
> facce ambigue di preti, pitturate
> facce di meretrici, entro il cervello
> mi s'imprimono dolorosamente.
> E conosco l'inganno pel qual vivono,
> il dolore che mise quella piega
> sul loro labbro, le speranze sempre
> deluse,
> e *l'inutilità della lor vita*
> amara e il lor destino ultimo, il buio.
>
> Ciò che ciascun di loro porta seco
> *la condanna d'esistere*: ma vanno
> dimentichi di ciò e di tutto, ognuno
> occupato dall'attimo che passa,
> distratto da suo vizio prediletto[5] (pp. 32-33).

Sbarbaro in questi versi dimostra un'acuta e dolorosa consapevolezza del disagio prodotto dall'incapacità dell'uomo di trovare il senso del patire e del vivere, simile al pastore errante dell'Asia che interroga la luna: «A che tante facelle? / Che fa l'aria infinita, e quel profondo / Infinito seren? che vuol dir questa / Solitudine immensa? ed io che sono?» (*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 86-89). Ma, mentre Giacomo Leopardi vive romanticamente un rapporto di conflittualità con questa situazione e vagheggia l'età della felicità storica e personale e nella fase di pessimismo eroico, come la ginestra, non piega il capo «codardamente supplicando

www.andreatemporelli.com

innanzi / al futuro oppressor» né lo erige «con forsennato orgoglio inver le stelle» (*La ginestra o fiore del deserto*, vv 305-306, 310), il poeta ligure ha perso ogni vigore agonistico o eroico e si ripiega su se stesso sconsolato, rassegnato, spaurito, incapace di trovare una soluzione. Identica è la radice della sofferenza, ma diverso è il contesto culturale.

A nostro parere, l'esperienza del Decadentismo passa attraverso due diverse fasi: «Fino al momento dello scoppio della Prima Guerra Mondiale gli scrittori, pur avvertendo il disagio provocato dall'incapacità della ragione di rispondere ai quesiti esistenziali, ricercano ancora una soluzione provvisoria, un *minimo di vivibilità*, anche se sono consapevoli che in essa sono già contenuti i germi del fallimento. In un secondo momento, in concomitanza con le catastrofi storiche e parallelamente alla speculazione esistenzialista, all'uomo non rimane che prendere atto della propria povertà e del deserto che la civiltà contemporanea ha prodotto»[6].

Nello studio dedicato a Guido Gozzano abbiamo chiarito come lo scrittore torinese testimoni «proprio il passaggio dal primo Decadentismo, quando si apriva ancora per l'artista una via di fuga in barlumi di conoscenza e in un "minimo di vivibilità", al secondo Decadentismo, quando ormai domina sovrana la disillusione, ponendosi come compagno, ma ad un livello di ben più acuta profondità, del Futurismo che nella ricerca del puro valore fonico della parola esprimeva la stessa crisi»[7]. Ebbene in *Pianissimo* è possibile ritrovare con chiarezza i tempi e le angosce propri della seconda fase, caratterizzata dall'«atteggiamento di colui che, allontanandosi dall'orizzonte della trascendenza e dall'orizzonte del mondo, si ritira nell'orizzonte della propria esistenza, non per ritrovare dentro di sé il mondo nella sua fenomenicità o Dio nella illuminazione della coscienza, ma per cercare soltanto se stesso: l'esistenza dell'uomo viene scrutata non per mettere in evidenza tutta la sua ricchezza, ma per addossarsene tutta la povertà»[8].

«L'"indifferenza", l'"immobilità" del paesaggio cittadino finisce, allora, a essere in qualche modo il segno di una morte dell'anima che è anche morte delle forme: non resta altra soluzione che descrivere l'oggetto anima, dentro il vuoto del mondo e l'estraneità a ogni presenza umana, del resto ridotta essa stessa a cosa»[9]: «Io cammino fra gli uomini guardando / attentamente coi miei occhi ognuno, / curioso di lor ma come estraneo. [...] / Or questo camminare fra gli estranei / questo vuoto d'intorno m'impaura / e la certezza che sarà per sempre. / Ma restan gli occhi crudelmente asciutti» (pp. 23-24).

Il «vuoto» avvertito dal poeta è comune al senso di frustrazione e di fallimento di molti personaggi e superuomini decadenti. La cultura occidentale non è più in grado di elaborare una coerente e accettabile interpretazione della vita e del mondo e la mancanza di risposte produce estraneità, reificazione («Amo solo la voce delle cose»), incapacità di vivere («oh come non esistere vorrei»), «tensione alla distruzione di sé, la scelta del vivere per la morte nello scenario "morto" della città»[10], spersonificazione dell'uomo avvertito come macchina: «Son come posto fuori della vita, / una macchina io stesso» (p. 26). Si tratta di un'intuizione analoga, anche se diversamente drammatica, posta all'inizio della *Metamorfosi* di Kafka: «Una mattina Gregorio Samsa, destandosi da sogni inquieti, si trovò mutato in un insetto mostruoso». L'uomo alienato si sente indegno di sé e non trova modo di recuperare dignità.

E Sbarbaro del secondo Decadentismo non esprime solo la desolazione di chi ha smarrito ogni punto di riferimento, ma anche l'atteggiamento di chi sa guardare a questa tragedia con «occhi asciutti» senza cercare alcuna soluzione di ripiego:

www.andreatemporelli.com

«l'attimo che passa / [...] il vizio prediletto» (p. 33). L'uomo occidentale è giunto alla tragica consapevolezza che la ragione non è riuscita a trovare un significato alla vita. Per questi motivi il vuoto della città del poeta ligure anticipa alcuni tratti caratteristici della *Terra desolata* di Eliot: la vecchiaia, il senso di morte, l'incapacità di amare. Tale condizione dell'individuo contemporaneo, costretto ad accettare i propri limiti conoscitivi e il proprio fallimento umano, sarà ripresa dalla fermezza morale con cui Montale rimarrà fedele alla sua teologia negativa e si lega all'atteggiamento della *Ginestra* leopardiana: «Nobil natura è quella / Che a sollevar s'ardisce / Gli occhi mortali incontra / Al comun fato, e che con franca lingua, / Nulla al ver detraendo, / Confessa il mal che ci fu dato in sorte» (vv. 111-116).

5. Bilancio provvisorio

A quasi ottant'anni dalla pubblicazione si rende necessaria una valutazione complessiva di *Pianissimo*. Il rinnovamento della poesia italiana nasce come opposizione alla retorica e all'etica dannunziana in Corazzini, matura attraverso un'operazione "letterarissima" in Gozzano e giunge a problematica consapevolezza in Sbarbaro e in Rebora. La novità consiste sia in un abbassamento di tono provocato dall'adozione di temi quotidiani sia da una diversa concezione della lirica non più intesa come canto *ore rotundo* (a cui neppure Pascoli era sfuggito), ma come esigenza interiore.

La presenza di Camillo Sbarbaro nello svolgimento della letteratura italiana, quindi, merita un approfondimento. A fine secolo *Pianissimo* si presenta come un avvenimento capitale nella nostra poesia sia per il solco scavato sotto il profilo linguistico e formale sia per la temperie spirituale di cui divenne interprete. Dobbiamo allora considerare questo poeta un "maggiore" e, secondo consuetudine, porlo accanto ai consacrati Pascoli, d'Annunzio, Montale, Ungaretti, Quasimodo e Saba?

«Atelier» nel suo lavoro di revisione dei "canoni" dei cosiddetti maggiori e minori non si propone solo di affermare o di negare una diversità di valore, ma anche di motivarne la portata significativa all'interno della nostra storia letteraria in base ad alcuni princìpi chiariti in precedenti interventi. Se nel n. 3 abbiamo sostenuto e dimostrato che andrebbe riconsiderata l'opera di Guido Gozzano, a nostro giudizio uno dei migliori interpreti a livello europeo del passaggio dal primo al secondo Decadentismo, ora riteniamo che andrebbe rivista in modo sostanziale l'opera dei cosiddetti poeti «vociani» accomunati dal solo fatto di aver pubblicato su una rivista, ma che, ad un'analisi più profonda, presentano voci, timbri, problematiche e significatività completamente diversi. Boine, Sbarbaro, Rebora ecc. devono riprendersi l'individualità della loro totale esperienza poetica, essere inseriti nei differenti contesti culturali in cui furono composte le loro opere e, infine, esaminati singolarmente.

Una simile operazione non è loro dovuta unicamente in base ad un principio di onestà intellettuale che rifiuta ogni superficiale schematismo, ma anche in considerazione del fatto che presentano esperienze poetiche di grande spessore intellettuale e culturale, finora sottovalutate all'interno di un orizzonte critico eccessivamente ripiegato verso la scoperta di modelli stranieri. La portata conoscitiva della poesia di Sbarbaro sta nella sua condizione di «orlo», di spartiacque tra il classicismo e la lirica del Novecento, tra lingua della tradizione e ricerca di uno strumento più aderente alle mutate necessità espressive, tra realismo e sentimentalismo intimistico, tra indagine di soluzioni provvisorie e la lucida consapevolezza dell'irredimibilità della condizione umana, anche se tale situazione limite ha indotto l'autore a parlare "pianissimo", pianissimo sotto il profilo sia esistenziale sia stilistico.

www.andreatemporelli.com

In conclusione, non possiamo, perciò, non condividere l'acuta osservazione di Carlo Bo, il quale sostiene che Sbarbaro «appartiene di diritto al registro delle grandi modificazioni culturali europee» e di Pier Vincenzo Mengaldo secondo cui «Pianissimo rimane [...] uno dei [documenti] capitali dei primo Novecento»[11].

NOTE

[1] Le indicazioni di *Pianissimo* sono tratte dal testo CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, Milano, Garzanti, 1985.
[2] CARLO BO, *Il debito con Sbarbaro*, in *Otto studi,* Firenze, 1939.
[3] Corsivo nostro.
[4] GIULIANO LADOLFI, *Proposta di interpretazione del Decadentismo*, «Otto/Novecento», Varese, 1995, n. 2, p. 134.
[5] Corsivi nostri.
[6] GIULIANO LADOLFI, *Proposta di interpretazione del Decadentismo*, *op. cit*., p. 155.
[7] GIULIANO LADOLFI, *Guido Gozzano: la morte e il sogno*, «Atelier», Borgomanero, 1996, n. 3, p. 22.
[8] NORBERTO BOBBIO, *La filosofia del Decadentismo,* Torino, Chiantore, 1944. D'altra parte il nesso tra Sbarbaro, Montale, Eliot e l'Esistenzialismo è già stato accuratamente messo in luce da L. CURCI, «L'osservatore politico-letterario», luglio 1955.
[9] GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *I Contemporanei,* Marzorati, Milano 1979, p. 1424.
[10] *Ibidem*, p. 1426.
[11] PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, p. 321.

Tommaso Lisa

Storia di *Pianissimo*, dalla *Princeps* del 1914 all'edizione del 1971

Genova, 1912: Sbarbaro abita da circa un anno in una piccola camera in affitto e rientra a Savona soltanto il fine settimana. Terminati gli studi liceali con la pubblicazione del suo primo quadernetto di poesie, *Resine*, si è contro voglia e per sola necessità profferto al lavoro impiegatizio presso l'Ilva, compagnia siderurgica di Genova. La vita ipotizzata in termini di mezze maniche gli appare non solo assurda, ma anche una inutile perdita di tempo, come ci testimonia la Lagorio nel suo splendido libro *Sbarbaro, un modo spoglio di esistere*. Scrive lettere disperate all'amico Angelo Barile, in cui comunica un disagio che lo stordisce e lo disorienta. Egli rimpiange la libertà goduta negli anni precedenti, ma contemporaneamente afferma anche: «Se l'Ilva mi stipendiasse per restare a casa, tornerei in ufficio. Quando sono là, ridiventa struggente quello che è qui. Non è piccolo vantaggio».

Così come ce la descrive Gina Lagorio nel suo libro, dobbiamo immaginarci colma di scaffali ricoperti da un impalpabile velo di polvere la stanza del nostro impiegatuccio alla Siderurgica, alta sul porto di Genova. Per arrivarvi si dovevano attraversare ridenti piazze affollate, ma anche i più caratteristici e nel contempo malfamati vicoli della città. Pur zelante negli impegni per un morale senso del dovere (lo stesso che gli impone un rigido scavo in se stesso, secondo presupposti etico-intellettuali tipici della «Voce»), mediante la vita d'ufficio prende coscienza della sua totale estraneità al mondo degli altri. In questa dimensione monadologica, dopo il crepuscolo, l'*homo viator* e torpido ubriaco per dimenticarsi naviga tra il brulicame umano delle afose vie, infilandosi trepidante in loschi portoni. Frequenta con Tomba e altri amici le osterie dove sperimenta «l'accettazione e la ribellione, come un'abdicazione di sé e della propria dignità» tipiche del poeta *maudit* che si espone a una radicale solitudine e prende coscienza della duplicità del reale. Questa immagine d'uomo è consonante con molti dei ritratti lasciatici da altri scrittori come Tozzi,

www.andreatemporelli.com

Svevo e Pirandello. Proprio da uno come loro, della stessa generazione, nascono i versi di *Pianissimo*, comprensibili solo sfiorando il senso di questo disagio esistenziale.

Secondo una sorta di equazione sembra lecito affermare che *Pianissimo* è Sbarbaro, poiché in questa raccolta, redatta nel breve giro di due anni, è situato il cardine della sua vita e della sua rilevanza artistica.

Le ventinove poesie della *princeps* sono ordinate in due tempi tematici e compositivi, che corrono paralleli alla distanza di un anno. Simmetrici sono i versi incipitari («Taci, anima stanca di godere» e «Taci, anima mia. Son questi i tristi») e di *explicit* (nei versi finali del XIX componimento, a conclusione della prima parte, si legge «dove si scordi tutto di se stesso» e in quelli di XXIX, al termine della seconda sezione, «bastavano un giorno a smemorarmi»). La diciannovesima e ultima lirica della prima sessione riporta a piè di pagina la data «inverno 1912», presumibilmente come sigillo di chiusura.

In questo lasso di tempo le citate lettere dell'amico Barile fanno da controcanto prosastico ai temi enucleati poeticamente: la comunione con le creature, le figure del padre e della sorella, la tensione nella lussuria, una città sconosciuta e anonima, il presentimento dell'imminente morte del padre, il pianto, il sonno, il sonnambulismo, gli occhi e le lacrime (non indugerò oltremodo sui temi di queste poesie tanto è autoevidente l'autobiografismo schietto che le anima). Se si segue il poeta nella tormentata vicenda di quegli anni genovesi, poco basta a capire come l'unico filtro tra poesia e vita sia solo una trasposizione dell'*Erlebnis* individuale, quasi a voler suggellare un ipotetico canzoniere della gioia e del dolore all'interno del quale spiccano dichiarazioni assolute emergenti in tutta la loro drammaticità esistenziale, in un dettato nuovo e pulito, forte, che tende a rifiutare patetiche decorazioni.

Le lettere scritte tra il 1911 e il 1912 sono un serbatoio di nuclei tematici, di tessere lessicali e di modi sintattici acquisiti più tardi all'interno dei versi. E proprio la datazione delle lettere ci permette di inquadrare con una buona approssimazione un gran numero di componimenti anepigrafi, effettuata la quale appare evidente come le poesie si dispongano in sincronia con gli eventi. Si tratta di una «sincerità cronologica», come la nomina lo stesso Sbarbaro, trasgredita in rari casi.

In diacronia rispetto alla prima parte tutta la seconda sezione ribalta i tempi dei temi rivisitati sotto l'egida del maledettismo di moda. «Maggio 1913» è la data posta in calce alla seconda parte di *Pianissimo* che ne dichiara la chiusura. Si tratta di un'intermittenza creativa, quella di questi anni, un alternarsi di «sgorgo e aridità», per dirla con la Soldini, solcata centralmente dallo spartiacque della morte del padre, avvenuta nel novembre del 1912, e dalla stesura dei primi *Trucioli*.

Se la prima parte risentiva maggiormente di echi leopardiani, di stilemi ereditati dal d'Annunzio paradisiaco, la seconda sembra profondamente influenzata da uno spirito baudelairiano che si tinge di rosso fino a scendere negli inferni rimbaudiani. Questa ventata di maledettismo subentra proprio subito dopo la scomparsa del padre ed è causata con ogni probabilità dalla conseguente paura della propria morte, da una sorta di insofferenza verso l'immedesimazione con il defunto. In un clima di sdegno degli schemi borghesi, il dettato lirico ed esistenziale del nostro si fa altalenante e sospeso tra un profondo sconforto e slanci d'esaltazione, in cui si recuperano e riscattano le proprie forze vitali.

www.andreatemporelli.com

Già con l'estate del 1913 si chiude anche la seconda rapidissima ventata d'ispirazione e lascia il poeta ancora chiuso nel suo squallido studio, stavolta in compagnia esclusiva dei *Trucioli*. Dell'ottobre del 1913 è l'ultima poesia, *Talora nell'arsura della via*.

Riguardo alla fase elaborativa, alle bozze e alle varianti di redazione pervenuteci, Mengaldo esprime chiaramente la sua opinione, definendoli «praticamente inutili». Si tratta infatti, nella maggior parte dei casi, di ristesure a bella, di copie a pulito. Perduta la prima fase compositiva, gli scartafacci di Sbarbaro si rivelano quasi superflui per il filologo, al contrario delle lettere a Barile, che si dimostrano fondamentali per stabilire l'evoluzione compositiva della silloge.

Pianissimo è una raccolta strutturalmente molto forte e unitaria, che trova i suoi presupposti poetici e il suo repertorio di immagini nella precedente *Resine* e nelle opere di Leopardi (per quanto riguarda la forma dell'idillio e il tema dell'isolamento), d'Annunzio (del *Poema Paradisiaco* per quanto riguarda il tema di una Natura dispensatrice e benefica o la lussuria, di *Maia* per quanto concerne la città infernale descritta nella seconda sezione), Pascoli (il padre-fanciullo, la consolazione, il mistero, il tema della casa-nido che diventa terra, rassicurante e protettiva, e l'amore per la sorella evidenti in XVIII - poi espunta nell'edizione del '71), Baudelaire (lo *spleen* e la *ville*) e in genere Rimbaud. Forse solo nei *Frammenti lirici* di Rebora del 1913 è dato rintracciare un dettato affine a quello dello Sbarbaro di *Pianissimo*.

Il linguaggio è rarefatto, caratterizzato da una generale uniformità linguistica e stilistica. Il lessico è astratto e generico, spesso prosastico. «Sbarbaro non imbocca la strada del plurilinguismo», dice Coletti, e il suo vocabolario è limitato, ripetitivo, monovalente. Lo stesso studioso fa notare che la selezione verbale privilegia campi semantici astratti anche perché il tema trattato è universale. Termini come «anima», «smarrimento», «tristezza», «indifferenza», «amarezza», «estraneo» ecc. risultano impersonali e inconcreti. In tale contesto numerose sono le volute ripetizioni, atte a creare strutture parallele all'interno di uno stesso periodo che, oltre ad essere un forte elemento di modulazione ritmica portante verso un logoramento del linguaggio, rappresentano una contemporanea espansione del significato intensificato dal frequente ricorso alle dittologie come «vasta e vuota», «stanca di godere / e di soffrire» e alle reciproche antitesi. Non sono talvolta esenti forme rare o preziose, tipiche della poesia aulica, che servono a innalzare un tessuto altrimenti mediamente troppo piatto. Si tratta di quegli effetti che Gargiulo definisce una «decisa divaricazione tra poesia e prosa».

Ci si pone, quindi, su un livello che va oltre quello del classico crepuscolarismo, ironicamente dimesso nei toni, poiché si parte da una consolidata base scialba, nobilitata da alcuni preziosismi.

Innovativo è il modo in cui Sbarbaro rielabora d'Annunzio, svuotandolo dall'interno con gli strumenti dell'ironia crepuscolare e ponendosi poi su posizioni ulteriori. Così succede che nell'opera sbarbariana vengano a convivere a stretto contatto elementi tipicamente decadenti e dannunziani, come l'uso delle maiuscole che fissano le prosopopea dell'epoca («Vita, Perdizione») o i ricorrenti attacchi vocativi («Padre», «Sonno», «sorella») e il «gusto del prolungamento fonico rivelato dagli avverbi in -mente». Ereditata dall'Immaginifico, che se ne serviva con valore decorativo, è la tendenza a soffermarsi in lunghe serie enumerative reinterpretate con valore estraniante e orrorifico, come in X: «fronti calve di vecchi», «inconsapevoli /

www.andreatemporelli.com

occhi di bambini». Proprio il voluto stridore negli accostamenti tra aulico e prosastico avrebbe urtato talvolta l'udito dello Sbarbaro più maturo, che in questa direzione tende a concentrare gli emendamenti e le correzioni al fine di ottenere una lingua più omogenea. La Soldini, nel suo saggio, pone lunghe serie di sostantivi e aggettivi, locuzioni o sintagmi andanti, colloquiali, quasi popolareschi, come «bettola», «baffuta», «ragazzotta», «terrina», «piscio», «tisico», «puttana», «pitali» a confronto con i molti esempi di apocopi «maggior», «ben», «vin», «fuor», «Sentir» e vocaboli che denotano un registro lessicale mediamente elevato o letterario «sullodate», «si libra», «così tragga la mia vita», «oblio» o le inversioni, gli iperbati, le anastrofi e le inarcature atti a nobilitare le strutture sintattiche. Di ascendenza consapevolmente letteraria e classica sono le "costellazioni ritmiche": aggettivo e sostantivo, come «asciutti occhi», «disperata luce», «opposto muro» che egli eredita per via diretta dalla linea Petrarca-Leopardi. All'interno della raccolta si registrano poi una cinquantina di similitudini, una trentina di metafore e una ventina di metonimie; Marchese, negli *Atti del convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro*, rileva la quasi totale assenza di sinestesie, che confermerebbero «l'estraneità di Sbarbaro alla linea simbolista», comunque accertata sul piano dei contenuti e delle forme.

Pur nella sua sostanziale uniformità linguistica e stilistica, *Pianissimo* del 1914 si contraddistingue proprio per la sua ironia verbale, che consente di mantenere sempre viva e tesa l'attenzione. Coletti, che effettua un'analisi attenta e accurata del linguaggio e dello stile, nota quale sia la dimestichezza con cui il poeta si muove sul piano della sintassi, «affiancando all'azzeramento paratattico delle notazioni descrittive, tipico della poesia primonovecentesca (e più fitto nella seconda parte del poemetto, in cui si moltiplicano anche datatissime esclamative di stampo crepuscolare), un rinnovato affollamento di nessi subordinativi anche complessi, con conseguente largheggiare del congiuntivo, nei passaggi più argomentati e discorsivi (specie della prima sessione)». «Nella storia del linguaggio del novecento» conferma sempre Coletti «*Pianissimo* occupa un posto di assoluto rilievo».

La tessitura fonico-timbrica della raccolta si rivela così elaboratissima e di estrema musicalità, alimentata da assonanze e consonanze, allitterazioni e rime interne, varie e diffuse *iuncturae* foniche.

Metricamente, il verso prevalente in *Pianissimo* è l'endecasillabo sciolto e alternato a settenari o versi brevi e brevissimi, fino ai casi estremi di singole parole-verso motivate dall'*enjambement* e in concomitanza con i periodi sintattici più brevi, contrastanti con i precedenti solitamente ben articolati. I versi franti fungono da *mise en relief*, sottolineatura sintattica di valore simbolico notevole per i significati; Barile li definì «emistichi, fratture che affrettan la voce o, più spesso, la ritardano e l'approfondiscono aprendo in quella grigia distesa una fresca vivacità di fiati. Una parola se ne illumina, [...] un'immagine se n'avvalora e s'incide» artifici giudicati «sapienze liriche» precorritrici. L'inrcatura, frequente in *Pianissimo*, è uno dei principali espedienti a cui il poeta ricorre per nobilitare il dettato e determina un andamento lento e pausato, dilatando le cesure al mezzo e ponendo i termini chiave come sospesi all'uscita del verso. L'endecasillabo di Sbarbaro, infine, ha una caratteristica inflessione prosastica e dilatata dalle frequenti spezzature interne che spingono al «sottovoce». Zoppicante e spesso ipometro, si differenzia da quello leopardiano - del quale comunque porta echi - «lento, lungo, di protratto respiro», poiché, secondo Barile, più «lieve, agile, di povero suono». Pancrazi, invece, tende a sottolineare maggiormente la contiguità con Leopardi, dall'endecasillabo del quale avreb-

www.andreatemporelli.com

be dedotto «una melodia bassa e uguale, che sottolinea le divagazioni del suo pensiero». Bigongiari disse emblematicamente: «E intanto, nel sottovoce di *Pianissimo*, nelle serie di versi discorsivi che paiono chiudere dentro la loro grigia cenere questo interno di più, questo montare dall'interno, un calore di fiamma lontana che proprio dà, essa, alla monotonia delle parvenze desolate, alle parole neutre e assuefatte, qualcosa di trasparente o almeno di traslucido, di più intimo perché protetto da questo velo di cenere, un tono insomma segreto e assorbito; nel sottovoce di *Pianissimo* nasce uno dei modi novecenteschi di sillabare la parola in un discorso nuovo. Un tanto di canto, rotto da un tono convulso ma pacatamente contenuto, come un'illusione indomabile, percorrere il grigio andare di questa poesia: è un andare, nel canto, verso la prosa».

Sono del '13 le prime apparizioni delle poesie in riviste come «La Voce», «Lacerba» e «Riviera Ligure»; immediatamente successiva, del 1914, la richiesta di pubblicazione da parte dei «Quaderni della Voce». Tramite la mediazione dell'amico Agnino, le bozze del libro sarebbero state sottoposte a Papini che, nonostante la stroncatura, suggerì il titolo definitivo alla fine prevalso su *Sottovoce* proposto da Sbarbaro, su*Grisaglie*, francesismo proposto da Soffici, o ancora su *Sommessamente* o *Tout bas*, indicazioni volte a marcare la pronuncia sommessa e smorzata. Unico scoglio da superare era il pagamento richiesto da Prezzolini delle spese di stampa, alle quali il poeta dovette collaborare. Non si trattava di una grande somma, ma le casse di Sbarbaro, a seguito del trasferimento a Genova e della morte del padre, si erano notevolmente svuotate e lo sforzo di tutta la famiglia fu notevole. Il volume appare probabilmente entro la fine di aprile del 1914 e il poeta, ormai distanziata l'esperienza racchiusa in quei testi e desideroso di tuffarsi nella prosa dei *Trucioli*, non reagisce in alcun modo innanzi all'imposizione del titolo e della veste tipografica assai modesta. Dignitosa nella sua estrema semplicità, come ce la descrive la Lagorio, porta in alto il solo cognome, poi il titolo e il marchio della «Voce», il contadino che dissoda; a caratteri minuti, in fondo pagina, l'indicazione dell'edizione. I testi sono in caratteri corsivi, senza alcun titolo né numerazione; solo la successione delle pagine, segnata in basso, confermano la volontà del poeta di disfarsi del testo per chiudere una stagione della propria vita, piuttosto che cimentarsi in una cura foriera di ulteriori profusioni poetiche.

