

# ATELIER

*Trimestrale di  
poesia critica letteratura*

*Il ritmo naturale del confronto*



*Campani*

*Aliprandi - Betocchi - Carminati - De Andreis - Fantato - Febbraro  
Ferrari - Franzoso - Grandesso - Guarducci - Lombardo - Lorenzini  
Maffia - Montalto - Nesti - Ortesta - Pontiggia - Ramat - Ricchi - Rondoni  
Salvadeo - Santi - Semeraro - Viviani*

EDIZIONI ATELIER

[www.andreatemporelli.com](http://www.andreatemporelli.com)

# INDICE

- Editoriale**
- 3 Il ritmo naturale del confronto  
*Marco Merlin*
- L'autore**
- 4 **Carlo Betocchi: una presenza enigmatica nel Novecento**  
Notizia biografica  
*a cura di Sandro Montalto*
- 5 Carlo Betocchi: tra realismo e classicismo  
*Giuliano Ladolfi*
- 19 «Qualcosa che sa di leggenda» - La madre (e il figlio) nella poesia di Betocchi  
*Silvio Ramat*
- 29 Silenzio e verità nelle *Poesie del sabato* di Betocchi  
*Enrico Grandesso*
- Interventi**
- 32 Di una promessa mantenuta e di nuove scommesse. Qualcosa di personale intorno alla mia generazione, in forma di congedo  
*Marco Merlin*
- Saggi**
- 35 La fine che si fa inizio  
*Cesare Viviani*
- 37 Il pathos del sublime. La poesia di Carifi  
*Marco Merlin*
- Voci**
- 46 Goffredo De Andreis: *Camera a fisarmonica*
- 48 Gabriela Fantato: *Teatro di passi*
- 52 Mauro Ferrari: *Nel crescere del tempo*
- 55 Fabrizio Lombardo: *Inventario della distanza*
- 57 Andrea Salvadeo: *Tra la pagina e il cielo*
- Lecture**
- 59 Luigi Aliprandi: "La sposa perfetta"  
*Marco Merlin*
- 60 Marco Franzoso: "Westwood dee-jay"  
*Enrico Grandesso*
- 62 Paolo Febbraro: "Il secondo fine"  
*Marco Merlin*
- 63 Chiara Guarducci: "Fino a dimenticare"  
*Marco Merlin*
- 64 Fabrizio Lombardo: "Carte del cielo"  
*Flavio Santi*
- 65 Niva Lorenzini: "La poesia italiana del Novecento"  
*Giuliano Ladolfi*
- 67 Dante Maffia: "Lo specchio della mente"  
*Attilio Carminati*
- 69 Renzo Ricchi: "Racconti"  
*Walter Nesti*
- 70 Cosimo Ortesta: "Serraglio primaverile"  
*Marco Merlin*
- 72 Giancarlo Pontiggia: "Con parole remote"  
*Marco Merlin*
- 74 Davide Rondoni: "Il bar del tempo"  
*Marco Merlin*
- 77 Stefano Semeraro: "Due inverni, 1987-1997"  
*Marco Merlin*
- 79 **Biblio**

# **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 inchiostriati, 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 cartoleria "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).*

# EDITORIALE

## Il ritmo naturale del confronto

*Rivendicare in qualche circostanza una minima autonomia per la generazione dei non ancora trentenni non è un atto di giovanilismo, ma il tentativo di ricongiungersi a un ritmo più naturale di crescita e di confronto.*

*In quest'azione non c'è purezza da difendere, ma nemmeno l'ingenuità adolescenziale che si nasconde, a ben vedere, dietro l'artificio delle qualità esibite "fuori dal coro" più che nell'aspirazione ad intonarsi anzitutto con i coetanei, pur restando fedele al proprio ruolo e alla propria voce.*

*Perciò, all'uscita dell'antologia dei giovani di «Atelier» si affianca un numero della rivista che prosegue il serrato scandaglio, a più livelli, del secolo di poesia che si sta compiendo. Accanto alla rilettura dei "classici" prende corpo un'altrettanto fervida lettura dei contemporanei. Il nodo scorsoio, la contraddizione vitale che acuisce l'impegno resta la dialettica, tutta interiore, fra contegno e sfida, umiltà e ardore, solitudine e appartenenza. Ne deriva una lezione di stile, anche a livello comportamentale, per chi cerca il ritmo (sistole e diastole) fra indipendenza individuale e generoso slancio a spendersi senza riserve. Si tratta sempre di una dialettica amorosa e la benevolenza fondativa dovrebbe trapelare anche nel dissenso. Chi si azzarda a mettere in discussione qualsiasi esperienza letteraria non ha nulla da difendere, non ha libri da far recensire o dinieghi da vendicare. L'esperienza generazionale dei poeti successivi al "boom" degli Anni Settanta ci insegna ad accettare ormai senza alcun risentimento la condizione magmatica di chi non ha punti di riferimento né editoriali né critici. Si tratta di una condizione di precarietà che finisce per rovesciarsi in una nuova forma di libertà, a tratti esaltante, a tratti disperante.*