Dall'edizione del 1914 a quella del 1971 intercorrono 67 anni. La guerra, le gravi crisi nervose e il lavoro sulle prose e le traduzioni impegnano il nostro scrittore per un lungo periodo, durante il quale sembra dimenticarsi della poesia, nonostante le benemerenze dei critici - tra le quali importante fu quella del Thovez - che, assieme ai suoi amici e conoscenti, una volta constata l'assenza nelle librerie di qualsiasi testimonianza di *Pianissimo*, ne chiedono con insistenza la ristampa. Dobbiamo far risalire queste richieste ai primi Anni Trenta, in particolare al 1932, anno in cui Grande e Barile sottopongono al poeta la prospettiva di ospitare la ristampa di *Pianissimo* nella collana *Circoli*. Le bozze sono già pronte, ma la lettera «a Camillo Sbarbaro per una mancata ristampa» di Barile ci certifica che qualcosa non dovette andare per il meglio. Rileggiamone i capoversi introduttivi:

> Caro Camillo
>
> dunque non vuoi, contro l'offerta di "Circoli", ripubblicare Pianissimo, esaurito da anni nell'unica edizione ch'è del 1914. Dici scherzando che i suonatori e la musica sono da allora tanto cambiati che, a rimetterlo in mezzo, quel tuo "pianissi-

www.andreatemporelli.com

> mo" farebbe oggi un'uscita [...] fuoritempo [...]. Né tu vorresti per nessuna ragione ritoccare di quel tuo canto una nota: operazione triste come d'uno che si rifà il viso e si tinge. Concludi che il libro è vecchio, e non conviene, i vecchi, rimandarli in giro a dare spettacolo.

Si tratta di un documento importantissimo perché, accanto alla dichiarazione di inattualità, traspare anche la rivendicazione decisa alla fedeltà della struttura originaria, tradita inspiegabilmente di lì a poco. Ma i titoli delle poesie, citati in lettere agli amici, differiscono già in qualche caso dalla forma originaria e sono una prima spia di un mutamento in atto.

Osservazioni dello stesso Barile e recensioni immediatamente successive, quali quelle di Cecchi e Pancrazi, all'uscita della silloge del '14, tendono a evidenziare negativamente certe rifioriture letterarie, le ineguaglianze di tono, i versi paralleli, le personificazioni retoriche, le ripetizioni, inducendo naturalmente Sbarbaro a apportare modifiche. Un primo processo di correzione, infatti, probabilmente inizia nel 1930; molti degli interventi sono finalizzati a disgregare il rigoroso sistema di ripetizioni parallele e a diminuire l'asprezza derivante da accostamenti aulici e prosastici a favore di questi ultimi. Conformemente alle tipiche varianti successive, si devono registrare pure espunzioni di interi versi, varianti interpuntive e, esperienza non più ritentata in seguito, riattivazione di lezioni precedenti alla *princeps*.

La sempre maggiore richiesta dei suoi versi da parte di amici e conoscenti, incapaci ormai di reperire l'edizione del 1914, attorno agli Anni Quaranta spingono il poeta a far circolare incontrollatamente carte e copie dattiloscritte di alcuni testi. Nel 1942 egli, sebbene totalmente assorbito dai *Trucioli* e da un'intensa opera di traduzione, appresta appositamente per Lucia Rodocanachi la cosiddetta Edizione Dattiloscritta o «Esemplare N° due di *Pianissimo*»: si tratta del germe dell'edizione del 1954 di Neri Pozza. Sbarbaro si dedica ad una vera e propria divertita attività variantistica, stimolata anche dal fatto di non possedere probabilmente tutti gli originali sotto gli occhi al momento della copiatura. Si tratta di "vezzi" da inviare agli amici ai quali chiedere opinioni sulla forma migliore. Nell'«Esemplare N° due» evidenti sono già le variazioni lessicali, spesso sinonimiche. Talvolta si assiste ad inserzioni di vocaboli nobilitanti il dettato poetico, tal altra abbassamento e limatura delle originarie spigolosità e asprezze. Le personificazioni vengono reinserite e anzi sembrano aumentare di numero. Vistose sono le soppressioni, unitamente al sacrificio del materiale avvertito come eccessivo, alle fusioni e alle contrazioni necessarie, secondo lo stesso poeta, per ottenere una maggiore concentrazione. Notevole è, in questa stessa direzione, la cancellazione di numerosi indicatori di prima persona singolare mitigando così l'impressione di urgenza autobiografica.

Interessante notare come le composizioni assenti in *Pianissimo* del '54 risultano già abolite in questo dattiloscritto del 1942: alle varianti formali iniziano ad aggiungersi le prime varianti sostanziali. Tuttavia, nel suo complesso, la revisione resta ancora sorvegliata e la struttura, ligia al testo originario, immutata.

L'edizione del 1954 è una ristampa commemorativa per i quarant'anni della raccolta, divenuta ormai introvabile, su proposta di Aldo Camerino presso l'editore vicentino Neri Pozza. La nuova stesura altera radicalmente l'impianto originale fornendo un testo tanto diverso da far ponderare a Sbarbaro una contemporanea ristampa dell'originale del '14; in una lettera all'editore afferma: «Quanto al testo, ristamperei il libretto tal quale - salvo alcune minime ed ovvie modifiche, quasi ortografi-

www.andreatemporelli.com

che, che lei mi comunicherà tempestivamente - È questo anche il parere di De Robertis». Giuseppe De Robertis, con il quale Sbarbaro è in contatto epistolare in questi anni, pur schierandosi a favore della *princeps* non nega che nella nuova stesura vi sia un guadagno di decisione e di fermezza, una «riduzione all'osso», esaltazione delle «parti vive».

Le numerose soppressioni comportano la cancellazione di alcuni dei momenti centrali in *Pianissimo* del 1914, con la conseguente alterazione dell'assetto primitivo. La Soldini osserva come le precisazioni semantiche non siano solo responsabili della contraffazione del sistema lessicale, ma vengano esse stesse contraddette dalle parti preesistenti e «mutamenti lessicali, soppressioni o contrazioni, varianti metrico-ritmiche o interpuntive rappresentano ancora gli interventi più numerosi e più cospicui».

La redazione di *Pianissimo* del 1954 rappresenta, quindi, il culmine della densità di rielaborazione, frutto di linee correttorie differenziate derivanti dalla *summa* dei dattiloscritti e delle varianti che costellano tutti gli Anni Quaranta.

La finalità di tale operazione consiste nel ricercare un più forte vigore semantico, un'essenzialità di stile montaliano, che su questo tessuto porta, invece, al contrario effetto di allentamento della coesione tra le parti, a una maggiore liricità, ma anche a una migliore distribuzione del materiale verbale. Si notano le espunzioni delle voci letterarie più arcaiche in favore di altre più moderne, gli scadimenti prosastici e l'inserzione di varianti fonetiche. Alla fine, quello che negli intenti doveva essere un miglioramento si rivela un travisamento e allontanamento dalla forma originaria di *Pianissimo*. Il volumetto, comunque, previsto per maggio, uscì durante l'estate.

Scaduto il contratto con Neri Pozza, nel 1958, Sbarbaro si accorda con Scheiwiller per una riedizione complessiva di tutte le poesie. Per quanto riguarda *Pianissimo*, lavora sulle due stesure dell'opera, la *princeps* del '14 e la ricorretta e travisata del '54, oggetto di nuove varianti sottoposte al giudizio dell'amico editore, cui viene pure delegata la scelta in caso di ipotesi alternative.

Il testo è diventato ormai un documento, sviscerato e smontato e rimontato a piacere; Sbarbaro sente di poterselo permettere e prende gusto nel distanziare da sé una testimonianza non particolarmente felice della sua esistenza, ben consapevole del valore acquistato da *Pianissimo* agli occhi dei maestri della cultura italiana.

E, un po' a sorpresa, l'edizione del '61 risultò più vicina all'originale di quella del 1954. La più fedele adesione alla redazione originaria può farne dedurre una filiazione abbastanza diretta, anche se non esente da contaminazioni, dall'archetipo del '14. Ridimensionati i tagli, vengono reintrodotte versioni precedenti e, volutamente, anche alcune ripetizioni; una poesia, «Nel mio povero sangue qualche volta», ventiduesima nel '14, viene anticipata di qualche posizione. Il resto dei mutamenti deriva per stratificazione non dal testo del '54, ma dai dattiloscritti degli Anni Quaranta.

Pianissimo del 1971, compreso nella ristampa di tutte le poesie, è l'ultimo definitivo capitolo della travagliata storia redazionale della raccolta. Sbarbaro si spegne a Spotorno verso la fine di ottobre del 1967, dopo essersi risolto nei mesi precedenti a fissare l'edizione *ne varietur* alla quale «volle affidato il suo nome». A Scheiwiller non resta, quindi, altro che raccogliere ordinatamente le ultime disposizioni volute dall'autore. L'edizione del '71 non si discosta troppo da quella del '61, dalla quale sembra logica la diretta discendenza. L'intervento sul testo è sempre dettato dal bisogno di concentrazione che porta al sacrificio di unità lessicali e di strutture sintattiche proprie del primo *Pianissimo*. Nessuna pagina si è sottratta a interventi più o meno

www.andreatemporelli.com

pesanti, dalla piccola variante a tagli di interi testi con conseguenti modifiche strutturali; in questo modo compatta l'immagine della sua figura e della sua poesia, perfezionando il suo «unico libro» per ricavarne un autoritratto «più unitario». Molti periodi vengono tagliati, altri totalmente stravolti e ridotti poiché avvertiti come ripetitivi.

Rispetto al testo di riferimento del 14, le espunzioni di interi testi riguardano le liriche VI, VIII, IX, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVIII nella prima sezione (dove XII, XIII e XIV sono momenti importanti del discorso intellettuale) e XXII, XXIV, XXVI nella seconda, dove però viene introdotta una nuova poesia, *Tra umidi guanciali non mi spenga*. Inevitabile perdita, dovuta agli ammodernamenti lessicali, è quella della patina crepuscolare di certe espressioni e quel gusto tutto baudelairiano del perdersi nel *gouffre amer*; più in genere di tutte le espressioni - decadenti o crepuscolari - che pongono drammaticamente l'individuo al centro di una travagliata esperienza. Proprio in questa direzione sono orientati, nella seconda parte, gli occultamenti dei pronomi di prima persona che caratterizzavano il testo di riferimento del 1914.

Sono operati tentativi per sliricizzare il dettato mediante l'eliminazione di numerose apocopi, la sostituzione di termini desueti a favore di forme più quotidiane e il tentativo di costruire il periodo secondo una sintassi più lineare, i quali, tuttavia, sono in contrasto con le inserzioni di termini poetici tradizionali che giungono quasi ad annichilire le suddette correzioni (in «Talor», «mentre cammino» al v. 10 «lui» per «ei» e, all'inizio, «A volte» per l'apocopato «Talor», ma contemporaneamente, nello stesso verso, «vado» per «cammino» - un astratto per un concreto - e anche «a tratti mormorar d'acque» per l'originale e più sobrio «talora mormorio d'acque»). Si tende a ricercare uniformità piuttosto che opposizione tra i gruppi semantici. Certi sostantivi poi, come «Vita» in «Non, Vita», sono scritti con la maiuscola secondo la prosopopea del tempo e così restano fino all'edizione finale; in altri casi, come in *Esco dalla lussuria*, la prosopopea viene inserita a mo' di correzione, che smentisce la tendenza verso un linguaggio più semplice e moderno.

A differenza della prima, la seconda sezione è caratterizzata dall'aggiunta di versi all'interno delle poesie, ampliamenti che comunque non ne incrementano di molto lo spessore. Il risultato finale di questi tagli e delle incollature si rivela, però, contrario agli intenti iniziali del poeta, per il fatto che porta allo scorporamento dell'unità poematica della raccolta: volendone rafforzare la portata, egli finisce per sminuire quel che di buono c'era negli accenti e nelle sfumature. Tuttavia non tutte le modifiche sono negative: l'espunzione di una poesia di maniera come VI risulta salutare e le condensazioni in XXIV e XXVI migliorano e non intaccano il tessuto originario, come pure in XVII (v. 38 «che non vogliono uscire dai miei occhi» ripetizione evidentemente superflua) o XXIII (v. 8). Numerose sono le varianti interpuntive: soppressione di virgole, sostituzioni con punto e virgola, cambiamento della parentesi con la linea.

Metricamente è interessante notare come talvolta vengano ridotte le spaziature, fenomeno contrastante con la maggioranza dei casi, e come talvolta si tenti di dare maggior compattezza all'endecasillabo, in altri testi volutamente franto e interrotto, per ottenere quel «disarticolamento della cantabilità» di cui parla Marchi, ottenuto tramite il rifiuto di sinalefi e apocopi e l'immissione di dialefi al fine di sottolineare l'andamento sommesso. Spesso, però, anche qui le varianti di segno diverso denotano una singolare sordità alle più autentiche ragioni iniziali.

Nel complesso, si tratta di metodi correttori comuni alle altre riedizioni, i quali tro-

www.andreatemporelli.com

vano adesso il modo di mescolarsi e fondersi, stratificarsi, anche con esiti contrastanti e non del tutto coerenti o omogenei che confermano la diffusa opinione che vuole preferibile non l'edizione dell'ultima mano, ma quella più rilevante storicamente o culturalmente.

L'idea di rispettare come cosa sacra l'ultima volontà dell'autore ha la giusta forza d'imporsi anche in campo editoriale, dove, però, possono esservi casi in cui l'ultima revisione serve a cancellare diversità tra testi concepiti a distanza di tempo e corrispondenti a progetti disomogenei sul piano letterario, linguistico e ideologico. È il caso questo dell'opera di Sbarbaro, nella quale l'ultima volontà mirava a fissare a posteriori un quadro linguistico e stilistico corrispondente ad un gusto retrospettivo e non fedele a quelle che furono le sue motivazioni originarie, alle reali motivazioni storiche.

«Il testo della prima stampa», come dice Stussi nel suo *Introduzione agli studi di filologia italiana*, «rappresenta di regola la conclusione dell'originario processo creativo di un'opera, ed è quindi il risultato della più intensa fase creativa dello scrittore, che non viene più raggiunta nel corso di rielaborazioni redazionali in vista di ulteriori edizioni».

Sbarbaro sessantaseienne afferma: «*Pianissimo* è la voce di quando ero vivo, una voce che mi scotta ogni volta che la riodo». Queste emblematiche parole testimoniano come il poeta non sia mai riuscito a staccarsi dal testo che ha segnato la sua vita d'uomo e di autore e come travagliato sia stato il suo rapporto con l'opera.

Ciò che motiva Sbarbaro ad un impegno di riscrittura fino alle soglie della morte è una tendenza culturale di quegli anni che si ritrovò ancora riflessi in determinati movimenti tematici della raccolta. Dovette essere entusiasta l'esistenzialismo giovanile di scoprire una sorta di Baudelaire nostrano, *maudit*, «cantore della incomunicabilità» tra gli uomini e del male di vivere, in anni in cui il poeta parigino era, assieme a Rimbaud, al centro dei sogni di una generazione (il nichilismo intellettuale che percorre i suoi versi più lucidi colpisce anche oggi). Dovette essere soddisfatta certa critica psicanalitica, pronta a crogiolarsi nelle supposizioni inconsce di un animo tormentato, soddisfatti forse i filologi più puntigliosi che, come avvoltoi intorno a una carcassa, vedevano imbandito un lauto pasto di varianti.

Forse, più semplicemente, molti si ricordavano di quel libro così difficile da reperire e ne volevano ancora bere le dolci e tristi note. Uno Sbarbaro semplice e maldestro dispensatore di doni si affrettò a riverniciare con diversi strati, anche se con scarsi risultati, ciò che il mondo voleva e che a lui appariva vecchio e bisognoso di un *maquillage* adatto per stare al passo con i tempi.

Bibliografia

AA.VV., *Atti del convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro*, Spotorno 6-7 ottobre 1973, Centro studi Camillo Sbarbaro.

VITTORIO COLETTI, *Prove di un io minore, Lettura di Sbarbaro - Pianissimo 1914*, Roma, Bulzoni, 1997.

GINA LAGORIO, *Sbarbaro, un modo spoglio di esistere. La lezione etica ed estetica di un grande "minore" del '900*, Milano, Garzanti "Saggi Blu", 1981.

MARCO MARCHI, *Situazione e sviluppi metrici di "Pianissimo"*, «Resine», gennaio-marzo 1978.

PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti Italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1997.

ANTONELLA SOLDINI PADOVANI, *Ho bisogno d'infelicità. Pianissimo. Rimanenze. Primizie. Storia della poesia di Camillo Sbarbaro con testimonianze inedite*, Milano, Scheiwiller, 1997.

ALFREDO STUSSI, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994.

www.andreatemporelli.com

Marco Merlin

Indecifrabile evidenza. La poesia di Fiori[1]

Nell'intento di esplorare i caratteri della poesia contemporanea, Marco Merlin nel seguente saggio si sofferma sull'opera di Umberto Fiori. L'acuta analisi pone in luce una poetica che ha imboccato una strada di chiarezza lirica comunicativa. Lo studioso, però, evidenzia che questa scelta rimane fortemente legata ad un pregevole lavoro artigianale e, soprattutto, ad un profondo scavo di senso non del tutto esplicabile: la trasparenza del dettato conserva gelosamente un germe di mistero.

A queste vie simmetriche e deserte
a queste case mute sono simile
C. Sbarbaro

La poesia di Umberto Fiori rappresenta la più rapida e certa acquisizione degli ultimi anni. Con le tre raccolte *Esempi* (1992), *Chiarimenti* (1995) e *Tutti* (1998), edite sempre da Marcos y Marcos, egli ha dato espressione a una vena poetica esuberante e matura. Il suo già "esemplare" timbro poetico, semmai corre intrinsecamente il rischio della trasparenza delle proprie strutture, che significano alta emblematicità e assimilabilità letteraria immediate, ma al contempo resiste alla maniera preservando il nucleo non risolto che resta il segreto propulsore dei suoi versi. A stupire, nell'insieme, è infatti anzitutto il senso di una forte motivazione complessiva, come di chi riuscisse a circoscrivere i propri motivi stilistici e tematici con determinazione e, insieme, con vibrante partecipazione, *vis à vis*, senza strategie letterarie premeditate. La sostanziale compattezza dei tre volumi, ciascuno dei quali si muove entro particolari graduazioni di sviluppo, suggerisce l'idea di un autore che abbia davvero trovato, improvvisamente, una risoluzione personale o, per dirla con l'interessato, una voce, un'aderenza di strumenti espressivi e di spinte creative, una congruenza fra modalità esecutive e materia di canto.

Naturalmente, nessuno crede a un *exploit* che non sia stato preparato da un personale tirocinio, in qualunque forma esso si sia attuato.

In realtà, il libro d'esordio di Fiori è *Case*, edito nel 1986 per le Edizioni S. Marco dei Giustiniani, ma si tratta di una *plaquette* anticipatoria, seppur dai tratti poetici talora già definiti. Al di là del fatto che il libro raccoglie una sezione di prose, i testi poetici sono in numero ancora esiguo (sedici in tutto) e quasi la metà verranno scartati nella scelta per *Esempi*. In effetti, ad una rilettura, le poesie non riprese risultano piuttosto involute. *Guardie giurate*, per soffermarci in dettaglio, coglie già tematicamente nel segno se la *persona* suggerita solo dal titolo è *umbra* di un tema assai caro a Fiori. La guardia giurata del titolo, che sarà più probabilmente un campione tipologico che non esclude ma non si risolve nella concreta indicazione di un soggetto, è in effetti la prima figura inerente al tipico istante estatico raccolto dall'attenzione del poeta, ovvero il momento dell'appercezione di sé e degli altri, in cui avviene *soltanto* il mutuo «guardarsi» e riconoscerci istintivamente, senza filtri culturali: «uno / se lo sente nel sangue / tutto questo guardare / gente dal suo angolo / e nel suo angolo / farsi guardare». Condizione privilegiata del poeta, unico a tentare senza presunzioni mistiche di abitare, o di riprodurre, quella breve stasi terremotante in cui coesistono tutte le possibilità dinamiche del senso, spazio non ancora pregiudicato che pure ci viene sottratto nel divenire smemorante ancor prima che la coscienza ne segua la traccia (le poesie di Fiori restano assorte, non si chiudono

www.andreatemporelli.com

digradando fino a riaccostarsi al tempo ordinario delle vicende). Non è un caso, anzi, che l'individuo compaia in tali istantanee ridotto al minimo grado di umanità, non nel senso dello svilimento, ma del suo essere parificato e sovente sostituto dagli animali, dagli oggetti, dalle case, dalle situazioni stesse.

Nella poesia *Guardie giurate*, si diceva, si rileva un non pieno possesso degli strumenti espressivi, ancora non accordati rispetto a questa nota intima. Alla similitudine implicita del titolo, fanno seguito, in chiusura del testo, due altre similitudini, che segnano un eccesso di significazione fino a sfocare l'immagine, proiettandola oltre il bersaglio:

> Quasi per caso si comincia: tramite amici
> o così. Poi mano a mano uno
> se lo sente nel sangue
> tutto questo guardare
> gente dal suo angolo
> e nel suo angolo
> farsi guardare.
> Come sabato a casa della gente
> i bambini che piangono.
>
> O le fotografie del mare.

Al v. 5 *gente* è evidentemente superfluo (tanto più che viene ripetuto poco oltre) e determina un *enjambement* artificioso. Ma, soprattutto, a tenere insieme al testo le appendici degli ultimi tre versi si rinvengono solo suggestioni foniche (*angolo : piangono*), con la ricerca di una chiusa cantabile, aperta (*guardare : mare*) che stigmatizza la predilezione, indicata, per una clausola paradigmatica. Sembra che la scrittura fornisca dei pretesti per agganciare la catena comparativa prodotta dall'istante archetipico, ma ancora senza che i due nastri (linguistico e psichico) scorrano combaciando in ogni punto.

In altre poesie espunte (si veda *Un fatto cronico* e *Mercoledì o Giovedì*), l'autore sembra incline a una sfumatura ironica e a un certo minimalismo, rendendo evidente come sia ancora attiva la possibilità di definire per via poetica un personaggio dai *tic* scoperti, chiuso dentro una rappresentazione viziata in partenza da un «tono / pronto, come fare il verso a qualcuno»: la denuncia di tale atteggiamento solleva una questione aperta per lo stesso autore.

Tuttavia, per meglio indagare il retroterra di elaborazione della poesia di Fiori, bisognerebbe aggiungere all'analisi puntuale della prima opera il fitto confronto con i testi apparsi in rivista (ricordando soprattutto la collaborazione con «Lengua», presso cui sono comparse le poesie della serie *Vacanze*, in cui più incandescente diviene l'esigenza di costrizione formale per mettere a fuoco i motivi essenziali). Ma nemmeno questo risulterebbe sufficiente.

L'esordio poetico di Fiori, infatti, non avviene con un notevole scarto di anni rispetto ai principali esponenti della sua generazione per le intricate sorti del mondo editoriale o per una strenua autocritica che ha imposto discrezione e dedizione personale. Più semplicemente, la sua "vocazione" letteraria emerge al momento di una frattura biografica che lo ha condotto all'abbandono del mestiere fino ad allora esercitato: come è noto, Fiori svolgeva attività di musicista e di cantante in un gruppo rock degli Anni Settanta; dagli Anni Ottanta, invece, pur proseguendo la sua ricerca

www.andreatemporelli.com

musicale confrontandosi con altri generi, ha intrapreso la via dell'insegnamento.

Ma, come si diceva poco sopra, non si deve cedere all'idea semplicistica di un improvviso *exploit*: a tutela degli approfondimenti sul retroterra della poesia di Fiori va salvaguardata la continuità di fondo che si cela, ancor più significativamente, sotto la crosta di esperienze tanto differenti. In effetti, la rapida maturazione letteraria, con la netta mancanza di foga sperimentale si è giovata dell'esperienza musicale acquisita negli Anni Ottanta con il gruppo degli *Stormy six*, la cui musica si poneva decisamente su un piano innovativo (che ha per altro goduto di un recente *revival*), tentando un'originale commistione di generi sempre animata da uno scoperto impegno politico e sociale di intuibile estrazione ideologica. In seguito a quell'esperienza, Fiori ha probabilmente accresciuto o portato a un grado maggiore di problematicità personale la riflessione intorno alle tematiche musicali, in particolare circa i rapporti che intercorrono fra il mondo della canzone e quello della letteratura. Ma, più che additare alcuni temi che non sono stati abbandonati nel passaggio dalla canzone alla poesia (per esempio il tema della *polis*, il rapporto fra parola e voce ecc.), interessa ribadire che proprio per mezzo di questa precedente esperienza egli ha potuto presagire, se non il tono esatto, la necessità di un certo tipo di linguaggio, più confacente a sé e alla propria nuova dimensione sociale. Azzardando un'ipotesi più precisa, diremo che è stata la concreta dimensione teatrale del canto ad aver esaurito *ab origine* la teatralità della parola scritta.

In questa ricerca di sviluppo in un trapasso segnato dalla crisi dei parametri ideologici, accanto all'officina delle prime prove liriche si collocano, in posizione nettamente ausiliare, le prose, di cui abbiamo uno *specimen* in *Case* (dove il racconto *Possibili soste in colonne* si presta appunto come canovaccio della poesia intitolata *Treno*, poi inclusa in *Esempi*), e soprattutto le riflessioni teoriche, visibilmente animate, più che da un tentativo di discettare, da una brama di chiarire, anzitutto ad uso personale, le ragioni della scrittura, quasi circoscrivendone così il repertorio di immagini, cioè definendo talvolta, all'interno dell'argomentazione, veri e propri elenchi di situazioni esemplari che poi entreranno in poesia. Qualcosa di analogo, insomma, alla raccolta di scorci fotografici metropolitani che per un certo periodo lo aveva appassionato, come se quelle *visioni* rivendicassero improvvisamente attenzione allo sguardo, prima volto altrove, con la potenza di una rivelazione esistenziale.

In un paio di pagine sulla rivista «Poesia» (a. III, n. 34, nov. 1990, pp. 12-13) dal titolo *Cosa vuol dire cantare?* si passa in rassegna quasi l'intera topica della sua poesia: si enucleano la sorpresa, nel mezzo di una discussione, per una frase che suona male o per un'espressione perfetta, che chiude in sé il segreto di una misura inspiegabile, di una forza legislatrice[2]; l'alterarsi della dimensione comunicativa per colui che trova al fondo delle frasi e degli argomenti la propria voce, egli stesso sorpreso e rapito in essa («Come si fa a discutere con uno che canta? Uno che canta è sordo, e sa tutto. […] Ci troviamo di fronte a delle parole vere; vere come un naso, o una mano»); la definitiva consapevolezza dell'illusoria logicità del linguaggio che, invece di essere sottomesso alla voce, la anestetizza fino a rovesciare il rapporto (l'uomo non parla, ma viene parlato dal suo linguaggio e dall'ideologia che veicola) e così via:

> Chi si trova a cantare mette a tacere gli altri, si raccoglie, si chiude nella voce, reclama un credito illimitato [...], proprio quando il rischio viene in chiaro,

www.andreatemporelli.com

> quando comincia a voler dire, un discorso diventa un canto.
> Il rischio è innanzitutto il malinteso. In genere, parlando, si cerca di evitarlo, o almeno di ridurlo al minimo: si danno chiarimenti, definizioni, spiegazioni, che a loro volta possono essere scomposte e ridefinite analiticamente, se è necessario, o chiarite attraverso ulteriori spiegazioni. Ma la catena delle definizioni e delle spiegazioni deve pur finire. Lì cominciano le parole, comincia il rischio. Cantare è questo: arrivare alle parole, provare a parlare, provare cos'è parlare.
> [...] Cantare è fare esperienza di un rigore, di una precisione che può mostrarsi, ma non dimostrarsi. Proprio del canto è non poter uscire da se stesso, per raccogliere prove intorno alla sua natura, ed esibirle.

La poesia, per ciò stesso, si definisce per la perdita di ogni difesa (di ogni "bravura") e si mostra come lingua che non ha protezione e dice qualcosa di non completamente affermabile, oggettivabile, circoscrivibile concettualmente, ma qualcosa che prende il sopravvento e detta il tono, imponendo una serie di immagini, di situazioni, di *esempi* appunto, che sono già, essi, la ripetizione.

Case, Esempi, Chiarimenti, Tutti: i titoli scelti da Fiori sono costituiti da un unico sostantivo, privato anche della determinazione dell'articolo. La stessa consuetudine è pressoché normativa per i singoli testi delle raccolte. Ciò sarà in parte interpretabile come un omaggio indiretto al poeta che forse più di ogni altro – soprattutto per ciò che riguarda l'apprendimento di questo particolare rapporto tra voce e parola piuttosto che per l'influenza letteraria vera e propria – è risultato formativo per Fiori: si fa riferimento a Franco Loi, anch'egli solito a titolare i propri libri con una parola. (Eppure, se per quest'ultimo la scelta dipende spesso dalla ricchezza polisemica implicita al vocabolo, l'orientamento di Fiori sembra programmaticamente volto verso una reale intenzione di chiarificazione o esemplificazione, senza che tale prassi elimini, evidentemente, una nuova forma di indeterminatezza).

Le poesie successive alla *plaquette* del 1986 si presentano generalmente brevi, composte da strofe di pochi versi, equilibrate e semanticamente autonome, con un passo di elegante semplicità e naturalezza, contraddistinte da una piena e soddisfacente intelligibilità, palesemente inclini a evitare ogni forzatura sintattica e metrica (non si riscontrano più bruschi *enjambements*) o lessicale. La loro pronuncia è pertanto netta e misurata, ma, soprattutto, capace di rendere con precisione la circostanza (per lo più elementare) con un elevato grado di visibilità, per ricorrere a una categoria calviniana. I verbi pertinenti alla visione sono non a caso assai frequenti, insieme a tutte le forme ostensive della lingua ovvero i deittici del tipo *qui, questo* ecc. Altri verbi assai indicativi sono inerenti allo stare, all'abitare, al prendere posto, quasi a rendere il moto fondativo, in senso antropologico e gnoseologico, messo in atto dalle poesie, in cui non manca certo l'asse orizzontale del viaggio, il quale però rimane in qualche modo sempre delimitato entro le barriere dei muri e delle case, entro lo spazio cittadino, sfondo scenico in cui si focalizza la dialettica fra alienazione e partecipazione, fra estraneità e appartenenza: il viaggio resta vincolato allo sguardo del pedone, rifugge dalla panoramica. Il senso della relatività, premessa di ogni forma di esemplarità, risulta anche dalla frequenza della determinazione temporale, fin dai generici attacchi avverbiali col *quando* («Quando un tram carico di gente...», «Quando uno alla fine...», «Quando si sente lo schianto...», «Quando i pensieri...») o con il *mentre* («Mentre il palazzo di fronte...», «Mentre io parlo...», «Mentre ti incrociano...»), per giungere alle indicazioni sempre generiche del tipo: «Una sera...», cui si potrebbero affiancare gli analoghi com-

www.andreatemporelli.com

plementi di luogo («Dal tetto dell'autosilo...», «Nelle aiuole qua intorno...», «Nella sala d'aspetto»).

Dentro questo spazio indefinito seppure dai contorni saldi, la poesia è però la scintilla scaturita dall'attrito fra pensieri e fatti, nell'intersezione bruciante in cui si abbattono le distinzioni fra pubblico e privato, interno ed esterno (in tutta la poesia di Fiori gli ambienti interni sono di frequente messi in contrappunto con gli ambienti esterni, mentre la vicenda conoscitiva si gioca proprio nel limite di questa soglia) e l'esperienza si carica di una valenza metafisica. Il rapido trapasso e finanche la coincidenza di particolare e universale presuppone o un io paradigmatico, un personaggio cioè della scena che non può vantare alcuna presa lirico-demiurgica che assolutizzi il punto di vista individuale o una visuale anonima, come avviene nel caso di Fiori. Qui, infatti, il protagonista non è il moto lirico interno al soggetto, ma la situazione nel suo complesso, ivi inclusi i pensieri che l'occasione innesca. La scelta di non parlare in prima persona (evitando accuratamente anche nomi propri e date, stigmatizzate in poesie come *Signori*, *Nome* o *Conoscenti*) è un invito ad accogliere entro le stesse situazioni il lettore, come protagonista e non solo come confidente.

Tutte queste scelte stilistiche e tematiche di fondo possono essere interpretate, si badi bene, anche nel loro risvolto ideologico, per evitare l'equivoco suggerito dalle apparenze secondo cui il passaggio dalla canzone alla poesia, in anni di crisi per un'intera generazione, abbia comportato l'abbandono di una morsa intellettuale stringente e determinata sul reale. (E qui si invita all'analisi soprattutto di alcune poesie di *Tutti*, anche se il cane della poesia *Di guardia*, in *Chiarimenti*, ci resta impresso come emblema, dichiaratamente speculare al poeta, della condizione di chi si trova a un certo punto a «stare di guardia» senza «sapere / cosa c'è da salvare, a che cosa / veramente si tiene»).

Sin qui si è fatto riferimento alla poesia di Fiori come a un tutto indifferenziato, come se i singoli testi fossero variazioni di una figura generativa archetipica, montaliane "occasioni" come quali ad esempio le visioni del muro illuminato e delle facciate delle case oppure, per contrasto, il ritrovarsi nei pressi di uno scavo o di uno spiazzo (correlativo dell'estasi poetica), l'epifania del mondo animale e soprattutto del cane, la similitudine che chiama in causa l'infanzia e i bambini, il discorrere (dis-currere) delle persone. Soprattutto *Esempi* e *Chiarimenti* sono libri che suggeriscono questa visione d'insieme: molti componimenti danno l'impressione di potersi virtualmente spostare da un libro all'altro senza mutare complessivamente la fisionomia dell'opera.

L'apparente semplicità strutturale dei libri di Fiori si rovescia però nella certificazione di intricati rimandi interni che ad ogni rilettura impongono nuclei tematici di primo acchito avvertiti come accessori, poiché la catena delle similitudini da strategia meramente poetica assume spessore ontologico e disegna una costellazione simbolica sempre più coerente. Ma una progettualità nella disposizione dei testi evidentemente sussiste, se per esempio a inizio e a chiusura della silloge si privilegiano programmaticamente le sequenze poematiche o i testi più ampi (e lo stesso avviene in base alla bipartizione di *Tutti*). Non sfugga il fatto che la prima poesia di *Esempi* apre il ciclo con la similitudine del viaggio in treno, ma *Treno* è giusto il titolo della poesia conclusiva, quasi a incorniciare la dimensione dello stare attra-

www.andreatemporelli.com

verso il contrasto con il moto orizzontale del viaggio. E, per quanto possa essere casuale, resta interessante la coincidenza che vuole, sempre per quanto riguarda *Esempi*, in posizione centrale la poesia intitolata *Posizione*, che dice: «Noi sogniamo di avere di fronte il mondo / e invece dentro ci siamo. Noi siamo al centro: / al centro di tutta la luce, / al centro di tutto il fumo e di tutti i suoni. // Siamo qui, noi, con la passione / di un bambino rimasto / solo nel mezzo / nel gioco dei quattro cantoni». Analogamente, come accennato, in *Chiarimenti* si circoscrive la ricca fenomenologia della comunicazione con la sequenza a più "quadri" *Il discorso e la voce* (costruita regolarmente in base a una matrice strofica di tre versi alternata anche tipograficamente con la rientranza) e la lunga poesia dal titolo *Conferenze*; a loro volta esse sono speculari e rovesciano il tema dal suo risvolto privato a quello pubblico. Al centro di *Chiarimenti* questa volta troviamo la poesia *Di guardia* appena ricordata, che si potrebbe mettere a raffronto con *La volta del cane* in *Tutti*; ma continui il lettore da sé a tessere le molteplici trame che la relativa "libertà" contestuale riconosciuta da Fiori al singolo testo legittima.

Qui ora preme svelare su altro piano la dialettica fra chiarezza e letterarietà messa in atto da tale poesia. I titoli, la struttura dei libri, la piena intelligibilità dei testi: tutto rimanda senza ombra di dubbio a una semplicità perseguita con etica determinazione, ma che sa imporsi la resistenza interna dell'argomento e le diverse soluzioni che caratterizzano ogni singola raccolta per non cedere a una spontaneità irriflessa.

Paradossalmente, mirando a una trasparenza espressiva, l'autore sa benissimo che la comunicazione è per sua natura oscura, impervia, e la rottura della solitudine dell'individuo resta un momento di grazia, non una conseguenza programmabile. Nei discorsi dell'uomo nulla è poi tanto chiaro come sembra e, anzi, più ci si sforza di spiegarsi, di chiarirsi (di addurre esempi!), più si accumula distanza dagli altri. I titoli di Fiori non andranno dunque accolti come indicazioni ottimistiche: il procedere per esempi rinvia a un unico discorso complessivo e svolto sotterraneamente, in maniera obliqua, un discorso troppo vasto per venirne a capo, non rimosso ma sotteso, non dominato ma alluso. La forma che le poesie assumono di "similitudine aperta" o assoluta, modulo che risulta dominante nella raccolta, assolve alla funzione di perenne rimando alla presenza: il primo termine della similitudine è spesso implicito. Si vedano a questo proposito i tipici attacchi con il *come* («Come in treno...», che apre addirittura la raccolta, «Come quando la luce va via...», «Come in piazza un bambino...»), connettivo che risulta snodo fondamentale per la libertà d'espressione del poeta e nel contempo limite invalicabile di rispetto delle cose, piuttosto ridotte a occasionale pretesto per agganciarvi un reale assente e interiore, ma mai aggredite, smaterializzate, trasformate immaginosamente. Il termine di paragone, non a caso, non appartiene mai a mondi letterari o astratti, ma pertiene sempre al reale circoscritto dal *come*.

Ciò non toglie che la scena rappresentata si sollevi talvolta acquistando un taglio di luce surreale, ma quando ciò avverrà, come per esempio nell'incontro con il cane nella poesia *La volta del cane*, l'effetto sarà dovuto soprattutto alla suggestione del paesaggio quasi purgatoriale, ridotto però a minimi elementi di riferimento, su cui il poeta non si sofferma descrittivamente per volontà letteraria di rendere una suggestione dantesca (come pure avviene invece all'interno del realismo sereniano o luziano), in quanto il paesaggio non è contrapposto a un io che domina la

www.andreatemporelli.com

scena: «Io camminavo / nei viali sotto casa / come in fondo all'oceano un palombaro»: il protagonista è sempre l'evento della scoperta di una verità, l'appercezione di un senso esatto che nasce da un'esperienza comune, in nessun modo privilegiata rispetto ad altre (perciò l'io della terza raccolta di Fiori si parifica a *Tutti* e non tradisce l'impersonalità dei versi precedenti).

La chiarezza di queste poesie, dunque, non è affatto semantica, perché il contenuto "metaforico" è rimosso nella sua formalizzazione esplicita e invece incarnato episodicamente. Il montaliano miracolo che ci apre alla realtà sottraendoci al *particulare*, la scintilla appercettiva sottesa ad ogni scena delle poesie di Fiori, consiste proprio nella rottura per eccesso della comunicazione, nell'impossibilità finanche del poeta di chiarire: ciò infine comporta l'evidenza dello stesso processo comunicativo di cui si è parte. Le poesie di Fiori sono illuminazioni, scattano nel momento di saturazione della spiegazione come, appunto, degli esempi, delle evidenze bastanti a se stesse (è il momento topico dell'«imbarazzo», che «sembra l'unica cosa chiara»). La semplicità della poesia di Fiori non può fare chiarezza, non scatta al momento dell'intenzione ordinatrice della mente rispetto all'oggetto, e ciò vale tanto dal punto di vista tematico (da qui l'architettura "fluida" o la germinazione pulviscolare dei nuclei ispirativi delle raccolte) quanto dal punto di vista lessicale: la frase normale cui Fiori si appella non è la frase spontanea, una sorta di felice naturalezza della lingua italiana colta populisticamente in un suo ideale stato di pienezza comunicativa; la frase normale di Fiori si deve intendere come frase normativa per l'individuo, come voce, appunto, che fisicamente caratterizza ed esistenzialmente determina ognuno, ogni *uno*, in modo diverso, esemplare.

Per quanto tale discorso presti a un certo punto il fianco a una prospettiva aprioristica (ma, anche qui, l'evidenza che si può scorgere in queste affermazioni dovrebbe essere sperimentata, vissuta al di là di tutte le spiegazioni), nel verso Fiori cerca l'impronta personale, la frase che la sua postura naturale è in grado di sostenere, al di là di ogni posa, di ogni vezzo recitativo (perciò il netto superamento, se non il rigetto, dell'esperienza professionale del canto ci è parsa indicativa). Come il poeta scrive nel momento in cui perde tutte le bravure, sfonda ogni prospettiva "letteraria" e aderisce a ciò che gli è necessario, alla nuda voce che gli è essenziale, il canto cessa di essere espressione di particolari abilità e diventa fischio, raglio, sbraitio.

Abbiamo parlato, forse ricorrendo a terminologia sospetta, di illuminazioni a proposito delle poesie di Fiori, che in effetti si concentrano tematicamente su stati di stupore, di sospensione contemplativa, di improvviso sentimento dell'evidenza. Ma c'è una poesia che s'intitola esplicitamente *Illuminazione*, sebbene il titolo possa essere interpretato anche in chiave ironica («se la luce va via, / mentre sfiori gli stipiti da un buio / a un altro buio / ti viene incontro questa serietà»). Ebbene, con questo termine si definisce ancora una volta la situazione archetipica della dicotomia vertiginosa che si apre fra le parole e la voce (*Il discorso e la voce* è giusto il primo titolo di *Chiarimenti*) o, più in generale, fra la volontà intellettuale di dominio e l'evidenza (la presenzialità, si direbbe) sempre dirompente dei fatti. «I discorsi concedono "promesse" di "chiarimenti", vanamente: le parole "non dicono niente", ci lasciano soli. Eppure la voce va, addirittura a volte "urla" o "canta", con la misera perfezione delle cose dette male, delle cose che "rischiano la vita" [...]. Lo "scavo", l'apertura, non produce che esempi, su cui tutti si "affacciano"

www.andreatemporelli.com

ma con una "voce" che sta sempre "di fianco" [...], ed è vano il desiderio di una voce "precisa", di una "voce sola, buia, che in un punto / ha più occhi di un coro" [...], che "guardi in faccia" l'essere, senta la sua "luce", veda le case che lo rispecchiano» (Bertoldo[2]). Ma in tale disposizione a smascherare l'improvviso divergere delle spiegazioni e della voce, non c'è nessuna attitudine decadente, nessun orientamento nichilistico. Anzi, siamo di fronte a un'apertura di vero ascolto, pronta a ogni possibilità, persino a un ipotetico varco metafisico, dal momento che a determinare tale inclinazione gnoseologica non è alcuna gratuita diffidenza o ingenua credenza in un generico buon senso (il vago realismo di tutti), bensì il più netto autodelimitarsi del sapere all'interno della logica umana. Non è casuale il fatto che *Esempi* si chiuda con una parola come *verità*: «questa paura / che ogni volta ritorna / a non capire / là fuori, a che cosa tiene davvero, / cosa vuole da noi, la verità», poi tematicamente ripresa in esordio di *Chiarimenti* («tenere a bada [...] la verità»), anche se qui evidentemente essa assume un colore interamente laico. Le poesie di Fiori ci riconducono davanti al muro montaliano, anzi lo rifondano, restituiscono vigore ad ogni confine lambito dalla logica, ma non ne fanno motivo di elegia: non cessano di sfidarlo, quel muro, non smettono di parlargli, mettendo in gioco qualcosa che va oltre la credibilità artistica dell'autore. «Vedi? Parlare ci separa. Eppure / nemmeno nella stretta di mano / più calda, occhi negli occhi, / nemmeno abbracciati, / persi nel bacio più profondo / saremo mai vicini come siamo / nelle parole».

Non chiarezza semantica, dunque, si riscontra nella poesia di Fiori, ma evidenza esemplare: il significato è esplicito ed elementare, il senso meno definibile ma condiviso a livello di esperienza, fenomenicamente.

Anche sul piano stilistico la chiarezza non assume i tratti della trasparenza retorica. Semmai, si potrà sostituire il concetto ermeneutico di opacità del testo poetico (che prende a oggetto del suo discorso anche la propria forma) con la «trasparenza opaca» del vetro: il testo non impone una intransitività esasperata, anzi assume l'aspetto opposto, ma rimane strutturalmente regolato, salvaguarda la propria impenetrabilità a livelli meno percepibili.

Anzitutto, si sarà intuita a questo punto anche la radice colta della mimesi del "parlato comune" («dire le cose / con gli occhi e con la bocca, da pari a pari»), della frase "normale", che talvolta può persino (e con grande efficacia), riproporre anacoluti, ripetizioni, un campionario di frasi idiomatiche (nella lirica *Il discorso e la voce* si dice «arriva alle parole» come comunemente si dice «arrivare alle mani»), fino ad una leggerezza favolistica che può ricordare a tratti poesie della Lamarque (*Tema*: «Giornate intere ho spiato la loro calma: / volevo dire bene / che cosa sono, averle nella voce / come una frase, vive, lasciarle parlare; / ma se ci penso, alla fine, / io le case vorrei / solo mangiarmele»). La ricerca linguistica di Fiori (e la predilezione per determinati autori deriva anche da questa consentaneità linguistica) è volta scopertamente ad una "italianità", a una solarità mediterranea che si rispecchia nelle scelte lessicali e nelle rime aperte, semplici al punto da sembrare casuali, seppure ben amalgamate nel testo, all'interno di un impianto ritmico sempre più legato ai versi canonici dell'endecasillabo e del settenario, con una generale inclinazione per le misure brevi in cui possono essere scomposti. Si vedano questi minimi esempi di rime: *Apparizione,* in *Esempi*, si compone di tre quartine, la prima secondo il modulo ABBA, ma con rime anche nelle altre, persino iper-

www.andreatemporelli.com

metre: *consolano : parola*; *Buio*, in *Tutti*: *merende : splendere : offendere*, mentre *Uno*, in *Esempi*, ricorre alla rima al mezzo *muro: tamburo*. Ancor più facile sarebbe rilevare sistematicamente le assonanze e le paronomasie (in quest'ultima poesia abbiamo «il vostro coro, care case»), mentre, per evincere definitivamente anche l'acuta ricerca stilistica di Fiori per quanto attiene al dispositivo metrico-lessicale nel suo insieme, si noti che una poesia come *Due cani*, in *Chiarimenti* (probabilmente il libro più sperimentale in questa prospettiva), è qualcosa di più che una semplice allusione al sonetto:

> Di colpo, girato l'angolo,
> due cani urlano, si avventano
> uno sull'altro: due scoppi di spavento
> impiccati al collare che li strangola.
>
> Uno sembra che pianga,
> mentre sbava con fuori tutti i denti.
> Fa il giro largo la gente,
> va per aiuole, nel fango.
>
> Scatta di nuovo il verde,
> il giallo, il rosso; passa un mese, un anno,
> passa una settimana, passa un'ora.
>
> Io rimango impiccato lì con loro
> che non sanno calmarsi, che non sanno
> lasciarsi perdere.

Accanto al catalogo appena abbozzato, che il lettore completerà da sé, si paleseranno i referenti di un'ideale tradizione letteraria. Se il nome più ovvio, per ragioni stilistiche, risulta quello di Penna, non stupirà se una simile analisi finirebbe magari per attribuire alla fonte ungarettiana i lasciti più cospicui: «Si sta come in ascens*ore* / con uno, con un sign*ore*, / *p*er un *p*aio di *p*iani». Né dovrebbe mancare un confronto con i poeti milanesi, a partire dagli esponenti della "linea lombarda" fino ai loro eredi, con quell'idea sempre rinascente di un (raboniano?) romanzo cittadino giostrato su registri colloquali, seppure in Fiori riattualizzato secondo una visuale ed una voce indiscutibilmente originali. Meno certo, invece, sempre all'interno di una poesia novecentesca della chiarezza e della solarità, pare l'accostamento a Saba, suffragato magari per via di una parentela etica sotto l'egida della "poesia onesta". Importa comunque stabilire la confluenza in questi versi di una doppia genitura (lombarda e ligure, quest'ultima con i vari Sbarbaro, Montale e Caproni), che trova conforto anche nei dati biografici del poeta: queste le coordinate generali di una poesia comunque non esplicabile meramente entro un contesto letterario.

L'istante che si apre come una voragine nel mezzo dei discorsi e ci lascia nell'evidenza dei fatti è sì luminoso e liberante, ma anche terribilmente fragile: non c'è nemmeno un "tu" eletto cui affidare questa scoperta, la quale dismette i panni del miracolo, del segreto, e si fa esperienza comune, «centro / di tutti gli smarrimenti» possibili. Non c'è merito nelle parole, la verità non è un privilegio, ma uno stare al fondo, uno smottamento improvviso che sgrava ogni orpello per-

www.andreatemporelli.com

ché «la cosa che è nascosta dentro il mondo / rischia la vita». In questo istante fondativo ma al contempo effimero c'è un punto di calma assoluta, ma il passaggio dal buio alla luce, dalle pareti al vuoto improvviso che risucchia, comporta anche un perenne stato di angoscia e solitudine. Il disagio si accompagna inevitabilmente alla verità.

C'è, dunque, un nerbo vitale sempre vibrante, anche quando l'esuberanza delle simitudini o la disseminazione delle scene con minime variazioni, insieme all'alta riproducibilità stilistica (conseguenza dell'esattezza della voce, della sua emblematicità), sembrano definire movimenti tautologici. Ed è proprio la questione sottile di tale serenità apparente, che mostra nei propri fondali il moto repentino di un'inquietudine inafferrabile, a sottrarre ancora il poeta al rischio della definitiva certificazione di sé entro una cifra poetica.

A ben vedere, fin da *Esempi*, laddove la prima persona compariva in occasioni assai discrete, si profilava l'eventualità di un più diretto confronto con la materia biografica. In particolare, l'io si dichiarava solo in fine di raccolta, in una poesia intitolata per contrasto *Uno*, e subitamente veniva riaffondato nel più ampio respiro poetico che la sequenza finale (*Treno*) tornava ad imporre, come in un gesto di rimozione. Si tratta di un testo particolarmente conciso, epigrafico:

> *Uno*
>
> Dentro di me c'è un muro
> teso e sereno
> come un tamburo che nessuno suona.
>
> E intorno il vostro coro, care case.

Si tratta probabilmente della situazione archetipica per eccellenza per il poeta, che però si lega a una condizione esistenziale che si vorrebbe dire compressa, controllata ma non statica («teso e sereno»).

La stessa dinamica di rimozione avviene in *Tutti*, che si conclude con un'altra interessante accoppiata di testi: *Io* e *Strettoie*, dove al soggetto che finalmente viene allo scoperto, ma con un atto di riscatto sublimante («Quello che sai di me / (come sono, com'*ero*) quello che pensi / di me tu che mi leggi nel pensi*ero*, / quel che siete convinti di sapere / voi che mi conoscete, / è tutto v*ero*»), si contrappongono subito gli altri: come se al fondo della "strettoia" dell'io davvero non vi fosse altra scoperta che il comune patrimonio (si dica pure biologico) dell'uomo. Da notare che anche le citazioni, apposte in principio di raccolta, assurgono quasi a giustificazioni per la scelta del poeta di parlare di sé.

Ciò potrà in qualche modo spiegare i tratti caratteristici di quest'ultima pubblicazione, bipartita asimmetricamente fra le sezioni *Anni* e *Figure*, che sintetizziamo nello spostamento tematico dalla zona franca dell'esperienza anonima delle occasioni cittadine e dei discorsi all'esperienza personale, con il significativo scarto che comporta in direzione di un registro espressivo meno limpido e capace di accogliere anche toni espressionistici inconsueti («il feto morto») e soprattutto situazioni ermetiche e talvolta surreali, come in *Rinfresco:*

> "Ma goditi un po' la vita!

www.andreatemporelli.com

Sei sempre così serio, così rigido...”
sospirava un cadavere, al rinfresco,
versandomi l’aperitivo.
“Perché non provi a essere più sciolto,
più morbido?”
[...]

Parlare di biografismo sarebbe fuori luogo, ma certo si ipotizza un passo importante verso una dimensione storica più complessa. Per altro, il rilancio della posta in gioco appare, col senno di poi, uno sbocco in qualche modo fisiologico ed auspicabile, seppure potrebbe aver spiazzato chi aveva seguito il processo di maturazione che dalla forza sorgiva delle immagini di *Esempi* conduceva al maggiore possesso dei motivi dell’ispirazione (fino alla concentrazione nell’unico tema della fenomenologia della comunicazione verbale) e alla decantazione stilistica raggiunti in *Chiarimenti*. Quest’ultimo libro, infatti, rischiava di chiudersi entro un orizzonte manieristico, attorno a un personaggio non identificabile ma ormai prevedibile, magari animato anche da qualche moto compiaciuto di ironia.

In *Tutti*, invece, gli attori sulla scena tornano a mostrarsi, almeno obliquamente, con un proprio profilo, riscattandosi momentaneamente dalla maschera per tornare ad essere persone e incarnare più vivamente l’inquietudine di chi, specchiandosi negli altri, cerca sé stesso. Così sarà per esempio per il «lumacone mezzo analfabeta» che «tirando cocaina / mi spiegava l’estetica» in *Lampi*, per gli stessi interlocutori del discorso («E ti ricordi quella volta, al cinema / quando di colpo / mi avete sentito piangere?»), per i mezzi pubblici (l’«extraurbano delle sei e venti / del mattino») e gli oggetti sfiorati da una nominazione più precisa e spietata («sentivo in pieno giorno / calare il buio / sui nomi degli amari e delle merende»): sempre attento a evitare la soglia del nome, il poeta si ex-pone ricordando quello che diviene quasi un vero e proprio atto sacrificale di spoliazione di sé per giungere a «vedere quello / che vedono sempre tutti», senza nemmeno tacere della sensazione di «disgusto» e persino di «odio vero» nei confronti della gente, come quella di «un bambino per i grandi / quando li guarda masticare e bere»: un moto di «innocenza [...] nera» perché equivalente a una sorta di repulsione fisica, istintiva, senza fondamento culturale:

Sagoma

Come quando una notte
mi hanno indicato un letto: ecco, questo è il tuo.

Ho ringraziato,
ho scostato il piumino. Sotto c’era
stampata sul lenzuolo
una sagoma nera,
perfetta: testa, tronco, gambe, braccia
come passati con la grafite
e scavati dal peso nel materasso
e nel cuscino. Faceva pensare all’uomo
che si traccia col gesso per terra,
intorno al ferito.

Come una vite gira

www.andreatemporelli.com

nel suo filetto, io mi sono steso
nella forma di tutti
e con un occhio aperto
ho dormito.

Scendere al fondo delle cose, nei pressi del cantiere che manda «odore di fango e radici», non è dunque esperienza priva di angoscia e comporta anche la scoperta del *Male* (come giusto si intitola una poesia) e dell'abiezione (un altro titolo è *Mostri*). Ma sono questi i sentimenti che accompagnano l'uscita allo scoperto del nervo dolente della personalità: «Abbassavano gli occhi / per il disgusto, quando / sotto il mio peso / mi usciva un altro raglio / [...] / Avevano ragione: chi soffre è ingiusto, / fa male, sbaglia. / È il dolore / il peccato più grande». Prima di poter cogliere le facciate delle case e la luce del muro nella loro segreta rivelazione, prima di toccare il fondamento concreto, ovvero il limite entro cui siamo costretti, si deve diventare puri e sapienti. Soltanto allora si può prendere posto, fermarsi, sentire un amore per i nomi comuni:

Al ritorno di tutto quel viaggiare
ho alzato gli occhi
e voi mi siete apparse,
care facciate. Sembravate più vere,
e molto più che vere, a rivedervi
sopra il traffico svelto di un viale
o in fondo a uno sterrato
sostenere
la luce di tutti i giorni.

Ma non c'è idillio possibile, non c'è assenza di giudizio o tregua. Anche nel cuore della partecipazione al destino comune ogni individuo ha un corpo, un nome, un peso: «non sono trasparente». La storia non si annulla nemmeno di fronte alla scoperta che «c'è un posto dove tutti siamo presenti. // È lì che in ogni momento / io vi aspetto».

NOTE

[1] Fra i molti riferimenti biografici, si rinvia per ogni approfondimento sulla poesia di Fiori all'ottimo ed essenziale lavoro di ROCCO RONCHI (*Il verso giusto. Etica e pedagogia nella poesia di Umberto Fiori*, "Atelier", III, 12, dic. 1998, pp. 14-19).

[2] ROBERTO BERTOLDO, *Umberto Fiori: esistenzialismo ed etica della coralità*, «La rosa necessaria», IV, 12, aprile 1996, pp. 18-20.

www.andreatemporelli.com

Maurizio Casagrande

Fulvio Tomizza: un narratore fra tradizione e modernità

A pochi giorni dalla morte di Fulvio Tomizza, «Atelier», pubblicando il saggio di Maurizio Casagrande, intende rendere omaggio al grande scrittore. Lo studioso individua nel concetto di "frontiera" l'elemento qualificante dei suoi romanzi, connotati dalla sintesi tra la ricerca storica manzoniana e la memoria leopardiana.

Le riflessioni che seguono, nate in margine alla lettura di alcuni romanzi di Fulvio Tomizza, intendono proporsi come un contributo introduttivo per chi desideri accostarsi all'universo di uno scrittore che sfugge a facili classificazioni.

Si è soliti presentare Tomizza come scrittore di "frontiera" e la frontiera indubbiamente è presente nelle sue opere a molteplici livelli: innanzitutto come cornice che fa da sfondo a quasi tutti i suoi romanzi, da *Materada* a *Franziska*, nei quali i temi dello scontro irriducibile tra etnie contrapposte, dell'inimicizia generata e alimentata da opposte ideologie, dell'inconciliabilità tra mondi vicini e tuttavia non commensurabili, rappresentano un sostrato da cui non si può prescindere; ad un secondo livello la frontiera, passando dalla sfera della politica a quella della religione, delinea in Tomizza altri scontri ed altre tensioni, non meno funeste delle prime: è il caso del sofferto itinerario percorso dal vescovo Paolo Vergerio dal seno del cattolicesimo alla riforma luterana nel *Male viene dal Nord*; è la ricerca da parte dell'inquisitore del sottile confine tra ortodossia ed eresia nella *Finzione di Maria*; ma è anche, in un contesto culturale e spirituale mutato, quello ebraico, la prevaricazione e la persecuzione secolare di una minoranza religiosa da parte di una chiesa supponente ed intollerante nel romanzo *Fughe incrociate*.

Ad un ulteriore approfondimento la frontiera assume contorni più sfumati e sfuggenti ma non meno problematici: eccola trasformarsi nel fragile *limes* che separa la sincerità dalla simulazione nell'eterno conflitto tra uomo e donna, tema particolarmente caro allo scrittore che gli ha dedicato pagine su pagine nell'intero arco della sua produzione.

Ma esiste un'ulteriore valenza del termine nell'opera del narratore istriano: quell'oscuro crinale nel fondo della coscienza tra salute e nevrosi, tra ossessione della colpa e fedeltà a se stessi, che Tomizza si sforza di mettere a fuoco nell'opera *I rapporti colpevoli*.

Dunque Tomizza come scrittore di frontiera, certo; e tuttavia tale veste calza stretta al nostro autore nel senso che il suo essere di frontiera non è assimilabile ad altre maniere letterarie affini: se in Slataper la coscienza della non appartenenza e il rifiuto di tale stato portano allo sradicamento e alla perdita dell'identità nella ricerca di una comunione panica con la natura, se in Svevo la scissione tra anima latina e *Kultur* germanica è prefigurazione di più intime e profonde fratture impossibili da sanare, in Tomizza l'adesione sofferta, ma senza riserve, alla sua condizione di figlio di molteplici culture porta ad un solido ancoraggio al proprio vissuto fatto di affetti familiari, nutrito dei valori della tolleranza, dell'apertura alle diversità / avversità, dell'integrazione tra le culture nel rispetto delle identità, nonché di fedeltà alla terra.

Ne è nata una produzione che, partendo da un'esperienza locale, provinciale, periferica, minoritaria, marginale della realtà, quella dell'Istria e della sua storia, dopo aver assimilato le voci dei grandi scrittori del Novecento e facendosi testimone delle medesime urgenze, ha acquisito una statura ed un respiro europei trovando proprio

www.andreatemporelli.com

in Europa, diversamente che in Italia, il giusto riconoscimento: non è casuale che lo scrittore di Materada sia l'autore di casa nostra più familiare al di là delle Alpi.

È però ad un livello più squisitamente letterario-linguistico che il radicamento di Tomizza si palesa in un legame, non esplicitato a chiare lettere e tuttavia onnipresente, con i classici della nostra letteratura ed in particolare con Manzoni e Leopardi.

Oserei dire che nessun altro scrittore italiano del Novecento abbia espresso nella propria produzione un'adesione alle linee di fondo della poetica manzoniana pari a quella di Tomizza.

I cardini della poetica di Manzoni si possono sintetizzare nei seguenti principi: fedeltà alla verità storica, elevata ad una dignità sacrale, che si traduce in uno scrupoloso e certosino lavoro di documentazione sulle fonti per riprodurre nella maniera più fedele possibile il clima di un'epoca, soprattutto nei particolari più minuti del quotidiano; su questo sfondo storico oggettivo il narratore ha licenza di inserire vicende o personaggi frutto di invenzione, ma in armonia con il realismo che intende perseguire.

Orbene anche Tomizza procede nella stessa direzione; gran parte dei suoi romanzi nascono da puntigliose ricerche d'archivio ed hanno come sfondo periodi od eventi storici scolpiti a chiare lettere: è il caso dell'ultima fatica dello scrittore, *Franziska*, la cui vicenda si snoda a cavallo degli anni più tristi del nostro secolo tra dissoluzione dell'impero austroungarico, avvento del fascismo e affermazione dei regimi comunisti, ispirata dalla lettura di un carteggio epistolare tra una giovane slovena e due ufficiali del regio esercito italiano pervenuto fortuitamente all'autore.

Oppure, cambiando scenario, è il mondo descritto in romanzi quali *Il male viene dal Nord* o *L'abate Roys e il fatto innominabile*, collocati entrambi nel sedicesimo secolo, ma mirati su soggetti diversi e con profonde differenze nel respiro e nell'impegno narrativo ed emotivo: giocato, il primo, tra l'Istria, la corte Imperiale e la curia pontificia con personaggi della statura di un Della Casa o di un Aretino, confinato, il secondo, nelle campagne tra Aquileia e Portogruaro, con personaggi di minor caratura, ma non per questo resi meno felicemente.

Si potrebbe continuare nell'esemplificazione, ma ciò che preme sottolineare è la costante presenza della storia, vuoi nella sua veste solenne ed "evenemenziale" vuoi nelle pose più dimesse della storia locale, quale sfondo della narrazione.

Su tale sfondo si innervano la creatività e la fantasia dello scrittore ad integrare le lacune dei documenti.

Se le affinità tra Manzoni e Tomizza, da questo punto di vista, risultano evidenti, meno scontato sembrerebbe a prima vista l'influsso del modello leopardiano.

Evidentemente non bisogna pensare ad una sorta di affinità elettiva tra i due scrittori né ad una profonda consonanza nelle rispettive visioni del mondo: non c'è traccia in Tomizza del pessimismo radicale del recanatese (al più si potrebbe parlare di moderato disincanto) né della sua disperante solitudine; inutilmente cercheremo in lui il censore inesausto di facili ottimismi o lo strenuo polemista nella solitaria battaglia contro consolatorie speranze diffuse da moderni pulpiti, confessionali o laici.

La consonanza, che esiste ed è profonda, va cercata altrove: si tratta, ancora una volta, di analogie a livello di poetica e di concordanze nello stile e nel linguaggio.

La prosa di Tomizza è costruita, infatti, su una sintassi estremamente curata e sorvegliata, su un periodare di ampio respiro e dall'architettura rigorosa e complessa

www.andreatemporelli.com

che suona piuttosto ostica all'orecchio del lettore moderno, assuefatto a ben diversi registri stilistici nella comunicazione di ogni giorno,, ma molto in sintonia con la prosa di Leopardi; è una scrittura infatti la sua che ricalca la sintassi latina e le sue esigenze di chiarezza, coerenza, armonia e decoro, avendo fatto tesoro della lezione dell'umanesimo: attenzione alla perfezione della forma, all'adeguatezza dello stile, alla pulizia del linguaggio che si traduce in una insistita, ma non forzata, ricerca di una prosa piana, fluente, estremamente curata nelle scelte lessicali e lontana dagli sperimentalismi di un Joyce o di un Gadda. Tale sorvegliatezza non impedisce allo scrittore di innestare, con estrema naturalezza ed eleganza, espressioni, sapidi modi di dire, vocaboli o intercalari presi in prestito dalla parlata slovena, veneta o tedesca nel cuore di un lessico e di uno stile modellati sul toscano letterario. L'effetto che ne risulta è tutt'altro che straniante: si tratta piuttosto della felice e coerente trasposizione in chiave linguistica dell'universo e della cultura contadina, ossia delle origini mai rinnegate dallo scrittore e della sua ispirazione più genuina, soprattutto in opere quali *La Miglior vita* e *L'Amicizia* che toccano punte di altissima liricità.

Proprio l'attenzione al dialetto veneto, in uno scrittore che non è dialettofono, costituisce un altro dei nuclei fondamentali, assieme ai temi della frontiera e della tradizione contadina, della poetica di Tomizza. Del dialetto, o meglio della lingua veneta, egli ha una originalissima concezione: si tratterebbe di una matrice profonda, di una grande madre comune che renderebbe affini, al livello delle persone più semplici e poco acculturate, popoli di etnie diverse (dalmati, croati, serbi, sloveni, ungheresi, russi), felice retaggio del lungo dominio della Serenissima sulle coste adriatiche e su vaste aree dell'interno e dei Balcani.

Su tale terreno siamo molto lontani da Leopardi, anche se è molto leopardiano l'incanto, lo stupore di Tomizza davanti a una lingua concepita come madre.

Tuttavia è il confronto tra le poetiche dei due autori che ci riserva le sorprese maggiori. Infatti nelle pagine iniziali del suo ultimo romanzo lo scrittore, accingendosi ad enunciare l'antefatto e l'occasione dell'opera, rievoca per rapidi *flash back* alcuni momenti della propria giovanile esistenza a Gorizia, luogo detestato più di ogni altro, sede del suo primo collegio, buio approdo dei ritorni in famiglia, oggetto privilegiato del suo odio.

A distanza di quarant'anni vi rimette piede e prova l'impressione di entrare in un mondo incantato; tutto si trasfigura ai suoi occhi: la stazioncina buia si tramuta nella porta d'ingresso alla Mitteleuropa, il pasto frugale gli procura una sensazione di nostalgica felicità, il familiare cicaleccio di due inservienti slovene gli richiama altri lieti ricordi infantili legati a quelle medesime sonorità e a quei luoghi.

Non si può, a questo punto, non cogliere la valenza poetica e simbolica di tali immagini collocate, non a caso, nella prima pagina del libro e la loro profonda consonanza con la poetica della rimembranza cui perveniva Leopardi negli anni della felice stagione pisano-recanatese.

E oserei scorgere anche qualche suggestione proustiana nel riemergere improvviso dal profondo della coscienza, evocati da un sapore o da una voce familiare, di questi ricordi dell'infanzia così simili alle intermittenze del cuore tanto care a Marcel Proust, come dire che in nessun modo Tomizza, in una stessa pagina, avrebbe potuto essere più moderno e al tempo stesso così saldamente ancorato alla tradizione.

www.andreatemporelli.com

In conclusione, Tomizza appare uno scrittore sospeso tra passato e presente: tradizionale è indubbiamente l'impianto narrativo dei suoi romanzi che prevedono sempre lo svolgimento di un intreccio fino alla sua soluzione; tradizionale è la scelta di affidare la funzione di voce narrante ad un narratore onnisciente che conosce in partenza l'evoluzione della vicenda e interviene, di tanto in tanto, con le proprie osservazioni; tradizionali risultano la lingua e lo stile, sempre essenziali, sobri, sorvegliati, senza la minima concessione a quelle sperimentazioni formali esasperate, tipiche di tanta letteratura del Novecento; tradizionale è ancora il ruolo centrale affidato dallo scrittore ad un protagonista con caratteristiche complessivamente positive e disegnato con caratteri ben marcati.

Tipicamente moderni risultano invece altri elementi: la lacerazione, profondamente radicata nel vissuto esistenziale e aggravata dall'alternarsi impietoso delle sorti storiche, tra il giovanile entusiasmo per il nuovo e le sofferenze che il declino del vecchio inevitabilmente comporta; la conflittualità con la figura paterna, oggetto d'amore sconfinato e di odi feroci, con i sensi di colpa che ne conseguono; l'attrazione magnetica per l'universo femminile e per quella componente misteriosa della femminilità che maggiormente si allontana dall'immagine della donna propostaci dalla società nella quale ci troviamo concretamente a vivere; l'inquietudine che afferra alla gola l'uomo di oggi, orfano di ogni certezza, e a maggior ragione l'uomo dell'Istria che ha visto dissolversi, una per una, le proprie certezze; il profondo e autentico desiderio di pace che traspare dalla dolente elegia nelle rievocazioni della vita contadina e dei suoi valori più genuini, in stridente contrasto con il destino tragico dell'Istria e con la natura cordiale, gioviale e familiare della sua gente; le molteplici suggestioni mutuate dalla frequentazione di autori della Mitteleuropa, senza dimenticare Proust e Joyce; e, per finire, la dignità altissima nella quale è tenuto il dialetto inteso come sintesi di una civiltà e dei suoi valori più alti.

www.andreatemporelli.com

Gian Maria Annovi – **Atlante amoroso piccolo**

Nei primi numeri della nostra rivista abbiamo chiarito che la scelta del nome «Atelier» risultava funzionale al proposito di aprire un laboratorio di poesia in cui trovassero ascolto tutti i lettori che fossero in possesso di idee atte a suscitare dibattiti ed approfondimenti. In modo particolare venivano invitati i giovani, la generazione nata negli Anni Settanta che stava cercando un luogo per diventare visibile. Già in due occasioni (n. 6 e n. 11) la rubrica Voci *è stata dedicata interamente a loro.*

La nostra ricerca è proseguita, per cui in questo numero siamo in grado di pubblicare altre dieci voci, che testimoniano la vitalità della poesia giovanile a torto lasciata ai margini della cultura ufficiale. Non siamo all'oscuro dei limiti di questa operazione: l'età degli autori, la mancanza di opere di vasto respiro, la possibilità dell'inaridimento della vena creativa e di successive scoperte di chi non ha ancora maturato la decisione di presentarsi al pubblico. In ogni caso «Atelier» non si arresta di fronte alle difficoltà, vuole stimolare le qualità di questi giovani, incoraggiarli e sostenerli lungo la difficile via della poesia, per il fatto che radica ogni suo intervento su una fede attiva, tangibile ed ottimista nel presente al fine di costruire la sua proposta di letteratura.

Non c'è dubbio che l'amore sia stato il tema più "consumato" in poesia, soprattutto se consideriamo la tradizione italiana, tanto che è difficile ricordare il nome di un solo autore che non si sia cimentato in questo tema. Diversi sono stati gli esiti in rapporto alle epoche e alle personalità. Gian Maria Annovi si serve di versi brevi, di una musicalità sommessa, "scavalcata" da un lessico concreto desunto dalla natura («campi», «seme», «miele»), dall'anatomia umana («tallone», «gomito», «polsi», «caviglia», «piede») o da elementi fisici («rondine, «lama», «foro», «basamento», «polvere», «maglia», «mutande») in funzione analogica, che racchiudono inespresse suggestioni cromatiche. I moti dell'anima si attuano in locuzioni vigorose, scultoreamente delineate, che non consentono alcun cedimento al sentimento.

*Le liriche che presentiamo si svolgono come ricerca che inizia "acefala" come continuazione di un preesistente colloquio dell'autore con se stesso e si attua in una serie di percorsi metaforici. Anche l'elenco delle parti fisiche femminili assume una forte connotazione indicativa di reiterati deludenti tentativi di stringere un rapporto profondo con la persona amata presente e contemporaneamente assente perché il vero soggetto della piccola raccolta è il mondo interiore del poeta stesso: «essere quasi sinceri». Tra mistificazioni, scoperte, prove, attese e delusioni rimane la paura della sofferenza causata dal rifiuto, per cui la donna contribuisce soltanto a delineare l'*Atlante amoroso *dell'anima dello scrittore* (G. L.).

I

che per trovarti mi chiudo
e vado per campi sporchi
per pochi cercare di seme
di germogliature di mani

di miele sui piedi

II

e da leccarti i talloni
da morderti le caviglie
che prendo colore di rondine

che rubo salive

* * *

se poi mi muovo e non vado
se il vaso si è quasi dilatato
e gocciola
se il dentro cade

www.andreatemporelli.com

se il fuori del braccio

(fu per non farti del male
per non fasciarti con disamore)

non farti toccare da lame

* * *

fingere d'essere pieni
senza alcun foro sotto il tallone
il basamento

essere quasi sinceri
prendersi dentro le colpe
togliersi polvere maglia
mutande

dirsi che tanto si muore

* * *

riprovo a sfilarti i legamenti
i falsi buchi
del braccio
del gomito
dei polsi
delle caviglie dissolte
dei laccetti / dei nastri
della polvere che spargi
sotto il piede

per non cadere
non scendere sotto

(né calpestarmi)

* * *

sto per decidere di
rivenire di
rinvenirne i tagli

le finte degli occhi
che guardano dove
non guardi / la riga

che ancora non dici

lo sgocciolio delle gambe
dei guanti

(il male grandissimo delle narici)

www.andreatemporelli.com

Gabriel Del Sarto – **L'opera della memoria**

Gabriel Del Sarto è uno dei giovani recentemente inclusi nel Sesto quaderno *di* Poesia contemporanea *(Marcos y Marcos). I testi che qui proponiamo completano il poemetto comparso in quella sede coln i titolo* Il giardino di giugno.

Memoria, rievocazione, sottile malinconia nutrono la linfa musicale dei versi di Gabriel Del Sarto, il quale ricerca nei luoghi della propria esperienza un "luogo" interno attraverso un movimento circolare. Ma il risultato è il vuoto. Il paragone tra presente e passato si conclude con il bilancio fallimentare di un'epoca storica; eppure egli non riesce a staccarsi dalle aborrite stanche abitudini, ai riti annuali, agli obblighi di parentela: «crediamo di evolvere, noi, questa / supponenza, incatenati, vinti, / dalle terribili nostre gote figliari». Il tempo continua nella sua azione distruggendo tutto ciò che esiste di più caro e fiacca anche la volontà del poeta in una dolorosa malinconia, che in alcuni momenti fa pensare agli struggimenti leopardiani e che giunge ad identica sofferta conclusione: una «coincidenza dell'Origine / e della Fine», di fronte alla quale non esiste «Nessuna risposta». Il poeta, però, non si abbandona né alla protesta né allo spleen *crepuscolare, quanto piuttosto ad un senso di rassegnazione: dopo la ricognizione del passato, dopo aver percorso "il circolo del tempo" si ritrova al punto di partenza guardandosi smarrito: «Io neppure so come restare in questa ragione», finché su tutto non si proietta l'ombra della morte.*

Da questo senso di scoramento Del Sarto si riscatta attraverso una corposità rappresentativa che non disdegna locuzioni fortemente calate in un contesto vissuto: «la scogliera artificiale», «il diretto delle 8.00», «la casa vecchia di cent'anni», «boicottaggio nestlé», producendo una consapevole mescolanza di stile in cui trovano amalgamate espressioni filosofiche, narrative, sentimentali e descrittive. Anche la vena polemica si smorza in un'elegia che canta l'azione devastatrice del tempo, il quale, tutto distruggendo, tutto lascia immutato.

Il poeta amaramente constata l'inutilità di ogni azione umana, sente il pianto della cose, rivive le esperienze trascorse, soffre, medita e si rassegna al buio della ragione in una «pace inquieta» (G. L.).

VIII - TRAMANDARE

La scogliera artificiale consola
poco le nostre paure, d'inverno i pescatori
in silenzio la percorrono. Dove ora finisce
quindici anni fa c'era la spiaggia: cosa può in una notte
il mare. Visitare le rovine
è opera della memoria: lì si trovava
il bar, dove sbarre di ferro spuntavano e cemento,
le fondamenta, vedi, almeno cinquanta metri
più in là, nel mare, sono rimaste.

Ho salvato il senso della notte, dopo la rottura
dell'alba, e questo giovane giorno
di festa
chissà dove può portarmi con le sue linee
dolci di salmastro nel vento,
forse gli intagli di azzurro verso Genova
col diretto delle 8.00 - non andrei lontano - oppure
una meravigliosa Via Lattea in terre slave,
di luci essenziali,
senza lacrime. Rinnovo
talvolta il desiderio di tornare,
senza fretta né ansia, come il giardino si rinnova
ogni primavera, bucando la terra

www.andreatemporelli.com

di corolle
bianche.

Senza fretta i viaggi si possono fare
bellissimi anche seduti
davanti al portone di casa.
Passa
ogni tanto qualcuno e il vento
sul viale
e ammira i fiori viola, chiede
che fiori siano, il prezzo. Passeggio con che animo
non so i giardini di Ronchi, già rumorosi.

Ronchi
è molto mutata, meno dolce, più erosa
e sporca, figlia di un commercio cieco. A distanza
di anni posso stupirmi: ora
vi ritrovo, molti di voi a cui guardavo,
invecchiati, parabole
insignificanti fra due punti. Non so quanto
avete amato lungo l'ansia
inutile delle giornate, se avete insegnato
oppure tradito, le delusioni e i capelli persi. Le vostre
ferie dimezzate. Ma quest'estate è come la mia
arte, in fin dei conti feroce, è la mia foce
interrata, croce
nel quotidiano ripetersi
delle età e quant'altro chiamo casa.
In certe ore
sul viale le amiche in bicicletta, le famiglie.

Le memorie, ne abbisognamo, entrano
in questo giorno di giusto riposo
e sole, con un loro invisibile peso. Le riunioni
di famiglia ogni tanto su al paese triste, nelle solite
occasioni comandate
- le settimane nella bottega
felice della nonna, i profumi di focacce
e bomboloni.
La colazione col nonno, lenta,
latte con caffè d'orzo tostato. Pane olio e tanto
aceto quando a pranzo non avevo appetito.
L'altro nonno morto partigiano a ventiquattro anni.

Cose simili. E dolci corse e braccia e alberi
e oceani
dal tempo trascinati via, ma che nulla, lì
dove stanno,

www.andreatemporelli.com

possono rischiare né sparire - corpo del mio corpo.
E i segni e la debolezza di allora
con quanta risoluzione
vivi,
mentre noi trascorriamo
e crediamo di evolvere, noi, questa
supponenza, invece incatenati, vinti
dalle terribili nostre gote figliari.

Matteo conosce le sue prime paure
le ombre, ed io non so perché, ma lo stringo.

Tramandare è dolore e non lo sapevo.

IX - Il tempo, l'amore

Il tempio s'è squarciato, sul fiume si raccolgono i resti
del nostro popolo, i pianti
delle nostre donne che allattano, dei figli. È un tempo
maledetto, più di altri incomprensibile. Abbiamo atteso
il trionfo ed ecco la perdita. Si rompa
si rompa a queste nozze di sangue la fiducia
in queste pietre, in questi marmi bianchi, secolari, nostro orgoglio.

Cadono le case. Anche tu, mio mese, non mi separi dal dolore.
Cadono case, è vero, ma la tua corte sfila nel piccolo
giardino, porta lontani
ricordi, lotte e agonie
di piante, la pace familiare. I tuoi cieli
solidi che, nel buono e nel cattivo, sorpassano...e nulla
qui che non sia dono od accadimento
naturale, nessun
potere o diritto - noi cenere - alla felicità, o giugno
maturo giugno
coi venti caldi fortificanti, ricchi di iodio, le mie fibre.

Trae dall'ombra il viso dolcissimo di madonna
che eri la mia penna, con parole perdute. Penso a questa
casa vecchia di cent'anni e più, in cui ora
abitiamo, con le muffe, al pomeriggio dolce
che s'adagia nel giorno ed ho tenerezza di me stesso. Ti perdo
con muta disperazione, tra le matite di legno, i lapis.
Il tuo destino senza me: nessuna prevista scrittura
o chiave o possesso, niente. Loculo o partitura.

Domani l'inverno sarà già più dentro la terra.

Oppure il mio destino, dov'è rimasto,
appeso a mezzore
che ancora mi possono colpire con la loro luce

www.andreatemporelli.com

bassa. La coincidenza dell'Origine
e della Fine. Nessuna risposta qui tra le canne
spazzate dal sole e dal sale, ai lati del viale, buone
per tirar su negli orti le gioie estive dei pomodori.
Nessuno, neanche i più acuti gesuiti, ha mai conosciuto
gli accecanti Tuoi orizzonti, Signore.
Io neppure so come restare in questa ragione. Amare.
Quasi
indaco il cielo, notevole, e le canne, le canne infarinate...

...o dolce porzione di terra e di erba, mio giardino,
oggi che osservo e dico da una posizione più urbana
- il problema dell'integrazione e il boicottaggio nestlè -
conosco ancora
le tue minime cartografie, come quando
inventavo altri ventuno e scartavo alberi. Tessuti
meno aridi e tappeti di margherite.

Domani verrà con risposte che portano altre domande
e il ricordo di una toscana autunnale, colline e amore. Il tempo
è morte. - Campionati di calcio
e poi tutta quanta la nostra ricchezza:
tornare bimbi e divenire padri,
finché sul giardino l'ombra della casa si fa più lunga,
più spessa: è ora di rientrare.
Sono in una pace inquieta.

www.andreatemporelli.com

Igor De Marchi – **5 interferenze**

La poesia di Igor De Marchi si sostanzia di "fessure" sul buio della conoscenza: «la realtà [...] tenuta in ostaggio dagli abbaglianti» dell'auto, dai cartelli stradali, dal casello autostradale, dall'ingorgo, dai cavalcavia, situazioni che, rispecchiando la vita di fine secolo, si traducono in un'originale metafora dell'uomo contemporaneo proteso alla ricerca della verità. Tale obiettivo si presenta difficile a causa del carattere mutevole e parziale del reale a cui l'uomo aderisce «con un elastico / che ti si spezza alle spalle / giusto dopo il passaggio».

Lo stile sobrio si distende in immagini nette, scandite ritmicamente su versi brevi di «brusco deraglio» in sintonia con la consapevolezza che si può conoscere solo attraverso «interferenze»: l'uomo può giungere a provvisorie conquiste soltanto se proiettate su uno sfondo nero come in un ritratto del Seicento.

Ne deriva un'immagine sofferta di un atteggiamento gnoseologico mutevole e parziale, caratteristico della fine del secolo: «un male [che non pare] ammortizzabile» (G. L.).

La macchina

Tu guarda la macchina per esempio:
la realtà se la porta avanti
in chiaro
tenuta in ostaggio dagli abbaglianti
– quello che non serve rimane a lato.
La porzione illuminata
muta a ogni curva, a ogni rettilineo.
A ogni incrocio.

Il casello

Scodinzola la coda di macchine
che si contendono il casello
dell'autostrada.
Due sono le entrate a Conegliano.

Sbandando, pestando il freno,
accelerando,
rimando al brusco debraglio
la varia protesta del motore,
si prova la fila più veloce
a indovinare,
invidiando chi va
e prima stava indietro.
Si preme per accorciare
il tempo perso in attesa
– la comica pena corale –

prima di avvitarsi nel raccordo
scartare la bisarca
e tirando la ripresa
sparire alla prima curva.

www.andreatemporelli.com

IL TURNO DI NOTTE

I fanali condensano i cartelli
con i nomi di città,
le frecce con le uscite
e le distanze chilometriche.
Li attirano a te con un elastico
che ti si spezza alle spalle
giusto dopo il passaggio.
Si adagiano silenziosi
sul ciglio buio del nastro
del via vai notturno
ad aspettare
il soprassalto assonnato
di un altro rutinario.

... ...

È il saliscendi che fai
spostarti per inerzia –
né più né meno che una tavoletta
muta
sul ghiaccio secco dei binari,
che scivola sospesa
seguendo la traiettoria dovuta.
È il luogo geometrico,
la parabola
di questa caduta – irrelata.

L'INGORGO DI MESTRE

I.
Fermo in un ingorgo
sulla tangenziale di Mestre
ho appreso dal notiziario alla radio
delle previsioni del tempo
e che è un tamponamento a catena
la causa prima del ritardo.
Sono le sei e mezza,
dall'afa neanche si respira
e il climatizzatore è andato.
Mi sarebbe bastato guardare
fuori, dal finestrino:
ma ancora non bastava
per farsene intera una ragione.
È stato giusto un sollievo
sentirne la conferma – la voce chiara
e disinteressata dell'invero.

www.andreatemporelli.com

II.

Della cena questa sera
mancherò l'appuntamento:
ma sono muto adesso ad avvertirti.
Saresti solo a mezz'ora da qui
e io sono dietro un Tir ungherese...

Per essere a casa in questo momento
arriverei a patteggiare la pena,
ad ammettere senza riserve
la mia dipendenza da strade e lavoro.
Tutto. Tutto purché si faccia in fretta
e non mi tocchi vedere ancora
come ci siamo passati vicino
un'altra volta.

VERSO CHIOGGIA

Dal cavalcavia si passa il canale
vicino ai cilindri
dell'acquedotto e del metano.
Poi spariscono deglutiti
scendendo lungo il terrapieno.
Lo si segue fino in palude –
a prendere in faccia le sacche d'alito
del mare che stagna in pozze di fieno.
Intanto – *quello di cui stai parlando* –
insistevi – *anche se non pare,*
non è ti dico un male ammortizzabile –.

www.andreatemporelli.com

Stelvio Di Spigno - **La polvere del giorno**

La poesia di Stelvio Di Spigno si modella su un preciso obiettivo esistenziale: «Fare, della vita, ipotesi / accorata del sapere, tutta». Egli si pone alla ricerca della verità, che agostinianamente si trova in interiore homine. *Secondo questa impostazione il poeta avverte come imperativo categorico il bisogno di immergersi nel magma interno, dove "ribollono" forze occulte, desideri, e una disposizione ad interpretare ciò che gli accade come epifania dell'inconscio. Le «cose scomparse» parlano quando l'uomo ne avverte la «polvere pensosa», quando ne possiede il linguaggio e in se stesso trova le linee di senso. Il risultato si risolve in un moto circolare, «un atollo dove non c'è mare, / forse, e non c'è via».*

L'impostazione fenomenologica potrebbe condurre Di Spigno a ripercorrere la vena intimista e stucchevole, presente in molti autori contemporanei, di ascendenza crepuscolare o anche ad una poesia filosofica intellettualistica, orfica in cui la rarefazione del linguaggio ridurrebbe il dettato a meditazione. Il poeta riesce agevolmente a superare i due scogli per merito di un senso robusto della parola, in cui si sostanzia la ricerca, il «discendere del fuoco / nelle aperte lanterne». L'ansia di questa indagine si placa nella saggia docilità con cui si attende «il ritmìo sferruzzante del tram».

Colpisce questo stile per l'inusitata capacità di affondo che conferisce all'espressione la solidità da cui partire per un'ulteriore tappa della ricerca (G. L.).

L'INCERTO SAPERE

Fare, della vita, ipotesi
accorata del sapere, tutta,
fino al discendere del fuoco
nelle aperte lanterne, fino
alla notte degli incontestabili
spazi dell'interna verità,
il punto morto, il chiuso
magma, ove mai giunga
al ribollire dei sensi,
sublime ipotesi dell'accadere
lontano piacere a placarsi.

* * *

Il tuo peso non sopportabile
nel tuo celeste mattino industriale
avrai saputo riconoscere:
il segno della tua premura,
un raggio d'alta grazia
per non essere – tu – ancora te stesso…
Te ne rammarichi, ti contraddici
attendi docile e addolcito;
il ritmìo sferruzzante del tram
ti porterà all'altro capo di te:
il giorno che potrai, vorrai.

www.andreatemporelli.com

(*la polvere*)

a Benny

Come di polvere pensosa o di altri
commovimenti sembra parlare il tempo
posato dalla pigrizia delle stasi e dai voli
delle tue ginocchia – anche tu (bastava badarci)
portasti la tua parte di sollievo
a tormenti inespressi e prezzolati
e con essi se ne andò una parte della mia morte
insieme a questa polvere di primavera.

Parlino di noi le cose scomparse…

IL MATTINO DELLA SCELTA

Sentivi sgrondare – lento –
tra le occhiaie il mattino della scelta;
si inerpicava in vece tua nel tuo
disperare, finché ti fu concesso
– cieco – di rinunciare; lo sentivi
disperare senza alcun martirio
come fa il cuore che non dà più brume
e il passo fino alla fermata è netto.
S'attende l'uscita dei gabbiani
dai casermoni dismessi di periferia.
S'attende un volo di falene
da un atollo dove non c'è mare,
forse, e non c'è via.

www.andreatemporelli.com

Sebastiano Gatto - **Conseguenze**

Le composizioni di sei versi ciascuna qui presentate, scandite da ritmi brevi, sono legate dall'«attesa invernale». Un lessico scelto, che non disdegna vocaboli raffinati («versuro», «cormo», «piova», «barco», «tése»), rivela la cura con cui Sebastiano Gatto coglie nel paesaggio autunnale i segni del trapasso.

L'occhio del poeta come in una carrellata filmica si sofferma su una serie di particolari atti a significare un senso di smarrimento di chi si trova in situazioni di passaggio: «residui / culmi conservano [...] / memoria della semina»; gli «stecchi stanziali» pascolianamente vengono avvertiti come «segnali di confine»; «il cormo divelto / si tiene [...] protetto dall'edera»; «L'edera del capitello» e «la sbarra mangiata dagli anni» allargano il significato da una prospettiva stagionale ad una storica su cui si abbatte la «piova distruttrice» (l'oraziano tempus edax*).*

La presenza dell'autore è discreta e traspare da alcune "crepe" gnoseologiche che conferiscono volume all'andamento poetico: «i cavi / dell'alta tensione / [sono anche] monimenti di cose nostre» come pure dall'uso della seconda persona nell'ultima proposizione. In Gatto il linguaggio prezioso, sottilmente arcaicizzante, unito ad una dolce sensazione del verso, aderisce ad un rappresentazione poetica di una realtà in trasformazione: l'elemento medio tematico trova un originale punto di contatto nella riuscita sintesi tra quadri naturalistici e situazioni liriche. Ne consegue una sensazione che sta tra la malinconia, la rassegnazione («conseguenze») e la ricerca («l'ascolto») che determina un tono variegato aderente alle diverse movenze che un'attesa propone (G. L.).

* * *

nell'attesa invernale
del versuro che giri
la terra, i residui
culmi conservano,
ancora a novembre,
memoria della semina

* * *

il cielo, immiserito
dal vento siberiano,
fa più grigie, sui trosi,
le croci delle rovi:
stecchi stanziali,
segnali di confine

* * *

scordàti se non quando
ingombrano, gli in più
sottratti ai margini
di impiego presentano,
nelle dita di polvere,
le illegittime confidenze

* * *

prima ancora che cada
e la neve la disfi
l'asfalto, il cormo divelto
del ricovero attrezzi
si tiene, protetto da quanto
il tempo riservi, all'edera

www.andreatemporelli.com

* * *

l'ossatura del capitello
che resiste sul bordo
della strada bianca, prolunga,
nel divieto di battere
il trame tolto ai campi,
la sbarra mangiata dagli anni

* * *

a fissarli tra nebbia e suolo
rilasciare soltanto l'ombra
spoglia di sé,
si distingue nei rami
degli alberi senza rimesse
la stessa figura delle radici

* * *

la piova non mitiga il gelo
che prende deciso sui muri
di casa e le piante dei piedi;
stanziano deboli
i refoli d'umido d'erba e
di terriccio nelle lenzuola

* * *

spiovendo crepitano i cavi
dell'alta tensione : barometri
sospesi con maggiore
evidenza sui campi, sono
anche, ironia della sorte,
monimenti di cose nostre

* * *

invece degli ultimi cachi
lasciati pendere ai merli,
ritorna ogni istante trascorso
all 'ascolto, col groppo
per non saperne
sottrarre una sola parola

* * *

la voce indietro in cerca,
in qualche barco rimasto,
odi nuovo nel fieno
che casca dalle tése,
di pronunciare come il vero,
rinnovato, il loro credo

www.andreatemporelli.com

Riccardo Ielmini – **Mio padre è uno stanco democristiano**

Le liriche di Riccardo Ielmini si prestano ad una pluralità di livelli di lettura. Il tema di fondo pare delinearsi nell'adolescenziale conflitto con il padre e cioè nel particolare momento dell'esistenza umana quando il figlio, per trovare la propria identità, deve distruggere l'immagine dell'autorità alla quale fino ad allora si era conformato. Questa delicata fase umana, necessaria per strutturare una personalità adulta e autonoma, non si attua senza sconforto e senza un angoscioso inconscio senso di colpa.

Tale tema viene contestualizzato dal poeta in un preciso periodo storico: la delusione causata in Italia dalla fine della prima Repubblica con la scomparsa dei partiti tradizionali. La Democrazia Cristiana si è sfaldata in rissose fazioni, il Partito Socialista è stato ridotto ad un ruolo marginale e il Partito Comunista, accettando le dottrine socialdemocratiche, si è inserito in una politica economica capitalista. Non esistono rotture indolori in chi ha lavorato e sofferto per i propri ideali; esistono in chi ha cercato solo i propri interessi. Il poeta legge un accorato senso di delusione nella stanchezza del padre che «sconta / menzogne non sue», quasi fosse vittima di precise vicende storiche, perché in quel «suo ricordare» si accorge di aver combattuto, come Dante, in mezzo ad una «compagnia malvagia e scempia», per cui le certezze precedenti crollano lasciando il posto ad un'angosciosa domanda: «ma quando e dove e come / cessa una verità di essere vera?». Verso il padre lo scrittore prova un atteggiamento di amore, perché gli somiglia, e di odio perché ne detesta l'attaccamento al passato e l'amaro sgretolamento dell'immagine, «roccia di granito che sale / dal lago», quasi rivelazione di un'esistenziale precarietà e debolezza. Egli sente il peso della colpa paterna, anzi si sente in colpa per questi sentimenti di ostilità, per cui cerca di placare l'angoscia con un'azione regressiva infantile che invoca la sua protezione.

Un terzo livello di lettura si deduce dalla simbologia religiosa presente nei passaggi cruciali del testo. Il poeta, come Cristo, si sente sacrificato e abbandonato dal padre. È il momento del buio della Croce, simbolo del distacco dalla figura infantile e del distacco dell'Italia dal «chiaro sentiero di dottrina», proprio di chi non sa ancora trovare in sé autonomia di vita e avverte tutta l'angoscia delle scelte personali. Stilisticamente i tre motivi possono essere riscontrati nella mescolanza che fonde colloquialità, visibile nell'uso del vocativo e della seconda persona del verbo, con un andamento narrativo presente nei momenti descrittivi, e con i registri elevati delle citazioni letterarie ed evangeliche. L'unità viene conferita dal senso di smarrimento che sostanzia ogni parola e che annulla la tentazione di elegiaca musicalità (G. L.).

I.

Mio padre è uno stanco democristiano.
È quel che mi resta da dire,
e non è poco, se una storia, già andata
di là, lo invoca. Perciò genuflesso
ad un banco di chiesa mi ridico
che un calice ha bevuto
anche lui, e che forse piamente
s'è lasciato trovare, senza difesa,
da questo che non gli appartiene tempo.
E non basta la memoria, se un vento
di gelo guasta il sereno, e cancella
gli amati segni, infuria e poi fa scempio
dei migliori anni di gioventù,
ma nulla presagisce, è vento, e basta:
non palesa un disegno, non è voce
di uno che grida nel deserto,
per noi, che non altro che quello
ci aspettiamo, che nient'altro vogliamo.
Il deserto sono i democristiani.
Guardali, e troverai mio padre,
seduto ad un banco di chiesa. Sconta
menzogne non sue, ed è stanco.

www.andreatemporelli.com

II.

Anche mio padre non ha combattuto
la guerra, e a farmelo vicino
basterebbe, perché una lontana eco
gli parve il racconto del partigiano,
lui ragazzino, dopo i matrimoni,
nell'esausto via vai dell'osteria,
lungo la stretta curva polverosa,
credo alla metà degli anni cinquanta.
Quando Stalin morì, in paese
i comunisti affissero cartelli
di lutto, e mi ricordo di un ricordo
di mio padre, staccare tutto ai muri
della strettoia, dove la strada è buia.
Memoria di memoria,
mio ricordare quel suo ricordare
ed oggi riviverlo, per miracolo.
Non ha combattuto, e adesso inalbera
una sua resistenza, ma i mulini
sono beffardi, e voltano le pagine,
ed io non sono, mio malgrado, il fido
scudiero. È notte, e di null'altro so:
solo penso a mio padre che resiste.

III.

Mio padre andava alla sezione,
ascoltava i vecchi iscritti al partito,
con lo stemma dell'azione cattolica
appuntato al bavero del paltò.
Un'altra primavera, dice,
una diversa verità, ripete,
ma quando e dove e come
cessa una verità di essere vera?
Così si diventa democristiani,
semplicemente un senso che penétra
e disegna la vita, e salda
fa una ridda, che neppure in sogno
avresti mai pensato che.
Ignaro, che un giorno lontano a lui
qualcuno, additando, non più - caro,
con carezze, gli avrebbe detto, ma
- tu, di compagnia malvagia e scempia...

IV.

Onora il padre, ma come, se manca,
al figlio preso in un di qua di là

www.andreatemporelli.com

di ragioni, il coraggio di portarti,
papà, via dalla città che s'incendia,
sulle spalle caricandoti, al luogo
della perfetta croce? Invece
lo disprezzo, quando una sua misura
dà agli eventi e tutto riconduce
ad un chiaro sentiero di dottrina,
dove si decantano le tristezze
e un velo copre ogni rovina.

V.

Mio padre ha la faccia di uno di provincia,
come di tante se ne vede,
e gli somiglio. Non so se per casa
si aggira meditando di improbabili
ritorni. Ieri, ad esempio, a me preso
in una distratta rete, diceva
della sezione del partito,
ma con lui giovane, che troppi mesi
e giorni ed anni una pioggia ha slavato,
battente e cupa, e una memoria resta
labile ed incerta. Ma gli somiglio,
anche mia madre lo conferma,
veronica, lei, di che sua passione,
io, che vorrei un fuoco ardesse
nell'anima e ad ogni svolta vita
inventasse, di nuovo, e ali vorrei
e invece chiedo se le mie parole
forza hanno come di protese mani
o non doppiezza di proditorie labbra,
aperte al bacio di infedele sposo.

VI.

Io, nel nome del padre, ma di quale,
se lui che ergersi vedevo più saldo
della roccia di granito che sale
dal lago e l'acqua cinge, lui si scopre
fallibile uomo, e vizi rivela
e un passato di stanchi umori
e un presente che simile lo fa
a me, incerto in una straniera gente?
Nessuno va al padre se non per mezzo
del figlio, perciò la strada percorro
a ritroso, mi rivelo, brano a brano,
chiuso alla stretta della mano forte,

www.andreatemporelli.com

dopo i tornei di calcio in notturna,
o ancora la volta che il lago
venne fuori, a me facendo segni
come di chi incede nel disastro
e un passo mostra come di chi pure
sull'acqua, volendo, potrebbe.

VII.

(perciò, per l'ostinata, per la cocciuta
divisa della sua morta repubblica,
nel vigile mio sogno riesco, a pena,
a formulare il vèspero quesito,
quale - biascico - a quale colpa devo
porre rimedio? Quale macchia cela
la tua giovane ala democristiana,
se più non vola, e un epicedio si alza?
O forse no, non c'è colpa se non
nell'astuta cagnara che al presente
grida, ed onore toglie e senso e gente,
come mio padre, andato in qualche parte
a me del tutto sconosciuta,
ma ancora vivo. Scavo le ragioni,
sfrondo, disperdo fino a che soltanto
una fede mi resta, ed è mio padre
benché altro non voglio se non sottrarmi)

VIII.

La colpa è dei padri, ti avverte
uno, finché te ne convinci,
persino arrivi a scoprirla, una sera,
guaìsce una bestia lontana, ecco,
è il segnale che viene, pensi,
l'angelo della primogenitura.
Ma questa, che un tempo era un'osteria,
è la casa di un giusto:
mio padre è un democristiano, protesto,
perciò toccami, papà - piagnucolo
portami ad una calma riva
(d'altronde come credere
che dal figlio s'apra il viatico nuovo
se neppure un giaciglio
gli è offerto, quando in un'angoscia preso
di sudori di sangue si dibatte
e geme ed - Eli, invoca, Eli lema
sabactani... ed il padre, pur se a stento
si regge, eccolo a salvarlo)

www.andreatemporelli.com

Adriano Napoli – **Dalla cenere del fiore**

La poesia di Adriano Napoli si innesta su uno stile robusto, sostanziato di metafore espressionistiche attraverso cui l'autore tenta di dominare una fantasia potentemente immaginifica che si traduce in una condizione "materica" della parola: amalgamata nel verso, balza nitida e splendente nei suoi contorni fonici, evocativi e semantici. L'esplorazione poetica si muove su due estremità vertiginose, su ossimorici punti di adiacenza: «dalla cenere del fiore» nasce il germoglio, la parola insegnata dalle «ceste di gerani» è contigua al silenzio, si forma dall'agonia della «gemma vitale / l'immagine» e le «mani vigorose che [...] accolgono / [...] escludono». Il robusto contrasto tematico scava itinerari di ricerca che si addentrano nell'origine del poeta, nello scandaglio del sentimento amoroso fino al rapporto filiale.

Comune ai due poli è il senso di precarietà, quel «dio [...] futile» che si è impossessato della carne dello scrittore e che lo macera in angosciosi interrogativi: «Può la donna inginocchiata somigliare al cielo?». In questo cammino così teso che coinvolge l'intera esperienza, anche la parola è luzianamente inadeguata, «Volare così in alto da bruciare la parola». Ma contro il pericolo di uno scacco rimane la poesia: «Una frase spaccata / Una colata lavica / Ferentata negli interstizi», sotto cui ribolle la forza spaventosa del vulcano (G. L.).

1

Non dovete pensare che sia un sogno
Essere germogliati dalla cenere del fiore
Dalla voragine dell'albero
Io recito qui le mie appassite lunazioni
E la mia carne è un abito tormentoso
La greve armatura che mi nasconde
Impuro agli spiragli del desiderio.
Non sono che un volatile ramarro una felce
Confusa al verde retrattile dell'imbrunire
Ostinato mi liquefo come la goccia
Sulla mano serrata e non ho nome
Poiché non ha nome il mare inesorabile
Che mi ha espulso.

2

Può la donna inginocchiata somigliare al cielo
Come la sabbia immobile al barbaglio d'invisibili sparvieri?
Intenta all'ombra di stupefatti martìri
Nel suo corpo mette radici una dimora di echi
Spaziosa e inconsistente, distesa sul celeste madida
Di frutti e di arsura.
La voce che mi accoglie è un balcone infinito
M'insegnano la parola ceste di gerani
La voce si allontana benedetta dal silenzio
Nel silenzio sognavo di cadere per sempre
Ma già sanguina il ginocchio sbucciato prima di cadere
Amore ignoto Amore mai visto prima di vederti
Ti ho sentito: eri una vertigine evanescente una rosa
Calpestata innamorata del suo sangue.

3

Ha un corpo accogliente la febbre

www.andreatemporelli.com

E docile che l'anima se ne nutre
E il cuore ubriaco e irrequieta mente
Cingendone gli abissi consacrano
Alla giostra del sonno, ai suoi velluti.
Mi piace sentirne la fronte baciata
Scaldata dal sangue, mi piace l'odore
Di agonia da cui germina vitale
L'immagine di uno sguardo misterioso.
Volare così in alto da bruciare la parola
Mi piace smarrire la strada nella sua carne
Scampare per errore ai suoi ciechi frantoi
Come la foglia violata scampa al vento
Lievemente franando in un sussurro.

4

Era una frase spaccata
Una colata lavica
Ferentata negli interstizi
Si vedeva sulla spalla la montagna
L'affaticato ruminare della trebbiatrice
E un tappeto adagiato su docili ferite.
Con l'indice disteso pallida bandiera
Inquisivo nomi trasognati
Assopito dalla luna come per un gioco.

5

Ho parlato con gli alberi
Assiduamente
Per ogni epoca remota
Per ogni parola tradita
Fraintesa dissipata
E agli occhi miei abbacinati
Dall'indicibile scoperta del fiore
Dal fossile che sei diventato
Sulle spiagge che non raggiunsi
Lascio questa corrente imprevedibile
Queste mani che mi accolgono
E mi escludono
Questi rimorsi calpestati che ti raggiungono
Troppo rapidamente, padre
Perché un dio non futile s'impossessi
Finalmente della mia carne
E dei ricordi troppo vivi
Innalzi stendardi menzogneri
Quando la moltitudine tace
Sul miracolo dei giorni venturi.

www.andreatemporelli.com

Andrea Ponso – **Chiuse**

La parola nei versi di Andrea Ponso si materializza: l'immagine non si configura solo come correlativo del mondo interiore, ma si carica di forza fonica e rappresentativa. Per questo motivo di fronte alle «chiuse» di una realtà che non vuole svelare il suo volto, l'autore, «grigio conoscitore di faglie» affonda lo sguardo nelle crepe. Non si arresta di fronte alla difficoltà di una verità instabile, intricata, che non può essere incarcerata nelle parole, né adotta la facile soluzione «del vuoto parlare», così diffusa nella tradizione novecentesca. La poesia per lui è «un ago che lavora sottile», penetra nelle «fessure», scova i «pezzi rimasti», l'unica possibilità di conoscenza in questo momento storico di trapasso. L'autore, in ogni caso, non si lascia dominare dal pessimismo, anche se «parlare davvero, [...] è come addomesticare farfalle...».

Ponso si lancia in questa avventura armato di chiarezza di intenzione, provvisto di strumenti, stilistici con la passione del giovane che, pur conoscendo la complessità del problema, possiede la forza per trasformare l'idea in atto. Questi versi, quindi, contengono un'indubbia carica etica come insopprimibile spinta interiore a sondare gli abissi della parola per restituirla al verso in tutta la sua potenza (G. L.).

"Nel folto di qualche gradino coperto di cardi
nell'odore amaro dei fiori di riva, rosi dalla salsedine,
chi si nasconde è un grigio conoscitore di faglie
e strapiombi e la lingua che non parla è erba o
sterpaglia incendiata di altri luoghi e stagioni che
lascia vedere nei fossi o nei crepacci minute avvisaglie di vita..."

*

"Ma la maniera è la stessa che ti porta l'estasi alla
bocca: coperto di foglie, il pozzo ha un silenzio
simile al movimento – la pompa getta altra acqua
ad ogni tonfo, regalando luce e superficie al progetto"

*

"Indica solo lo smarrimento il perdersi nel bianco, l'inseguire
pagine e pagine come vento e neve? oppure l'idea e
la sottile scogliera scioglierà se stessa e il suo silenzio e
la mano arriverà a toccare piccole foglie, balconi di pietra
e cenere, povere viole, il riflesso dei vetri sul mare?"

*

"Come tutto si sposta e ha altra vita la voce e il testo
non sanno dire: solo una nebbia allora, e il vento sulla
banchina, a incontrare l'intrico quieto dei cespugli
di mare, al posto del tutto chiaro . . . . . ."

*

"Così, si avvicendano poveri intrichi inutili, steccati
attaccati all'erba più alta, vedette ridotte a voli
di lucciole, l'intero loro esercito avvolto nella notte"

www.andreatemporelli.com

*

"E quieti appaiono gli attraversamenti: una linea di pini
divide dal mare e impigliato negli aghi staziona un filo
di lana – verso la piana sommersa e riapparsa
qualcuno dal buio, vociando, allunga pauroso la vista
da un luogo di calma e concentrazione o da sofferta
e insperata cattività: le foglie piccole oltre la rete
sono minuscole imprese oltre le chiuse"

*

"Cosa c'è da vedere, cosa c'è da vedere: perché la mente
si ostina e per la punta più lenta segue una sua meridiana
interi pomeriggi, senza voci o sodali? Tirate o lasciate
in coperta, le vele del legno si sfaldano e tornano
maglia, tessuto finissimo e guanciale di seta: tanto vale
aggredire il grecale, sottostare alle scorte o competere
con la tempesta, ma da un punto nascosto, per chi non
vuole sfilare il suo senso con l'ago del vuoto ciarlare"

*

"Non sopporta più niente, la canapa lisa del pensiero,
ha sbalzi e nodi, immedicabili fessure: se ne sta al
chiuso, nascosta in queste armature, e non sa decidersi;
forse conviene tirare fino allo spasimo o riannodare
all'ombra la povera trafila, forse è guasta la stessa
voliera, forse salvezza è la garza dei pezzi rimasti"

*

"Un ago che lavora sottile, senza l'asilo di altre scritture,
nel vuoto del foglio è costretto a sparire: l'ego riempie
l'alveo, segue la traccia e la vena... parlare davvero,
diceva, è come addomesticare farfalle..."

www.andreatemporelli.com

Laura Pugno – **Lingua manx**

La breve raccolta di Laura Pugno affronta il problema della parola, uno dei nodi della ricerca poetica di questo secolo. Tramontate le esperienze avanguardistiche, alla fine degli Anni Settanta si riproponeva la «parola innamorata», all'inizio degli Anni Novanta si era diffusa la consapevolezza della «parola ritrovata» dopo un secolo di afasia in cui al poeta era concesso solo dire «ciò che non *siamo, ciò che* non *vogliamo». In questo decennio la poesia italiana ha lavorato con enorme impegno e responsabilità in tale campo.*

L'autrice entra nel vivo del problema e lavora direttamente sulla lingua, una lingua «manx» (lingua dell'uomo? lingua mancante? lingua dell'isola di Man?), una lingua «di oggetti, di vista di luogo in luogo e video a spalla», «voce messa nelle cose», «voce / anche bassa, svegliata da sogni / completamente nel corpo». L'espressione poetica si libera così definitivamente dalla tradizione petrarchesca, sentimentale e arcadica per nominare le cose, gli oggetti. La «parola vas [was? che cosa?], viscosa» si pone come urgente e deflagrante questione preliminare; «il duale addosso» della dicotomia tra l'essere della voce in se stessa e contemporaneamente il dovere significare "altro" deve trovare l'unità mallarméana; aggiungendo «sillaba a sillaba» sarà in grado di raggiungere il nucleo esplodente, «il gheriglio più piccolo» e riuscirà a liberarsi delle «palpebre» per diventare «licht», luce, «sillaba sé tra sillabe», «saliva», elemento di impasto del reale. Così si costituirà un «viscosamente fondaco, [...] annali del senza palpebre» e cioè una base storica del rivelato su cui innestare una lingua «dell'intorno-ai-sensi: e si farà gualcita, e latino di vescica / e sciame d'api» rinnovando l'espressione, che dovrà essere «cosa».

Lascio al lettore il compito di decifrare le composizioni qui presentate come esempio dell'esplorazione che «Atelier» sta svolgendo sulla poesia contemporanea senza preclusioni aprioristiche né chiusure di sorta. Non c'è dubbio che la Pugno lavori con serietà d'impegno nel campo del linguaggio poetico, non c'è dubbio della validità dei testi presentati che si pongono al di fuori di ogni gratuità o superficialità, nonostante l'evidente difficoltà di interpretazione. Ma non è un dogma l'immediata intelligibilità.

Resta, invece, aperta come una ferita la problematica di un gesto poetico dotato di un forte sostrato culturale e intellettuale. Dentro queste alchimie verbali si avverte l'urgenza di scoprire il segreto dell'incarnazione della poesia in una lingua-corpo, in un tessuto fitto di confronto e lotta (fino al naufragio?) con la «cosa» (G. L.).

* * *

così la superficie liscia della lingua, il corpo occidentale: ricorda,
ciclo solare della palpebra – semi di silfio, treccia e polpa di pesce
e solstizio, la mente visitata; nel suo plesso,
nel seguito di stanze: così è giorno incistato negli occhi, piccola talpa –
piccola mnème, se questo accade e questo
accadrà come cosa quieta, e dove:
se è norvegia della vista – stoffa, scarpe da tennis, la terra minima?... o
la cartilagine completa, la parola vas, viscosa: vede, dice
a fatica – ed è, si farà quale
abbiamo lentamente attraversato: il duale addosso,
i tuoi sensi piccoli racemi – così gli accecati: l'osceno, il fuoriscena,
figura:
sì, dovrà la sua durata, dovrà sillaba a sillaba
ogni modifica del corpo, e quasi che sia il gheriglio più piccolo;
il cerchio più piccolo del legno,
se ti farà senza palpebre: la mente, il nome licht
sillaba sé tra le sillabe, si fa saliva: in lingua appresa e in quella che stai
imprecisa a dire e prendere: che ti implica nel mondo, il corpo
nell'albero ancora vivo in colloquio

www.andreatemporelli.com

* * *

questo viscosamente fondaco, voce, se questo deve, annali
del senza palpebre: dici che è del visibile – di questo, e questo che ne è
parte, ed è del fosforo e del contagio, dici, della scienza fisiognomica: e
verranno: copriranno le tue cose
di sabbia e acqua; compi la tua convalescenza, vuoi, dunque
essere dei nostri – corpo visibilmente come

– così,
che è, negli archivi, verrà l'ora selvatica immobile,
inlegislata, verrà in guisa di questo; e dànne cura e dànne, come di
acre, e di cosa tratta a giudizio palmo a palmo, e dica
con questa lingua a questa, lesa sotto la sua pàtina; a questa che è
rettile e vista: del permeato che si acquatta su di sè, del visitabile
dell'intorno-ai-sensi: e si farà gualcita, e latino di vescica
e sciame d'api: come farmaco: così mente prevista,
presciente,
abbassa le palpebre in giudicato

* * *

andrà, allora avvelenando i pozzi; come per una matematica, la parte
mescolata alla parte ardente, calcolabile; è questo di cui parli
e continui, è questo adesso
che stanno in quiescenza, la mente
divisa da sé, a spore, adesso che spanano
sé le viti del corpo – e come i sensi, il sole,
e come: questa, nenia, ninnananna, miele: la cura
delle piccole piante, delle piccole volpi,
e si andrà disaffilando: dinne, che è – la muta dei tuoi ti è addosso,
la loro lingua: e di misura;
è questo,
che adesso ti darà tregua e orda inoltrandosi

* * *

se questa che è lingua è manx,
di oggetti, di vista di luogo in luogo e video a spalla – che permarrà
prendendo lentamente fuoco – se questo dire lentamente nella lingua
e a gloria che si fa più spessa, di questo dirai: ricorda, parla
con voce messa nelle cose, a voce
anche bassa: svegliati da sogni
completamente nel corpo: cosa: questi che in ubbidienza alle leggi
di caccia si lottano a morte le cose, di come stanno tra loro
completamente visibili? cosa: che in tutto
questi che adesso ubbidisce ti rimarrà, che vedi: così è
che entra in tregua: è questo il libro dell'ubbidienza, la parola cieco
a tutta pagina: c'è quarantena e si sfilaccia in frasi chiare

www.andreatemporelli.com

come fosse di ghiaccio:

e governi con giustizia, questo, nei suoi modi: giudicando
al tatto la stoffa meno densa, più simile alla carne: che vedi da te
che è carne

* * *

ed è di giorno-in-giorno, tra quanti giorni andrà per acqua e a questa
terra mista ad acqua, che è ghiaccio, questa; ha quiete
fredda; ha gli anni della quasi ragione, avrà detto: che non è questo
il suo mestiere, il territorio della pazienza; è, non è
il secondo speaker alla radio, statua; niente: parte
di teriàca, è dove hai grasso, voci
dove si stringe a polmoni e lingua: questo si andrà perdendo;
questo, dai vetri, e che si vede

* * *

per questo ci sono degli argini; altrimenti accade – adesso,
dice, non dovresti andartene, altrimenti; è di legno, in tutto si terrà,
muovendosi – poi sul legno verrà sparso sale, poi sul sale –
parla, la radio come cucisse il mondo; delle due la più simile agli
insetti, è mista a neve; e non vedi che è, dove hai,
il mare a destra del vetro; per questo andranno, disubbidisce e tu non
muoverti avvicinando, oppure
sì, adesso
appoggia il palmo della mano destra dov'è il sole; e ancora: poi,
entrando in camera da tortura,
è delle due quella con le calze color-carne: la città piena di cani e
ghiaccio – poi non dice altro del suo teatro; e adesso
non vedi niente? non vedi
niente, vieni più vicino: adesso incarta
con questo che ha fatto un pacchetto di marlboro e glielo inoltra

www.andreatemporelli.com

Giovanni Turra – **Catabasi**

«Hanno ripreso i lavori di scavo», la poesia si è riappropriata del compito di approfondire i temi dell'uomo, dopo essere stata smembrata dal ventesimo secolo, come si può intuire dalla citazione in esergo. E, come Orfeo nella tradizione classica era presentato non solo come colui che grazie al conato lirico riusciva ad ammansire le belve, a trascinare le piante e a commuovere le divinità infernali, ma anche come il maestro di riti di purificazione sconosciuti ai non iniziati, anche il poeta deve compiere una catabasi nell'attuale momento storico per squarciare la nebbia del reale.

La civiltà tecnologica contemporanea (il «suono fesso / del citofono», l'«avello / cieco dell'androne») costituisce l'ultima tappa di un cammino che ha prodotto mancanza di senso (la «casa vuota»), odio («occhio per occhio»), guerra (la «buca d'obice»), per cui non rimane che lo «sgombro»: occorre traslocare, ricercare altre modalità di essere e di vivere, altro senso, perché «Altro è dire forte / e chiaro e senza voce / il nostro nome, nella nostra / casa vuota».

Può, però, una poesia investita della missione "conoscitiva" risolvere la questione? L'autore non lo dice, a lui non resta che girare «una clessidra vuota».

Turra lavora sulla parola liberandola dalle incrostazioni superflue: il suo dettato viene scandito in forme aspre, secche, lontane da ogni sentimentalismo. Il lessico selezionato («arvicola», «asprigno») ed i riferimenti mitologici risultano estranei ad ogni tentativo di restaurazione classicista non solo in forza di una mescolanza stilistica, ma soprattutto perché tali elementi acquistano il vigore rappresentativo di un dialogo culturale che dal passato trae potenza per significazioni strettamente attuali (G. L.).

Discerptum latos iuvenem sparsere per agros
(Virgilio, *Georgicon Liber Quartus*, v. 522)

Hanno ripreso i lavori di scavo:
un lago, un plenilunio di terra
nera
senz'alberi.

(Intrecciate stecchi e corone
di spine, ché l'arvicola
non colga, muso aguzzo,
il succo dei bulbi, l'asprigno.)

CATÀBASI

Separano i coltivi
astucci ricolmi
più neri
ultimato l'invaso.

Minuscolo Stige
l'immobile canale
che non salpa, verde
ai murazzi di cemento
delle rive, come al fondo
dei templi
e delle officine.

Arrivi di rovine:
un belvedere di rovesci,

www.andreatemporelli.com

rapine, sversamenti.

Codesta distanza dal centro
mi piace, mi dà pace.

MNEMÒSINE

Insisti come l'acqua
che indugia nei canali;
ed è bello pensarti
che duri: tu sei più

del tempo. Di più:
sei tempo da colmare
girando, rigirando
una clessidra vuota.

LO SGOMBRO

Riscuotiti al suono fesso
del citofono. Nell'avello
cieco dell'androne, pènetrane
l'eco, l'arcano degli oscuri
allacciamenti. Afferra
il saliscendi della porta,
inverti il giro all'ultima
mandata. Fatti viva.

Altro è dire forte
e chiaro e senza voce
il nostro nome, nella nostra
casa vuota, occhio per occhio
a cominciare dal letto,
buca d'obice, voragine d'alte
mura, nell'attimo
finale dello sgombro.

www.andreatemporelli.com

Isacco Turina – **Tra la tua casa e la mia**

Il racconto di Isacco Turina, un giovane già presentato nella rubrica "Voci", reca il significativo titolo Tra la tua casa e la mia. *E proprio il senso del passaggio tra due modi diversi di concepire l'amore giovanile del protagonista e quello del padre, tra un comportamento adolescenziale e quello più maturo con le relative responsabilità rappresenta il fascino della narrazione.*

Nel finale proprio chi avrebbe dovuto trovarsi più lontano dai due giovani, si pone come elemento di sintesi, per cui la casa posta in mezzo invece di dividere univsce: si tratta di una scoperta che favorisce l'adulta consapevolezza dell'amore come impulso alla vita privo di età.

Tra la tua casa e la mia, fra le nostre due case, a metà della strada, alta, bianca e grigia, vestita di edera sul lato posteriore, somigliante ad altre vecchie costruzioni che ho visto lungo i fossati, ma di una forma più confusa, di una non forma che fa pensare a strati di errori e di riprese, grande come se tenesse tre famiglie, priva di cornicioni e di grondaie, indecisa nell'orientarsi perché, vista dalla mia finestra appare diritta, ma da camera tua sembra deviare sulla destra, così da coprire il triangolo di terra che ha dietro, con undici finestre tutte di forma differente, alcune coperte da melograni piantati lì come a dare fastidio a chi volesse vedere il tramonto, preannunciata soltanto, sul lato della strada, da una soglia di marmo, strana perché troppo grande, da far pensare, a chi guardi la via intera da lontano, per il resto assolutamente regolare, al chicco di rosario più grosso che indica il Gloria al termine delle Ave Maria…

Il primo problema dell'età adulta, è scovare un luogo dove fare l'amore. Meglio incontrarsi a marzo, così ad aprile ci si conoscerà, e a fine maggio, ponendosi il problema, i primi caldi ovvieranno almeno alla mancanza di un tetto. Casa tua, infatti, è impraticabile: come fidarsi di tuo padre, che, strabico all'inverosimile, anche se sta alla finestra potrebbe avere un occhio puntato sul divano, e che resta immobile anche per un'ora, seduto al tavolo, con gli occhi spalancati, ma sembra che dorma; e sbuca da luoghi inverosimili; che non ha abitudini e riposa ogni volta in un posto differente, persino nella greppia della vecchia stalla, quando dovemmo, in silenzio, frenare gli ardori, già coricati su una balla di fieno, perché finalmente lo scoprimmo. Dormiva, per fortuna. In casa mia c'è sempre gente, e aprono le porte senza bussare, resterebbe la cantina: è strettissima e ci dovremmo distendere sul congelatore, così se mio padre scendesse a prendere della carne, be', ne troverebbe parecchia. Meno male, allora, se possiamo uscire. E ci sono i fontanili, certo; ma tu hai paura dei topi, e dalle rive si ascolta spesso uno strusciare imprecisato, e non posso dire con certezza se sia soltanto l'erba. Così non ci si può addormentare, e allora si è già persa buona parte del piacere. La cava della ghiaia è poco sicura: smottamenti imprevedibili e, qua e là, pezzi di ferro rugginoso, sepolti nella ghiaia; ad agitarsi, c'è il rischio di farsi del male. E insomma, ci sarebbero i campi, la grande risorsa, uno spreco di spazio dove scegliere. Ma quella volta il contadino arrivò, piena notte, ad irrigare, e dovemmo fuggire in fretta, e lui trovò il reggiseno appeso ad un ramo di pesco. Lo sentivamo ridere, dai margini del campo. Peregrinando, abbiamo trovato, sì, un capanno di caccia, con le pareti in argilla e il tetto in legno; ma si trova proprio sul recinto della discarica, e già s'intuisce quale sia il problema. Ti piacerebbe, lo dici spesso, una casa cantoniera; il treno si annuncerebbe facendo tremare i muri, ci esploderebbe di fianco, poi lo sentiremmo allontanarsi e di nuovo ascolte-

www.andreatemporelli.com

remmo i versi degli insetti. A me piacerebbe possedere almeno una vasca; ci si sta come in una culla, e coperti da una tenda sarebbe uno splendido nido, muovendocisi come nel guscio di un uovo. O trovare un grosso tronco cavo, mi piacerebbe: di gelso o di platano; ti ci porterei ogni sera, potremmo addirittura arredarlo, sentirlo come nostro.

«Tra le nostre due case - mi dicevi -, vorrei che ci fosse un campo di granturco. Ad un'ora convenuta, io entrerei dalla mia parte e tu dalla tua e ci potremmo incontrare nel mezzo o, anche se ci perdessimo, sarebbe bello andare in cerca dell'altro, in quella foresta in cui, ad ogni passo, non sai cosa ti aspetti». «Topi, probabilmente. E poi, scusa, lì ci si perde, non è facile andare diritti; potremmo non incontrarci per tutta la notte. E non potremmo neppure chiamarci, perché da casa ci sentirebbero: ascolta me, è meglio che ci sia l'altra casa, fra di noi». «Ma non è vero, perché così non ti vedo. Se quella casona non ci fosse, ci potremmo guardare dalla finestra, mandare messaggi luminosi, salutarci perlomeno, quando siamo impegnati a studiare». «Chi abita in quella casa?». «Ci abita un vecchio da solo, credo; o forse no, perché forse è già morto».

Un luogo dove fare l'amore… abbiamo provato anche i ponteggi di un cantiere e tutto sommato non ci si stava male, portandosi dietro una coperta; ogni volta che vedevamo un cantiere, dicevamo: ecco, qui faremo la nostra casa. E quando terminano i lavori? Ci sposteremo in un'altra.

C'era bisogno di qualcosa che ci portasse a capire; fu un gatto, un mio gatto che fuggì di casa una sera e corse verso casa tua, ma si fermò prima, nel cortile della casa che si trova tra le nostre due case, e sparì tra l'erba alta. Non c'è neppure un cancello: il cortile è chiuso dalle due ali della casa e dietro, da su un fossato; ma non avevamo mai pensato di entrarci. C'erano una panchina di legno e un'altalena spezzata. Quale delle due? L'altalena mi metteva inquietudine, come se stessi contemplando una mia gamba rotta, o se stessi ricordando un arto perduto; l'altalena è fatta per oscillare eternamente (ragionavo per immagini); pensavo ad una morte, alla sorgente del movimento prosciugata, a una terribile violenza. Dunque ti portai verso la panca. Era di legno, senza schienale, però intarsiata. Accesa la torcia che avevo portato per cercare il gatto, scoprimmo l'immagine di un gruppo di bambini che correva. E poi una macchia più ampia che sembrava un volto, o forse uno specchio: ma era rovinata dalla muffa e dall'umido, e non ci si distingueva molto. Spensi la torcia. Non ci venne neppure in mente che in quella casa forse abitava qualcuno. Ci coricammo. Più tardi, fu il miagolio del gatto a svegliarmi; pensavo di essere nella vasca che desideravo o in qualche altro guscio, così mi mossi liberamente; la panca non aveva schienale e caddi per terra. Ma ero contento, e anche tu lo eri, quando ti svegliai: avevamo trovato un luogo dove fare l'amore, l'anticipo di una nostra casa.

Cercavamo in qualche modo di arredarla. Lasciammo due nostre piccole foto in una fessura della panchina, nascoste. Infilavamo nel terreno i fiori che ti portavo. Nonostante la mancanza di un cancello o di un recinto, pensavamo sempre più quel giardino come un luogo chiuso. Potevamo anche spogliarci con una qualche disinvoltura. Le bottiglie d'acqua piene a metà non le riportavamo a casa, ma le lasciavamo all'ombra sotto un erpice abbandonato, per finirle poi il giorno dopo. C'era una sola finestra della casa che dava sul giardino. Era al primo piano e mai l'abbiamo scorta illuminarsi. Il giardino rimaneva intoccato. Attrezzi arrugginiti erano posati in un angolo e i gatti vi si facevano la tana. Non pensammo mai al vecchio. Era un ospite

www.andreatemporelli.com

cortese, ma non averlo mai conosciuto ce lo rendeva insignificante. D'altra parte, un clandestino non potrebbe nemmeno esprimere la propria gratitudine al benefattore inconsapevole, anche se gliene prendesse la voglia. Ci eravamo semplicemente appropriati del giardino; ci prendevamo come alibi il fatto di ravvivarlo, di prestare delle cure a quel giardino, che il proprietario legittimo sembrava dimenticare. Ci dormivamo come si dorme a casa propria, e questo ce lo rendeva ancora più dolce. Lei si addormentava per prima, io di solito mi aggiravo per un po' fra gli sterpi, arrivavo ai muri della casa, stanavo i gatti. Se luneggiava, cercavo quadrifogli, che poi le donavo al risveglio. Due passi più in là della panca c'era un cippo miliare. Chissà come ci era finito. Lo adoperavo come sgabello, perché da lì, anche al buio, potevo distinguerla. Restavo a guardarla, prima di distendermici accanto.

«Guarda: ho portato da casa una vecchia coperta; possiamo tenerla sulla panca, sarà proprio come avere un letto»: lei camminava due passi avanti, aveva fretta di sistemare la coperta e di provare come ci si stava; ma la vidi bloccarsi con le mani in avanti, d'improvviso, proprio nell'atto di appoggiare la coperta sulla panca. Mi avvicinai: sulla panca intravidi una macchia scura. Mi avvicinai ancora di un passo: era un guanto. Avanzai cautamente, come davanti a un animale che abbia, inspiegabili, dei tratti umani. Lo presi e lo rigirai con la riverenza dovuta a una reliquia. Era da lavoro, in pelle marrone e col dorso in stoffa, grosso e piuttosto logoro; un guanto destro.

«Un guanto, - pensai - l'assenza di una mano. Uno deve pur avere un'altra mano, una terza mano che non gli appartiene. Come potrei masturbarmi, altrimenti? Dev'esserci una lontananza imprecisata, un buio da cui giunge la mano, estranea e inattesa. Sì, anch'io talvolta possiedo la mano dell'altro». Pensai tutto questo, ma fu lei a parlare per prima: «E se il bimbo nascesse con una mano soltanto?». Che bimbo?

Mi ero voltato verso di lei. Stava ancora osservando il guanto, che ora stringevo nel pugno. Ma alzò lo sguardo su di me. Non ebbi alcun bisogno di chiedere nulla. Ci sedemmo, gettai il guanto da una parte e lei prese a parlare.

Lo scopo principale di una gravidanza è senz'altro quello di condurre avanti la narrazione. L'ho riscontrato spesso, nei libri e altrove. Quando non si sa che cosa far succedere, quando cadono le ragioni che tenevano assieme il racconto, ecco, io so già che qualcuna resterà incinta. Non è nemmeno un colpo di scena: è noia, è disattenzione. È un ultimo guizzo d'incoscienza, la stessa che ci vuole per far nascere un bambino.

«No, non fraintendermi, non abbiamo nessun bambino. Però, insomma, ci pensavo giusto oggi - mi guardò per un attimo -; non è che ci pensi spesso, beninteso, cioè, niente affatto, solo ogni tanto... anzi era la prima volta, guarda tu... però mi è proprio venuto in mente, ma non... così insomma». Non aveva detto assolutamente nulla. Così vidi perfettamente il desiderio di un bambino e la sua paura a confessarmelo e insieme la colpa che già si faceva di questo desiderio, guardandolo come poteva credere che io l'avrei guardato. Un grumo di idee che pareva ingrossarsi. «Insomma vorresti un bambino? Cosa ce ne facciamo? Voglio dire, io credo che serva quando non si ha più altro da fare per rimanere assieme, eppure si è costretti a rimanere assieme, e in quel caso, posso capire, anche se non scusare. Ma noi, noi stiamo insieme perché ne abbiamo voglia, mi pare. Non vedo perché voltarci verso qualcos'altro. E poi ce li ho presenti i bambini: sono creature tristi, mi mettono tristezza solo a guardarli». «Ma no, ma cosa dici! È il contrario, proprio il contrario; sono sempre allegri, gridano, giocano e non hanno pensieri. A me piace guardarli». «Guarda che sei scema; non fanno altro che

www.andreatemporelli.com

girarsi attorno spaventati; sono sempre disorientati, preoccupati. Loro se la ricordano ancora la morte. E questo stesso ricordo che li angoscia, sì, è vero, a volte li fa contenti perché credono di averla già scampata, e allora sono tutti contenti, ma comunque no, voglio dire, in generale piangono e stanno rincantucciati pieni di paura, li vedi che sono proprio tristi». «No ascolta... si vede che tu eri triste da bambino. Ma io mi ricordo delle giornate serene, era tutto bello... è dopo che vengono i problemi». «Appunto. Perché costringerli ad averne? Lasciamo i bambini dove stanno e non pensiamoci più». «Tu... tu sei incapace di voler bene a qualcuno, ecco com'è. Tu non ami nemmeno me, questa è la verità». «Ma io amo moltissimo mio figlio, per questo non lo voglio avere; e poi, scusa, un bambino alla tua età, mi pare che non...». «Che cos'ha la mia età che non va? Ho vent...». «Infatti. Un bambino si può farlo a sedici, a diciassette, a quell'età in cui uno non ci pensa, non se lo aspetta, non sa cosa vuol dire». Mi accorsi che stava per piangere, così provai a deviare l'attenzione: «A me pare che per adesso vada bene così tra noi due, o no? - annuì leggermente -. Stiamo sempre io e te e non sentiamo il bisogno di andare in cerca di altri - annuì di nuovo -. E tutte queste cose, mi pare che possiamo coltivarle ancora, aspettare che nascano nuove intimità - il verbo non era felice, me ne accorsi troppo tardi -, passare ancora più tempo assieme - si asciugò gli occhi -. Adesso, ad esempio, abbiamo un problema nuovo, abbiamo un indizio che qualcuno è entrato in casa nostra - sorrise -. Stavamo appunto guardando un guanto, mica un... un... un... che ne so, mica un'ecografia per intenderci, per cui ci penseremo. Adesso invece bisogna che indaghiamo, che ci preoccupiamo un po', perché se il vecchio è sceso qua, magari ha trovato le nostre tracce, magari terrà d'occhio il giardino. Dovremo stare un po' attenti, cercare di sapere, perché non vogliamo perdere la nostra casa, vero?». A questo punto mi guardò e mi abbracciò. Si scusò, si accusò, mi diede ragione e quant'altro. Lasciammo il guanto sul terreno, dove l'avevo gettato. Prendemmo la coperta e uscimmo silenziosamente dal giardino, guardandolo come un oggetto familiare violato da un estraneo, di cui si teme che ci sia divenuto a sua volta estraneo ed ostile, come quando si rientra nel proprio appartamento dopo la visita dei ladri e si ha timore dei cassetti e delle mensole; e quella notte riprendemmo, dopo più di un mese, la vecchia ricerca di un luogo comodo e appartato. Arrivammo infatti molto distante e ci fermammo in un tronco di canale in disuso. Faceva quasi freddo, così, dopo aver fatto l'amore, ce ne andammo subito, con la coperta addosso come profughi. Dalla riva del canale, si distingueva appena la forma della nostra via. In una finestra illuminata, lei riconobbe la finestra che dava sul giardino; ma io non ne ero sicuro; cercammo di tornare in linea retta, in modo da averla sempre davanti e da poterla riconoscere, una volta che le fossimo stati vicini. Ma non fu possibile, dovemmo svoltare per alcune straducole; spesso un filare di alberi ci toglieva l'orizzonte; quando ci trovammo di nuovo in vista della via, le luci erano tutte spente. Ci rimase il dubbio, ma eravamo ormai stanchi e ci salutammo.

«È morto, è morto». «Sei sicura ?». «Sì, guarda». Era un volto mai visto. O forse sì, una o due volte, da bambino; «Diovède? Che nome curioso». «Ma no, dev'essere un refuso. Mi ha detto mio padre che si chiamava Diomède. Un nome da vecchio. Ad ogni modo, insomma, un po' mi dispiace, però non lo conoscevamo nemmeno e tutto sommato ora abbiamo il campo libero, che dici?». «Non lo so, non ne sono molto convinto».

Due giorni dopo, io dalla mia camera, lei dalla sua, guardammo la casa animarsi per

www.andreatemporelli.com

un giorno intero. Gli eredi pensano all'unisono, ma parlano discordi. Li sentivamo gridare e contestare, poi calmarsi e riprendere di nuovo a disputarsi ogni pezzo. Sentivo nominare oggetti, e spostarli. Qualcuno visitò anche il giardino, lo sentii parlare di chiamare un robivecchi. E proprio in giardino accumularono le cianfrusaglie, ingombrarono il prato. Provavo del risentimento, verso quelle persone. La sera, dopo essere stati indecisi a lungo, scegliemmo comunque di tornare nel giardino. «Ci hanno riempito la casa di robe strane», scherzava lei. La panca non era stata profanata; i fiori avvizziti le stavano ancora attorno e nella fessura c'erano le nostre foto. Ci comportammo come al solito, ma temevamo, e ce lo confidammo, che sarebbe stata forse l'ultima volta che andavamo lì: la casa sarebbe stata venduta o affittata. Varia gente avrebbe iniziato a ronzarci attorno, ad abitarci. Si sarebbero presi il giardino. Così, quando lei si addormentò, salii sulla scala a pioli che qualcuno aveva appoggiato al muro, in corrispondenza della finestra. I vetri erano socchiusi, entrai.

Di fronte avevo un caminetto dove brillavano ancora le braci. Trovai che era strano, in piena estate. Alla luce del caminetto esplorai le stanze vicine. Era tutto visibilmente in disordine. «Qua non capirò già più nulla di come viveva lui - pensai -, gli eredi hanno sconvolto ogni angolo». Mi piaceva l'odore della polvere e andai a cercarlo attorno ai mobili; poi tornai al caminetto, soffiai sulle braci. Nel fulgore che diedero, mi si rivelò un nastro arancione, che brillò per un attimo. Tratteneva un mazzo di lettere, poggiate sul pavimento di marmo, di fianco al caminetto. Lì di fianco, un altro mazzo era stato slacciato, le lettere sparse. Guardai di nuovo il caminetto: ai margini c'erano faglie di carta bruciata; soffiai di nuovo e si sollevarono. Le sue lettere. Sul marmo del camino, alcuni fogli stavano per essere raggiunti dal fuoco che si era ripreso. Li tolsi in tempo e presi a leggerli.

«Sopravviverò, sì? Io non ho nulla da raccontare. Chi parla? Due giovani in giardino. Mi sono sorpreso come se, voltandomi, scoprissi nella mia stanza una nuova porta. Se ti arrivasse questo mio cianciare... si sono sistemati come facevamo noi, nelle case in rovina e nei cortili. Signorina, ti ricordi? Sulla terra, sulle piastrelle sconnesse. Sull'erba, se ci andava bene. Loro hanno scelto la panchina. Se tu mi guardassi dal tetto, come io li guardo dal primo piano, mi vedresti per quello che sono: un luogo vuoto, quattro pareti di vuoto che non ho potuto che riempire, per arrivare proprio qui, a scriverti».

S'interrompeva; l'altra facciata era bianca. Presi il secondo foglio.

«Sono tornati. I miei pochi attimi sembrano dilatarsi, all'improvviso; ma non ci devo credere. Li ho visti infilare qualche cosa nella panca. Poi hanno fatto l'amore. Noi eravamo nel labirinto, sempre sceglievamo un labirinto. Il granturco, dove ogni strada è intoccata, tutte restano possibili e vanno aperte a costo di perdercisi. I canali, una rete che ci chiudeva e che noi aprivamo. Le stradine dietro il cimitero. Sono contento di questi due ragazzi. Sono sceso in cantina, li ho ascoltati dalla grata: si amano, dicevano. Domani faranno una gita. Hanno trovato una casa, dicono: parlano del nostro giardino. Non ci offendiamo, vero, se quello stesso letto è stato anche il nostro? Che lo prendano anche loro, in fondo non è che un luogo, un altro luogo da riempire».

«Di nuovo, sì. Oramai gli appartiene. Si sistemano sempre meglio. Ho visto lei dare un'occhiata preoccupata alla finestra da cui li osservavo; non credo mi abbia visto. Forse non sanno che ci abito. Signorina, devo farmi portare il conto, perché non passeranno ancora molti giorni».

«Come stai, signorina? Li ho seguiti anche stasera. Hanno litigato, perché il padre di

www.andreatemporelli.com

lei... perché la madre di lui... insomma non lo so, ma se ne sono andati senza nemmeno toccarsi, lei da una parte, lui dall'altra. Questo giardino è come un corridoio, aperto su tre lati».

«Lui le ha portato dei fiori, li hanno infilati nel terreno; poi le ha regalato un portachiavi. Li ascoltavo e pensavo alla mia stanza, quasi piena. Si dice "compiere gli anni" e non lo si dice per caso. Gli anni, signorina, una laguna vuota, oppure, se preferisci, un mucchio di sassi da sgombrare. Se quei ragazzi, giù in cortile, si vedessero da un'orbita più alta, potrebbero vedere il loro percorso, che va dove non può non andare; l'obbligo che hanno a riempire la propria vita. E tu, che puoi vedere me da un'orbita più alta, cosa mi dici di questi esili pensieri? Come ti appaio?».

«Voglio intervenire una volta soltanto, legare un nodo e lasciarlo bene in vista. Ascoltami e sorridi, signorina: ho abbandonato un guanto sul letto, sulla panca voglio dire. Non intendo spaventarli, tanto meno mandarli via. Sono soltanto curioso. Ti farò sapere, signorina. Intanto ho ammucchiato un poco delle nostre cose. Vorrei bruciare tutto, prima che tutto passi. La cicatrice si chiude, è quasi impercettibile. Vorrei sparire assieme alle mie lettere».

Con gesti ampi, tranquilli, sigillai nel fuoco la mia scoperta. La vampata mi fece arrossire il viso. Poi bruciai anche i due mazzi di lettere e i nastri che le tenevano assieme. Mi sentivo abbastanza riposato, entrava una brezza dalla finestra socchiusa. Pensai che il fresco l'avrebbe svegliata. Scesi in fretta, ma lei aveva già aperto gli occhi. «Dove sei stato? Ho sognato che portavamo il vecchio in un campo e lo picchiavamo, e poi ci bevevamo su della grappa e lo lasciavamo lì, disteso tra due filari di viti, e che il trifoglio lo copriva. Cos'hai fatto? Cosa abbiamo fatto?». Aveva parlato in fretta, ma poi si calmò e sorrise; si riebbe dal sonno. Io cominciai: «Ci guardava, sai? Ci guardava...».

www.andreatemporelli.com

Tiziano Broggiato, *Il copiatore di foglie*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1998

La contiguità semantica fra il titolo della recente raccolta di Broggiato, *Il copiatore di foglie*, e il titolo che lo precedeva (*Predilezione dell'albero secco*, Udine, Campanotto 1991) non è occasionale, come rivela la ripresa di alcuni testi apparsi già sette anni prima. Che cosa può significare questo fatto? È possibile che l'autore abbia voluto semplicemente offrire quanto di meglio era nelle sue possibilità oppure rendere più esplicita la ricerca poematica attuale o riprendere le poesie che, col senno di poi, trovano soltanto ora il loro contesto ideale. Ma, senza escludere nessuna di queste spiegazioni, la ripresa puntuale e allo stesso tempo sostanziale di alcuni componimenti del libro precedente, fra cui quello che dava allora il titolo alla raccolta (ora ridotto a *Predizione*), fa presumere che la scrittura di Broggiato sia alle prese con un nodo irrisolto o ultimativo.

Roberto Mussapi, presentando *Il copiatore di foglie*, parla del compito avvertito dalle ultime generazioni poetiche italiane «di un recupero della dicibilità, della comunicazione, sgretolatesi prima per le alchimie neosperimentali poi per una ripresa (necessaria e salutare, ritengo) della spessa costola simbolista da cui discende gran parte della poesia novecentesca. Ora è necessaria un'uscita verso il mondo, un ritorno alla comunicazione drammatica e non semplicistica, consapevole e insieme avventurosa». E aggiunge: «Il percorso di Tiziano Broggiato nel *Copiatore di foglie*, e particolarmente nella risonante evocatività del poemetto *Ascoltando Marilyn*, si muove in quella direzione responsabilmente e con il necessario coraggio». Una simile indicazione operativa risulta perfettamente consequenziale alle problematiche sollevate da Luzi, quando, licenziando il libro precedente, individuava la questione della poesia di Broggiato nella sua «condizione di indicibilità sostanziale e di incomunicabilità oggettuale. L'entropia è glorificata e sofferta. Preme sotto la coltre delle aggregazioni e dei lemmi una genesi intensa che non vuole coincidere con essa ed essere nominata attestandosi come realtà. C'è un parto doloroso e tortuoso che neppure il forcipe potrebbe risolvere». Ma, forse, come sempre avviene per le indicazioni critiche avanzate dagli scrittori, questa linea interpretativa potrebbe rivelarsi più utile per intendere le ragioni poetiche di Luzi e di Mussapi che di Broggiato, le quali si rivelano così profondamente inerenti alla tradizione e alle sue profonde pulsioni da essere universalmente valide. Bisognerà, dunque, stringere ulteriormente le maglie del discorso per cogliere lo specifico di questo autore. In primo luogo, va evidenziato che la ricerca di una piena dicibilità e persino di una trasparenza biografica era attiva già in *Piani alti* (Firenze, Salvo Imprevisti 1983), l'opera d'esordio, nella quale si possono invenire testi addirittura espliciti. Semmai l'evoluzione pare toccare non la sostanza, ma la modalità dell'espressione. Se in *Piani alti* «l'apparizione delle esperienze si verifica[va] a lampi su uno spartito linguistico fortemente fratturato, ansioso di evitare le cadenze e le scontate usure dell'elegia, verso cui talvolta scivola[va], anche se tematicamente risentita, la "parola innamorata"» (Bandini), la progressiva maturazione dei motivi lirici personali si accompagna nei libri successivi all'affinamento di una lingua più fluida, di un verso maggiormente scorrevole: non è un caso che la sola revisione apportata ai testi ripresi da *Predizione dell'albero secco* concerna il punto di rottura versale, in precedenza irrigiditosi in un meccanico gusto per l'*enjambement* che lasciava addirittura preposizioni, articoli o congiunzioni affacciati sul limite bianco della pagina. Anche queste indicazioni, però, non sembrano risolutive. La sintassi visivamente ritorta, il verso frantumato tipico di *Piani alti* trovava pressoché già pronte valide alternative: il volume si apriva con testi di tutt'altra maniera, quasi montaliani nell'impianto strutturale e lessicale controllato e teso.

Il nodo ultimo emerso ora nella poesia di Broggiato non è "soltanto" la ricerca di una parola poetica coscientemente rivolta al lettore e, insieme, la ricerca degli strumenti tecnici congrui. La questione centrale del *Copiatore di foglie* è, tutt'altro che banalmente, il dilemma di un effettivo "ascolto". È come se il poeta assolutizzasse tale domanda fino a chiedersi se il "suo" gesto, e non astrattamente il gesto della poesia, subisca lo scacco della vanità. Che non si tratti di uno sterile rovello

www.andreatemporelli.com

solipsistico si evidenzia dalla focalizzazione della *quaestio* su un piano esistenziale specifico. La dolorosa prossimità (ultimativa, abbiamo detto) a tale fuoco espone completamente l'autore ai motivi profondi della sua scrittura. In questa prospettiva, *Mater ultima* risulta una poesia straordinariamente efficace in sé e felicemente introduttiva alla silloge.

Parte, dunque, dal fuoco («un gran fuoco d'ossa») della trasformazione di sé (annullamento creativo) il viaggio del poeta e tocca tutti gli elementi: l'acqua di un nuovo ideale battesimo (*Nell'acqua giunta*, prima sezione, aperta da un titolo mussapiano: *Chicago – Natale*), l'aria dei *Cieli di Milano* (seconda sezione), fino alla desolazione terrestre cui ci riconduce *Marilyn*. Nella raccolta compaiono molti nomi a delineare un coro di amicizie e di persone e persino una data che ne segna il destino: «"Se avete parato quei colpi / se veramente vi fu consegnato / nel testo il calco segreto / della spalla mancina / ciò che in un millimetro accade / è il vostro seguito: / l'anestesia e il destino dell'urlo / che giunge nella brevità di un sabato / oggi / 27 agosto"». Questa la *Predizione* dell'albero secco, mentre, poco oltre, quel "noi" cui le sibilline frasi erano rivolte, trova un possibile nucleo di riferimento nella poesia in cui si affronta proprio il dilemma «battesimo o rinuncia»: «Piccolo Padre. Solafonte. / Parabole che da sole hanno consentito // il mutarsi di un battito / nella prima vertigine dietro / le sbarre. / Allora / racchiuso nell'unico pasto / nel necessario scatto della mandibola / ho mancato anch'io di un niente / quel labbro capace / le poche suyanae rimaste per sempre: / Marco in via Settala / Roberto in via Boccaccio / Milo in viale Majno / talvolta / e Pino alla Nazionale». E ancora, il tema viene ripreso e ulteriormente chiarito nel conclusivo poemetto *Ascoltando Marilyn*: «- Come vedi / Tiziano / è indifferente il tempo / alle scelte dettate anzitempo / per placare umori agli antipodi / e rimuovere bende e preluci / rimaste isolate nel miracolo / di un qualsiasi 27 Agosto. / So che anche per te avresti voluto / un rapido sconfinamento: / lo stesso ponte di carta / che consentì ad Angelo e Roberto / di precedere tutti sulla scalinata / del Tamanza. / Ma dimmi: / perché quella volta / al bivio per Osiv / non impedisti a Giovanni / di indirizzarti nel cunicolo sbagliato / quello delle primavere morte / e dell'annullamento? / Ora Roberto attraversa le correnti / con la stessa arrogante classe / che in campo distingue l'attaccante Branca / mentre a te rimane la convinzione / che nessun manoscritto resterà / a documentare che il cielo si è staccato / piombandoti addosso / solo perché alcuni vecchi fedifraghi / hanno stancato il tuo Dio».

La lunga citazione documenta la lacerante emersione del tema cruciale di Broggiato. Perché lacerante? Perché una tale chiarezza ha infine spezzato i "tiranti" che sostenevano le sequenze poematiche precedenti, equilibrate nel gioco di allusioni e dichiarazioni e nella sincronizzazione degli ingranaggi lirici e narrativi. *Ascoltando Marilyn* non rappresenta infatti un approdo saldo, ma un esito incerto. L'elemento d'interferenza nella voce che si stava consolidando, seppure attorno a un problematico ascolto, si deve alle contingenti opzioni stilistiche, non alle scelte poematiche complessive. La sorveglianza linguistica cala e il passo narrativo si fa lento e scontato, il dettato prosaico, il tenore del monologo troppo assertivo e incline a raccogliere accensioni patetiche: il confronto con il modello mussapiano risulterebbe schiacciante. Talvola per troppo amore di verità («niente si può inventare in poesia» aveva scritto Broggiato e la Marilyn chiamata in causa non è affatto un personaggio ideale e lontano) il poeta finisce davvero per credere di annullarsi dando vita alla voce dell'altro. Ma non in questo rispecchiamento, probabilmente, si risolve per Broggiato l'enigma dell'ascolto.

Marco Merlin

Mauro Ferrari, *Poesia come gesto. Appunti di poetica*, Novi Ligure, Joker, 1999

In questo libro Ferrari raccoglie i suoi «interventi pubblicati dal settembre 1997 al settembre 1998» sul quotidiano «Il Piccolo». Il testo va letto e valutato nell'ottica del destinatario e cioè i cultori di poesia che si affacciano con le loro legittime attese e le loro concezioni estetiche al mondo delle riviste letterarie, dei premi di poesia e delle piccole case editrici. Si tratta di un pubblico che di solito considera la composizione poetica secondo stereotipi di vaga ascendenza romantica (la poesia come espressione dei sentimenti, come segno di bontà, come trascrizione ingenua e spontanea) e che, spesso mal consigliato da abili affaristi o da critici frettolosi o eccessivamente benevoli,

www.andreatemporelli.com

non riesce a valorizzare le proprie qualità.

Questo è l'intento di Ferrari, il quale sostiene che la poesia è un'arte assai difficile, che richiede dedizione, lavoro, studio, impegno ed una forma di onestà letteraria, ma che non è mai confondibile con l'astuzia o la furberia, caratteristiche che contraddistinguono un sottobosco pseudoletterario diffuso in modo particolare in provincia. Non si può e non si deve confondere la bellezza della scrittura o l'acutezza di un'immagine con la parola "Poesia"»: «Non si immagini che l'arte della poesia sia in alcun modo più semplice dell'arte della musica o che si possa avere l'approvazione di un competente prima di aver dedicato all'arte del verso almeno uno sforzo uguale a quello che il maestro di pianoforte dedica, in media, all'arte della musica» (citazione tratta da Pound).

Uno degli elementi più pregevoli dell'opera consiste nell'estrema chiarezza e concretezza con cui l'autore sa comunicare argomentazioni complesse servendosi anche di paragoni efficaci sotto il profilo didattico.

Piuttosto che sulle singole argomentazioni, su cui sono state sollevate obiezioni (d'altra parte quale concezione poetica è inattaccabile?), mi pare opportuno sottolineare il valore dell'esperienza di chi quotidianamente si trova di fronte a persone che, non appena abbiano raggiunto la capacità di strutturare un verso e di esprimere in un modo più appropriato del solito il proprio sentimento, immediatamente credono di aver raggiunto l'eccellenza: «ut quisque versum pedibus instruxit sensumque teneriorem verborum ambitu intexuit, putavit se continuo in Heliconem venisse» (Petronio).

E proprio per tale motivo l'azione di Ferrari conserva una grande carica di onestà: non solo non è giusto illudere nessuno, ma è più fruttuoso indicarge un cammino, un metodo e le difficoltà. In un mondo di alfabezzati non è difficile scrivere un verso, in una società della comunicazione non è difficile pubblicare una raccolta o inserirla nel circuito di Internet, nell'attuale caos della critica prima o poi tutti otterranno riconoscimenti in concorsi letterari. Ben diverso sotto il profilo morale e culturale l'azione di chi intraprende una lunga via di duro lavoro in cui cultura, talento e profondità umana concorrono per cogliere quel fuggevole stato di grazia che è proprio della vera poesia.

Giuliano Ladolfi

Massimo Scrignòli, *Buio bianco*, Castel Maggiore, Book, 1999

La tradizione che questa poesia elegge a proprio sfondo si palesa fin dalle impostazioni strutturali del "libro": il gusto per le note minuziose (che talvolta assumono la funzione di dovute precisazioni e fanno scoccare *à rebours* una suggestione interpretativa) e la stessa grammatica di immagini con cui si articola il discorso, rimandano immediatamente a Eliot, attraverso una sua rilettura forse più occhieggiante ai *Quartetti* che alla *Terra desolata* (figurativamente parlando, il *Giardino delle rose* sembra prevalere, almeno nel tono che informa, alla *Morte per acqua*), mentre le movenze che la poesia assume sulla pagina ricordano (con riequilibrante discrezione) le poesie di quel Sanesi che è, in qualità di anglista, l'interprete maggiore proprio del poeta di St. Louis. Ma a tali riferimenti, per altro esplicitati dallo stesso Scrignòli, si affiancano altri poeti prediletti, per mezzo di citazioni che scandiscono i tempi della raccolta e, più che farne lievitare la sostanza, intendono palesare appunto l'orizzonte, il cielo culturale verso cui questi versi si orientano.

Entrando poi nel corpo del testo il lettore potrebbe cogliere moltissime altre reminiscenze che si distribuiscono nei versi granularmente: quel «Siamo già stati / in questo stesso attimo», rilanciando improvvisamente il componimento *Sùbito dopo essere annegati*, ha la stessa potenza gnomica del «silenzio frontale dove erano / già stati» di De Angelis, mentre la chiusa di *Rosa e melangolo* («a distanza di neve») è pari pari il titolo di una raccolta di Bonito, edita proprio da Scrignòli. Ma continui altri l'elenco, che qui si abbandona per cercare di eludere subito un equivoco: pur con questo armamentario culturale saldo e certificato dal poeta in prima persona, queste poesie mirano alla semplicità e al coinvolgimento intimo. È come se incorporando queste citazioni, senza assimilarle demiurgicamente e manieristicamente, l'autore le allontanasse: come stelle di riferimento per la navigazione. Così il tono complessivo è quasi monologante e monotono nel senso della costanza tonale, magari ravvivato dai movimenti esortativi diretti all'interlocutore presupposto – il tu di montaliana ascendenza sottratto alla distanza "ermetica" e restituito a una prossimità più rassicurante. Valgano a esempio alcuni movimenti fatici e

www.andreatemporelli.com

conativi che rinveniamo a caso fra i molti disseminati lungo il percorso, fin dall'apertura del libro e spesso in principio dei singoli testi o di loro passaggi interni: «Guarda» (p. 11), «Si vedono, dillo / che si vedono» (p. 17), «Guarda, respira» (p. 25), «Senti la musica?» (p. 39), «Io avresti detto» (p. 41), «Dimmi di altri crudeli» (p. 51), «Vòltati» (p. 85) ecc., poesia tutta organizzata intorno ad un interlocutore vicino, dunque, ma attraverso il quale si decanta una simbologia degli elementi "primari": il fuoco e l'acqua in particolare, che dettano i titoli dei primi due capitoli della raccolta, seguiti dal più recente che dà il nome all'intero percorso.

E proprio tale decantazione sarà dunque il pregio essenziale di questa poesia semplice e ricca al contempo, come sintetizza perfettamente la sigla ossimorica che la suggella, compattata a dispetto delle tensioni di significato dall'allitterazione, dall'ammicco della minuscola, dall'essenzialità della combinazione sostantivo e aggettivo che, in quest'ordine rigorosamente antiletterario sposta il vertice semantico sul termine positivo castigando ogni suggestione barocca o notturna (con riferimento al chiarore lunare): quel *buio bianco* insomma che diventa, da cielo culturale di riferimento, a orizzonte della pagina, su cui tracciare il solco di un innamorato monologo sulla vita e sulla letteratura.

Marco Merlin

Edoardo Sant'Elia, *Pulcinella a dondolo. Poemetto*, Napoli, Grimaldi & C., 1998.

«Il mondo barocco è un teatro in cui l'uomo recita senza saperlo, davanti a spettatori invisibili, una commedia di cui non conosce l'autore e di cui gli sfugge il senso»: queste parole di Gérard Genette potrebbero essere un esergo non peregrino del *Pulcinella a dondolo* di Edoardo Sant'Elia, e non solo perché descrivono con precisione la scena o, meglio, la non scena del poemetto, quanto perché introducono due categorie che nei testi di Sant'Elia hanno un'importanza non irrilevante: il teatro e il barocco, ovvero una drammaturgia dell'opposizione, dell'antitesi in atto, del rovesciamento anfibologico.

Il dondolo di Pulcinella sta a indicarlo in una sorta di cavalcata metafisica senza approdo - come senza approdo è il viaggio del tempo - tra sogno e morte, inferno e paradiso, realtà e allegoria. È uno stare sul confine, su una sorta di arduo dirupo pronti a precipitare e ad essere salvati dal sogno inverso, quello che ci fa salire, che trasmuta l'inferno nel suo contrario. D'altronde la maschera, di per sé, è simbolo duplice («seconda pelle» «cuoio [che] sembra carne», come scrive l'autore in *Zodiaco*) - di volto mascherato, nascosto e di volto trasfigurato, rovesciato nel suo non essere più umano. È emblema altresì del carnevalesco, del mondo rovesciato, dell'inversione dei valori e dei luoghi, del cataclisma delle gerarchie di parola (colta e popolare). È volto di ognuno e di nessuno.

A sorreggere poi la forte dimensione teatralizzata di questo poemetto c'è la chiara presenza di una vocalità in scena, anzi di una doppia vocalità: il registro duplice della lingua in dialetto e di quella in italiano viene potenziato anche e soprattutto dall'assoluta mancanza di direzione del gesto vocale. Tutto è sospeso, a dondolo appunto: «*Ma ched'è sta nuvità?/ Stongo a ccà o stongo a llà?/ sento friddo, sto 'nfucato / tengo suonno e sto scetato*»; «Guarda: l'Angelo padrone! / Ti comanda di fermarti: / stai seduto, non alzarti / [...] / Guarda: l'Angelo ti chiama./ Presto, presto, s'allontana! / [...] / Corri, corri, Pulcinella, / senza briglie, senza sella; / hai lasciato il Paradiso: / e l'Inferno t'ha sorriso / [...] / Il Demonio adesso tace. / Il forcone è senza denti, / le sue corna due frammenti, / puoi contargli anche le ossa / mentre salta nella fossa. / *Nun ce veco dint' 'o scuro... / Si me fermo m'appauro... / Suonno portame luntano/ ma cu' garbo, chiano chiano...*». Come una nenia, una ninnananna che confonde la veglia e il sonno, troviamo l'Angelo e il Demonio, la vita e la mor-te, la luce e il buio, la resistenza e l'abbandono.

È possibile riconoscere le parole di Pulcinella, ma non localizzare la sua posizione, è possibile intuire l'altra parola come parola di un interlocutore o di tutti gli interlocutori - non è possibile avvertirne la provenienza: tutto è presente, in atto, in scena, ma come da una distanza già data, già consegnata - quasi fosse preda di una memoria perduta, che non aiuta («Guarda: è lei che ti saluta / la memoria non t'aiuta?»), quasi fosse la condizione ontologica del proprio esistere e del proprio dirsi. Si tratta di un *Naufragio*, come recita un altro poemetto dell'autore, in cui è di scena proprio la voce che si modula e lotta con le onde, a loro si

www.andreatemporelli.com

accompagna, in loro scompare e riappare, fiato che cade al loro cadere, onda lei stessa di vita e di morte.

Anche nel *Pulcinella a dondolo* come in molta produzione di Sant'Elia, è presente un ritmo oscillante. La forma metrica di un instabile ottonario è veicolo e metafora di un andirivieni del pensiero che è corpo metafisico, vertigine controllata di un continuo trapasso di stati e lingue, altezze e bassure, fughe e riposi. La forte allusività si trasforma nell'azzeramento allegorico di un pensiero che è materia e forma allo stesso tempo, cosa e cosa immaginata, immanenza e ulteriorità. È la strategia di chi pone i personaggi e il lettore già dentro l'evento, nei fatti e nel dire: *in medias res*. Pulcinella e chi lo legge sono già catturati nel poema, in un frammento sospeso di tempo, quasi colti da una luce che ne delimita l'azione e allo stesso tempo la riassorbe e la rilancia nel prima e nel dopo di un agire non visto, offre insomma beckettianamente un'allegoria assoluta della teatralità a partire e stando nei fatti, sui corpi, nella dimensione claustrata di uno spazio del respiro, di un battito d'occhi.

Questa sorta di metafisica a contatto è data proprio dalla forte scansione prosodica che di volta in volta avvicina e allontanala la voce, ne fa lingua del basso ed esitazione cosmica, *Stimmung* patetica e voragine luttuosa, ironia e disincanto. Basti pensare al quintetto di sapore quasi pascoliano (*X Agosto*) nei temi e nell'intonazione: «Guarda: lacrime e comete. / Ora il cielo sta piangendo, / si commuove non volendo, / quelle stelle sono a lutto, / parla adesso dicci tutto», se non fosse una commedia ovvero una recita del falsovero che da un tempo assoluto precipita, s'inabissa nel vissuto, nella metafora di una metafora: quella di Pulcinella, quella di una città, Napoli, che non conosce requie dentro la propria metamorfosi continua, o ancora quella di un io, anzi di un io multiplo, che reagisce in leggerezza al dolore di una ragione che riflette sulla storia che è anche la propria storia.

E la storia, si sa, non è data da un solo percorso. Anzi, nella pluralità dei suoi sentieri, sono proprio quelli laterali che ci permettono di indagarne gli aspetti decisivi. Allo stesso modo Sant'Elia è autore plurigenere, mischia le sue carte culturali, ma in questa multivocità l'idea è costante: innanzitutto una distanza (apparente) dalla contemporaneità, poi dalla tradizione come dalla sperimentazione, che è, come dire, vicina a tutto, ma secondo la giusta obliquità che permette allo sguardo di osservare gli alibi di un singolo percorso a volersi ergere come unico, assoluto, che è, come dire, (riprendendo una pagina dello stesso Sant'Elia al suo *Philip Marlowe, in fondo, è un brav'uomo*): «Dall'ottimismo-pessimismo delle Attese al pessimismo-ottimismo dei Sogni: un incubo elegiaco venato d'ironia, tra il realismo sospeso dei quadri di Hopper e la stilizzata frenesia di un film americano appena posteriore al muto. Sinergia degli opposti, scandita da una martellante secentesca gabbia sintattica che trattiene e contiene una serialità psicologicamente romanzesca e ritmicamente fumettistica, con deliri cromatici da pop-art».

Vitaniello Bonito

Marco Munaro, *Il portico sonoro*, Cittadella (Pd), Bibliotaca Cominiana, 1998

Un attributo inconfondibile del divino attraversa internamente *Il portico sonoro,* emergendo in superficie qua e là e aprendo squarci estremamente rivelativi: la luce, spesso contrapposta al suo naturale contrario, le tenebre.

Soltanto una lettura attenta permette di cogliere questo accordo segreto, questa isotopia che si palesa in lampi improvvisi ed inattesi, testimoniando una tensione al trascendente che non si sarebbe supposta di primo acchito, un titanico ma umanissimo sforzo di esprimere l'inesprimibile per antonomasia utilizzando, forse inconsapevolmente, gli strumenti (non solo linguistici) dei grandi mistici con non minore tormento. Da tale prospettiva l'intera raccolta ci appare sotto una nuova luce a testimonianza di un itinerario sofferto, irrisolto e tuttora in divenire: è l'esperienza di ogni uomo, e di noi moderni in particolare, orfani di Dio dopo la categorica asserzione dello Zarathustra, ma assetati di assoluto.

E il poeta ripercorre tutte le tappe di questo percorso approdando alla fine ad una salvifica scoperta che gli consente di tratteggiare, per chi la voglia condividere, una possibile via d'accesso a tale dimensione, l'unica che gli era possibile e praticabile, recuperandola dalla propria modalità di vivere il rapporto con la poesia, che non si riduce mai in lui a letteratura pura e semplice, e dalla saggezza ebraica.

L'esperienza individuale del dolore e dell'alternarsi inevitabile per l'essere umano di gioie e sofferenze si armonizza con l'eredità della sapienza antica (anche biblica) e con la

www.andreatemporelli.com

memoria dell'umanità intera, nonché con la concezione della natura e del mito propria della Grecità, divenendo condizione stessa di ogni esperienza possibile. Vengono recuperati, per questa via, sia l'*Epos* delle stagioni delle *Opere e i giorni*, sia l'eterno peregrinare dell'Ulisse omerico tra mari e terre perennemente ostili, «lungo un cammino e un processo che potrebbe essere reversibilmente psichico e "geografico"- come scrive giustamente Zanzotto -, ma che qui sfocia nella spigolosità pura e pungente della *poiesis*» (la sua introduzione risuona dentro al pari dei versi).

Pur movendo dalle medesime urgenze di Montale, l'esito di Munaro risulta meno disperante e quasi antitetico: tanto Montale appare lontano, pur anelandovi senza tregua, dall'intravedere uno spiraglio, una breccia nella rete che ci avvolge da ogni lato, quanto Munaro sembra assumere tale cifra esistenziale quale chiave, in positivo, per un possibile accesso al divino, anzi quale sua più autentica manifestazione; il negativo viene assunto dal poeta non semplicemente come limite, assenza, silenzio, separatezza, alterità e male, dimensioni che non vengono assolutamente negate, bensì dialetticamente convertito in gradino impervio, ma insostituibile, per una faticosa, dolorosa e mai conclusa ascesa / ascesi («Ho dei semi con me, di Maria di basilico»).

Strumento privilegiato di tale *itinerarium mentis* è, e non poteva essere altrimenti, il linguaggio nella sua valenza connotativa e quindi, ancora e sempre, la poesia. Questo è il destino del poeta "condannato" ad una quotidiana «esecuzione ginnica / di un esercizio spirituale» («Questo sentiero scavato dal torrente in secca») ossia, appunto, al tentativo di attingere per questa via, quella della scrittura poetica, la luce di una rivelazione.

La spia che meglio di ogni altra può avvalorare la fondatezza di una simile lettura è il pronome personale che, in funzione di "basso continuo", punteggia tutta la raccolta, quel "tu" ora angosciato, ora accorato e partecipe, ora categorico che ad altro non può alludere se non alla categoria del Sacro. L'anelito al divino si fa scoperto nel finale della lirica *A quest'ora proprio quando* nella quale, sotto la forma di un abbandono panico di ascendenza dannunziana, deflagra improvvisa l'ottativa: «essere te, o almeno raggiungerti!»; e ancora ne è esempio «Cerca una baia oltre quell'unghia di rocce» dove con immagini, lessico e tecnica inconfondibilmente montaliani si perviene ad una certezza che al grande ligure era del tutto estranea: il destino dell'uomo è e rimane la ricerca inesausta ed inesauribile, il rovello del dubbio, la croce / cruccio dell'esistere, ma una baia, una spiaggia che ci attende esiste, anche se non è dato sapere dove. E gratificante non è, come si potrebbe credere, il farne concreta esperienza ma lo spremersi nella ricerca di chi anela ad un possesso che sfugge di continuo. Ci stiamo muovendo, è ormai manifesto, sul terreno proprio della mistica, laica se si vuole, ma pur sempre mistica, allo scadere del secolo che aveva decretato la morte di Dio e nel cuore dell'occidente telematico.

È un esercizio che consuma, quello a cui il poeta si sottopone, che brucia letteralmente in quanto coincide con la vita stessa, ma vale la pena gettare alcune braci nell'ombra che ci avvolge («Ho tolto dal fuoco con le mani le braci») anche se siamo consapevoli di correre incontro al diluvio che ci annienterà. Non si tratta però di uno sciocco ed irrazionale millenarismo da fine secolo. Infatti, nonostante la nostra limitatezza e l'incombere della morte, ci rimangono due strumenti per realizzare compiutamente e nonostante tutto la nostra umanità, la parola e la solidarietà: la prima per innalzare un inno alla vita, la seconda da rivolgere soprattutto verso gli ultimi, i deboli, coloro che non hanno voce e si consumano in un silenzio che non è rassegnazione («Non ho guardato abbastanza la paglia»).

Questa poetica dell'assenza o dell'Assente, del Dio che si nasconde e nel nascondersi si rivela giunge ai vertici più alti nella lirica «Ho trovato il guado che arriva a te»: conosciamo la strada; il poeta ce l'ha indicata, nonostante gli smarrimenti e le insidie che accompagnano il suo e il nostro cammino; egli ha trovato il guado, «l'anello che non tiene», ma non ha potuto accostare le labbra al calice della conoscenza. Il miracolo atteso, lo svelamento definitivo di quel "Tu" avvolto nel mistero non si è dato e tuttavia un incontro ha avuto luogo: il poeta ne porta i segni sanguinanti; la vita, dunque, e le sue continue prove sono il luogo e la modalità più naturale e congeniale all'uomo per una esperienza del divino. Altra via non è data ai mortali.

L'eterno fuggitivo, tuttavia, si palesa talvolta, e lo fa per lampi, lacerti o frammenti improvvisi: è la brezza leggera che conforta il viandante, è l'acqua del pozzo che gli attenua

www.andreatemporelli.com

l'arsura, con immagini modellate su passi biblici ed evangelici. Lo riconosce il poeta che lo esprime nel balbettìo, nel tremolìo, nell'insufficienza delle parole tese in una sfida all'inesprimibile come il Marsia dantesco («Un meltemi buono ti accarezza la faccia»). Con quest'ultima immagine che chiude la silloge nel segno della circolarità, sigillo del divino, il poeta riafferma la propria inalterata fede nella parola poetica denunciando al tempo stesso il proprio debito nei confronti della tradizione ebraica, secondo la modalità dell'interrogazione perpetua e del silenzio dello scriba: «e se ti volti, le aste le arelle / nei quaderni / tremano, ti riconoscono».

Maurizio Casagrande

Angelo Tonelli, *Frammenti del perpetuo poema*, Udine, Campanotto, 1998

È nel "perpetuo" il movimento di questo poema per frammenti. Ma perpetuo qui non è il perenne sussistere dell'eterno, quanto piuttosto il "sempre in atto", che si trasforma. È metamorfosi delle sostanze, della percezione, del pensiero, del canto, spostamento perenne della soglia tra un'apparizione e l'altra, tra una configurazione e l'altra del magma e dello stupore esterno e interno alla parola.

Il libro di Tonelli - che per altro è straordinario traduttore e interprete degli Oracoli caldaici, di Eraclito, di Eliot (assai presenti nei suoi testi) - è una danza ininterrotta, come la vita, «movimento senza regole né fini»; è «tempo [...] che oscilla» e non finisce - ma si perde nell'oblio e si rigenera fuori dal pensiero, nel canto, un'onda che riverbera di opposizioni: luce e tenebre, forma e assenza, umano e divino, colti nel farsi di un poema infiammato. Diviso in due sezioni, il libro racchiude un unico canto, quello dell'essere, là dove esso si mostra e si nasconde, umano e divino. La parola non è, per questo, mimesi. È onda irradiata che persiste in onda e si restringe e si allarga, si fa vertigine dell'oscuro e luce del quotidiano.

Così, se la prima parte condivide una misura sapienziale, conoscitiva del canto, la seconda si distende in una narratività profetica dell'esserci («parole / fioccanti *in limine* tra poesia e prosa»), lontana però da un'ansia metafisica, che non sia quella interna alla teurgia esperienziale di una lingua profondissima e alla "fisica poetica" che da Hölderlin e Leopardi a Campana a Eliot resta una delle prospettive meno compromesse con le varie declinazioni della modernità e dei suoi postumi.

L'uso stesso di un poeta come Montale viene ricondotto a una matrice non certamente simbolistico-allusiva, quanto, dentro la forza materica della parola, al ritmo interno di un dire in atto, voce dentro voce, residuo metamorfico che trasmuta i segni e suoni dell'altrui in un canto totale che non ricerca allegorie.

Ecco allora, sostenuti dalla cifra del "non", alcuni prelievi più o meno espliciti: «non chiedere / parole sulla vita, che si arrestino...»; «non risponde / l'eco alla parola che si tende / leopardo sulla preda. Più screziata / più mobile è la vita»; «non recidere / via il suo volto cangiante, inseguilo / se dilegua nel folto, ricomponilo / se si frammenta in rivoli dispersi / con mano leggera. / Risplenderà nel cuore dell'estate». L'elemento orfico, così, si trasforma in cadenza prosastica, in duplice canto, movimento circolare che "abbassa" il dire di Tonelli, così come smorza il pedale orfico montaliano - tra gli *Ossi* e i *Mottetti* - in un *logos* piano, diffuso e lo rialza, rovesciandone la dimensione invernale, fangosa, nella pienezza sacra dell'estate.

E proprio la memoria, evocata attraverso il mottetto montaliano *Non recidere, forbice, quel volto*, si attesta come uno dei temi decisivi dei versi di Tonelli o meglio l'"immemoria" come possibilità del canto. Si passa così da un distico finale come «dove aréna il pensiero / e àncora sono solo i fitti canti» al «pensiero d'immemoria» a «O Mnemosyne / [...] / riconducimi / dove non sia ricordo» a «non è più / tempo di memoria, ma di canto», per citare solo alcuni esempi.

Nell'opposizione memoria / canto, il canto è forza che risospinge la parola verso la sua radice atemporale, verso un dire non genealogico: «la vita senza nome», dove una sorta di tempo senza direzione è soffio vivo del presente, che come il canto è onda, mare, ala, trasparenza di una condizione smemorata. E tanto più forte si afferma questa condizione se allontanata, come fa Tonelli, da un'ingenua purezza, da un'innocenza beatificante. La *Lettera a Dianoutchka* lo dice chiaramente: «La purezza, Dianoutchka / è perduta per sempre».

Più che una via negativa, quella attraverso cui si giunge alla conoscenza del canto è (in atto) un movimento eracliteo, una radice ritmi-

www.andreatemporelli.com

ca che percorre la materia (anche verbale) e quanto si nasconde, l'essere e il non essere. Il "frammento" è il residuo di questa purezza perduta, per dirla con il Tonelli degli *Oracoli caldaici* (Milano, Coliseum 1990): «il frammento è deserta e splendente metonimia di un'interezza perduta, e ad essa allude e per essa prova e fa provare nostalgia [...]. Ci dobbiamo confrontare con un testo superstite e un contesto fantasma, che anelano a congiungersi in un miraggio di integrità». Ne dà un esempio, tornando al poeta, *Alle amate*, in una sorta di congiunzione Rilke-Leopardi: «Ma venero / il respiro di Rilke nelle elegie / profonde di Duino: il ritmo / dei suoi canti è ritmo dell'amore / che nasce dalla terra e dalla terra / esala dentro l'uomo. Di qui / ritorna agli Angeli, per disperdersi / dentro i golfi del cosmo. / Molti mondi / sono scaturiti dall'intreccio / delle parole-corpi nel segreto / delle notti scintillanti, mentre voci / furtive filtrando / dalle finestre socchiuse nell'estate ricordavano / la vita fuori di noi».

La vastissima necessità del canto, per armonici contrasti, per vita non si perde se sottratta a una linearità escatologica e immersa «tra cosa e cosa», nel «condensarsi» e «sciogliersi» delle forme, in una memoria che aderisce al tempo come «acqua alla sabbia». Anche la morte, nell'omonimo poemetto a strofe, è dentro questo perenne trasmutare di vicende, vuota dissolvenza o veglia eterna. Ed è ancora il canto, quasi con accenti pascoliani, a redigere lo spartito di un volo «non senza dolore» che riporta la creatura «nel cuore del cosmo».

Inesplicabile «la legge degli dèi per il mortale», alta e perenne la commozione per questi frammenti.

Vitaniello Bonito

Carmine Abate, *La moto di Scanderbeg*, Roma, Fazi, 1999

La pubblicazione di questo nuovo romanzo con un editore come Fazi consentirà a un più ampio pubblico di conoscere uno scrittore a dir poco "eccezionale" come Carmine Abate. Non uso questo aggettivo per un'iperbole elogiativa, ma in senso etimologico, per definire il particolarissimo percorso esistenziale e letterario dell'autore. Nato nel 1954 a Carfizzi, un paesino di origine albanese in provincia di Crotone, figlio di emigranti, Carmine Abate ha vissuto tra il paese natio, la Germania e il Trentino (dove attualmente risiede). Prima di questo romanzo, la sua produzione si è alternata tra poesia, narrativa e ricerche socio-antropologiche sugli emigranti italiani in Germania, e sue opere sono state tradotte in Germania, Albania e Kossovo.

Il titolo *La moto di Scanderbeg* presenta il nome del leggendario Scanderbeg, il patriota albanese del Quattrocento, eroico difensore dell'indipendenza della sua terra dal dominio turco. Ma Scanderbeg è anche il soprannome del padre del protagonista del romanzo, Giovanni Alessi, così chiamato per il suo ruolo di *leadership* durante le occupazioni delle terre da parte dei braccianti in attesa della riforma agraria dopo il secondo conflitto mondiale. La vita del padre di Giovanni, fascinoso condottiero moderno, con la sua mitica moto Guzzi Dondolino, in sella alla quale torna trionfante al paese dopo il servizio militare, fino alla morte prematura per una pazza scommessa tra amici, è riletta tenendo in filigrana la figura dell'eroe quattrocentesco, di cui vengono rievocate le gesta. E il padre, conosciuto solo per poco, è un punto di riferimento costante, pur *in absentia*, per Giovanni, che, sulla scorta dei racconti della madre, degli amici e dei parenti, ne ricostruisce a poco a poco, con il passare degli anni, la forte fisionomia morale, come quella di un modello a cui chiedere conforto ed ispirarsi nei momenti difficili.

L'originalità di questo romanzo risiede innanzitutto nella dimensione corale della narrazione, per la quale non dovrà sembrare azzardato un accostamento ai *Malavoglia* verghiani. Ciò è evidente nella descrizione del funerale della madre di Giovanni: «Riuscivo a intravedere [...] tutto il paese stretto nello spiazzo davanti a casa mia e lungo la strada in salita. Non distinguevo singoli volti, singoli corpi, ma il volto e il corpo di Hora che ondeggiava triste dietro una piccola parte di sé, morta». E ancora: «Il vuoto dentro mi si è aperto al ritorno dal cimitero. Ed è cresciuto sempre di più mentre ricevevo le condoglianze della mano enorme del paese. Uno dopo l'altro, un pezzo dopo l'altro, si staccavano dal corpo di Hora per darmi la mano o abbracciarmi o baciarmi, e si ricomponevano più in là, lontano da me». La voce che parla di sé in prima persona, quella di Giovanni, è solo una delle tante che si intersecano e si accavallano nel riprodurre la coralità della comunità umana

www.andreatemporelli.com

di Hora: Lidia, la madre di Giovanni, che rievoca le vicende del suo intensissimo amore per Scanderbeg, al quale, pur essendo rimasta vedova giovanissima e con un figlio piccolo da mantenere, si conserverà fedele fino alla morte; lo zio Mario, emigrato a Colonia per trent'anni, che ritornerà ad Hora per godersi gli ultimi anni di vita nella terra in cui era nato, con i suoi saggi consigli e con il suo italiano e il suo tedesco entrambi sgrammaticati (un po' meglio va con l'*arbëreshë*); Stefano Santori, il ragazzino «dagli occhi di calamita», capace di spostare gli oggetti per telecinesi, che predice a Giovanni, leggendogli le pieghe del collo, una morte a trentasei anni (profezia che non sapremo mai se si invererà, perché alla fine del romanzo, dopo il funerale della madre, Giovanni sparirà per sempre senza lasciare traccia di sé).

Parallela a questa complessità di sguardi, di punti di vista, di voci, corre un'altrettanto complessa organizzazione del tempo narrativo, con incroci di tempo principale, analessi e *flash-back*: la gioventù del padre di Giovanni, l'infanzia di Giovanni a Hora, gli anni universitari a Bari, i periodi tedeschi, le varie fasi del rapporto di Giovanni con Claudia, ecc. Tutto ciò produce sul lettore la suggestiva impressione di entrare progressivamente sempre più a fondo nell'edificio romanzesco e nel suo mondo, non dalla porta principale, in maniera diretta e frontale, bensì da tante piccole porte di servizio, di lato, anzi all'inizio quasi affacciandosi soltanto da alcune finestre. Man mano che la narrazione procede, sembra di familiarizzarsi a poco a poco con i personaggi e il loro universo storico, culturale e sentimentale, un universo assai articolato.

Anche nel libro di Abate, come in quelli, bellissimi, di uno scrittore quale Guido Conti, entrano le storie, vere e leggendarie, di una comunità. Ma, se in Conti il mondo di riferimento è quello della pianura del Po, qui esso non è solo la Calabria, ma è, al tempo stesso, l'Italia (con altre realtà regionali), l'Albania, la Germania. Il tema centrale del romanzo non sarà allora tanto quello del recupero delle proprie radici, quanto piuttosto quello delle terribili difficoltà (ma anche del fascino) dell'avere radici diverse e divergenti. L'identità, sociale e psicologica, andrà allora costruita sul filo di fragili equilibri sempre a rischio di spezzarsi da un momento all'altro. In un'epoca in cui si fa spesso insopportabile retorica di un europeismo a buon mercato, sembra allora che un libro come questo possa dire qualcosa di utile. La tranquillità della vita di Hora – la piazza, il bar Viola, le feste popolari, i "teatristi" e la Guzzi Dondolino di Scanderbeg – è per Giovanni minata in partenza dal consiglio del padre («Se ti dicono di restare, parti. Se ti dicono di partire, resta») e dal tormentato amore per Claudia, che delle "radici" sembra essere determinata a liberarsene. C'è, infatti, una sostanziale difficoltà ad amalgamare questo radicamento nel proprio territorio d'origine con i mondi lontani e diversi con i quali si viene a contatto. Giovanni ad un certo punto della storia si trova a Colonia, dove si tiene un convegno su «identità culturale ed emigrazione». Deve consegnare un servizio sul convegno alla radio con la quale collabora, ma il compito gli risulta più difficile del previsto: «Non sono capace di scrivere niente di valido. Confesso che stamattina ho preso appunti su appunti quando i relatori accalorati parlavano di Wurzlen (radici), di Identitätskrise, di nationale Zugehörigkeit (appartenenza), di Diskriminierung, di Fremde (estraneità), ma ora non riesco a collegarli. Ho difficoltà a capire questi temi in italiano, figuriamoci in tedesco. Rinuncio. Basta». Più avanti confesserà disarmato: «Parlo tre lingue ma non ne padroneggio neanche una».

La ricerca di una dimensione di stabilità si rivela così per Giovanni tutt'altro che facile, anzi fonte di angoscia: «Dove: questa maledetta parolina di due sillabe, due consonanti, due vocali, due anime, come me: la voglia di restare in un dove qualsiasi e la voglia di cercare un dove che non si trova. O meglio: credevo di averlo trovato per un giorno o un mese o un anno, e poi mi soffocava una specie di nebbia, che offuscava ogni mio gesto. Dove? Dove?, mi chiedevo, e non mi davo pace». La difficile storia con Claudia complica ulteriormente le cose: «C'era Claudia e c'era il paese con mia madre, certo, i miei due punti fissi, ma tra di loro erano inconciliabili, i poli opposti di una calamita, che ero io, io che le tenevo strette dentro me»: un'oscillazione insanabile, finché ad un certo punto Giovanni sembra intuire una soluzione, un pensiero che subito butta giù sulla carta e che potrebbe essere assunto a suggello di questa ricerca senza esito: «Perfetto è quell'uomo per cui l'intero mondo è un paese straniero», almeno finché non arriverà «l'ombra nera di vento».

Roberto Carnero

www.andreatemporelli.com

ULISSE

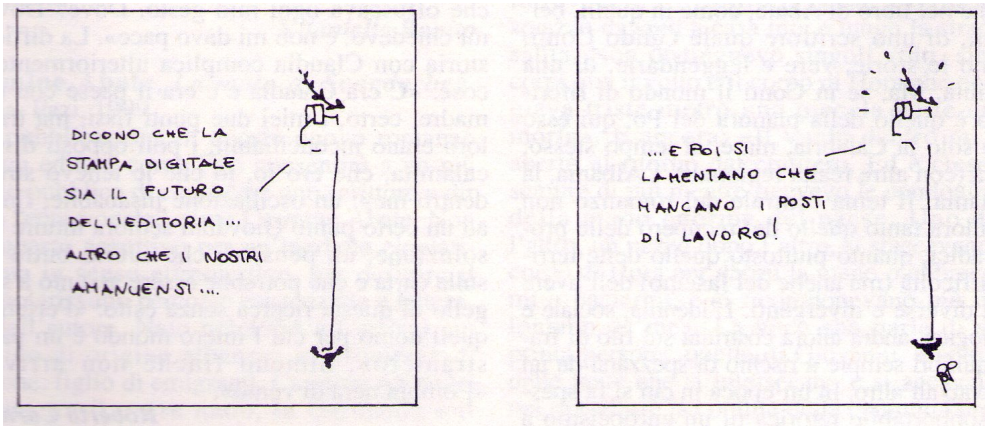
di Paolo Bignoli

Un uomo semplice, nato nella Sicilia di inizio secolo, che aveva frequentato le scuole soltanto fino alla terza elementare, con una sola frase credo abbia potuto gratificare un'intera generazione: «Non ho studiato, ho incontrato i poeti».

Francesco Messina viene celebrato a Milano nella biblioteca di Via Senato dal 17 giugno al 12 settembre: *Francesco Messina, le opere e i libri*. È colui tramite il quale, come appassionatamente racconta Maurizio Tazares del «Giornale», la poesia diventa materia. La poesia entrava costantemente nei suoi discorsi non solo perché la sua scultura ne era intrisa, ma perché fu poeta egli stesso, spinto dall'amico Scheiwiller a pubblicare i suoi versi. In Via Senato troveremo gessi, bronzi, medaglie, fotografie, acquerelli, litografie e libri che restituiscono «il volto di quel mondo colto, che aveva stimolato la genialità dello scultore-poeta». Montale lo introdusse nel vivo della poesia, pur essendo egli influenzato anche da Sbarbaro e da Quasimodo, «un compagno prezioso, un fratello nato dalla stessa terra». A Milano la città dell'arte, incontra Soffici, Carrà e poi ancora personaggi che segneranno fortemente la cultura del nostro tempo: Morandi, De Chirico, Flora, De Pisis, Papini, nomi famosi e tutti ricordati in questa documentata mostra che vi consiglio di non dimenticare.

E ora parliamo di un servizio decisamente innovativo neo panorama editoriale italiano: «Lampi di Stampa». Vi ricordate di quei libri che fanno capolino nelle librerie e che poi spariscono per sempre, si voglia perché il loro ciclo di vita si è concluso o perché hanno livelli di vendita troppo bassi per giustificare un loro reinserimento nel circuito commerciale? Ecco, fino a poco fa potevate anche scordarvi di riuscire a ritrovarli, mentre ora possiamo far rivivere questi libri grazie alla stampa digitale. È un'idea di Michele Costa, amministratore delegato della società, che permette di rimettere nel circuito commerciale libri esauriti. Dietro tutto ciò troviamo Editrice Bibliografica, Legoprint e Messaggerie Libri, che ci consentono di stampare volumi fino a ottocento pagine, a tutto vantaggio degli editori, i quali potranno eliminare investimenti improduttivi e assecondare gli autori che aspirano ad avere sempre disponibili i loro libri. «Lampi di Stampa» pubblicherà un catalogo, periodicamente aggiornato, che sarà inviato da Messaggerie Libri a tutti le Bookshop. Devono ancora essere perfezionati gli accordi con gli editori, ma verso la fine di giugno potremo dire che quei trentamila libri, che ogni anno escono dal mercato, non scompariranno più. A me sembra una buona idea!

Un ultimo minuto per consigliarvi un altro libro di Luís Sepúlveda, *Jacaré*, sempre edito da Guanda: ancora una testimonianza, condita dall'intrigante tonalità *noir* tipica di tanti suoi brani della preoccupazione dell'artista cileno per una natura continuamente offesa. Sono due storie che si leggono tutte d'un fiato e che lasciano un buon sapore in bocca: forse perché una volta tanto vincono i buoni, anche se per poco. Buona lettura.



www.andreatemporelli.com