*Ora, il passo da compiere ci spinge verso l'edificazione di nuovi punti di riferimento, istituzionali o meno, al fine di evitare ogni acquiescenza e spezzare il circolo vizioso della poesia in esilio, dove gli autori, i lettori, i critici, gli accademici, le giurie e gli editori diventano le maschere di una farsa "vana più che crudele".*

*Non c'è piena coscienza di tutto ciò nei giovani pubblicati, ancora intenti a cercarsi, a conoscersi, a confrontarsi e soprattutto a definire nella propria vita l'accordo fra il tempo della scrittura e il tempo ordinario delle necessità. Non c'è identificazione di un gruppo dietro il paravento di una poetica o di una sigla, ma il primo pulsare di una cellula che si vorrebbe innestare nel cuore della tradizione.*

*Servirebbe un medico, un chirurgo, una terza persona estranea al dialogo per compiere l'intervento, ma forse l'autorità che presiede alla fecondazione è solo impercettibile, celata nelle leggi naturali che ci avvincono. Così «Atelier» non resta in attesa, si autoseziona, si moltiplica in ondate di voci che si frangono vicendevolmente in un moto sempre più alto, sempre più animato dall'avvenimento poetico.*

*Perché la vita è inevitabile.*

M. M.

## Carlo Betocchi: una presenza enigmatica nel Novecento

La poesia di Carlo Betocchi percorre i cinquant'anni centrali del nostro secolo in modo per molti versi enigmatico: ad un legame di amicizia con la quasi totalità dei poeti coevi (e non solo con i poeti di «Frontespizio», come Luzi, Bigongiari, Giuliotti, Gatto ecc.) corrisponde una sostanziale distanza stilistica al punto che la critica ufficiale non ha stabilito una accettata linea di interpretazione, se si eccettuano alcuni elementi, come i concetti di creaturalità francescana o di religiosità, che a fine secolo e a cento anni dalla nascita del poeta richiedono un'operazione di verifica.

All'analisi di questi problemi sono dedicati i saggi riportati su questo numero: il primo di Giuliano Ladolfi tenta un bilancio dell'intera opera betocchiana, sottoponendo ad esame una serie di luoghi comuni; il secondo di Silvio Ramat coglie con acume l'elemento tipico della religiosità betocchiana; nel terzo Enrico Grandesso sviluppa i temi presenti nell'ultima opera, Poesie del sabato.

Lo studio di Ramat rappresenta il contributo che lo studioso ha offerto in occasione del Convegno di Firenze (27-28 ottobre 1997) sulla Poesia religiosa del Novecento, i cui atti saranno pubblicati da Interlinea nella primavera del Duemila.

### Notizia biografica

a cura di Sandro Montalto

Carlo Betocchi nasce a Torino nel 1899, da padre ferrarese, ben presto scomparso, e da madre toscana. A sette anni si sposta a Firenze, la sua "patria di elezione", dove compie gli studi conseguendo il diploma di perito agrimensore.

Nel 1917 combatté sul Piave e le vicende drammatiche legate a Caporetto (che rievocò in una prosa del 1930) incisero profondamente nel suo spirito.

Nei successivi trent'anni andò girando per l'Italia centro-settentrionale per impegni di lavoro in un'impresa di costruzioni, in un'opera dura ma amata che gli permetteva un assiduo contatto con la gente "semplice e schietta".

Nel 1923 fondò con Bargellini e Lisi il "Calendario dei pensieri e delle pratiche lunari" e, nel 1929 con Bargellini la rivista cattolico-ermetica «Frontespizio». Per i tipi del «Frontespizio» apparve nel 1932 il volume *Realtà vince il sogno*, che lo rivelò nuovo e singolare poeta e nel quale il gusto di una civiltà familiare e paesana si innestava sull'eredità di una illustre tradizione. I primi recensori furono Bargellini, Fenu, Bocelli e Bo.

Nel 1938 esprime sul «Frontespizio» (agosto 1938) il suo dissenso alla *Letteratura come vita*, alla quale Carlo Bo aveva accennato in una recensione a Rolland de Réneville, con l'articolo *Della letteratura e della vita (a Carlo Bo)* (testo raccolto in *Confessioni minori*) che ottenne la replica di Bo, pubblicata poi in C. Bo, *Diario aperto e chiuso. 1932-1944*. Dal dibattito avrebbe preso forma la celeberrima relazione letta dal critico nel settembre 1938, diventata poi il manifesto dell'Ermetismo. Nel 1939 pubblica *Altre poesie*, nel 1947 *Notizie di prosa e di poesia* e nel 1953 *Un ponte nella pianura*.

Nel 1952, a causa di una salute molto provata, decise di dedicarsi all'insegnamento (che gli era stato offerto fin dal 1941, anno del suo trasferimento a Roma) nelle scuole d'arte e tornò ad abitare a Firenze.

Nel 1955 vinse il premio Viareggio per la poesia e nel 1967 il premio Feltrinelli dell'Accademia dei Lincei.

Nel 1955 pubblicò il volume antologico *Poesie (1930-1954)* che raccoglieva le composizioni migliori successive a *Realtà vince il sogno* e nel 1959 *Il vetturale di Costanza, ovvero Viaggio meridionale* e *Cuore di primavera*. Un ulteriore affinamento ed approfondimento si coglie nella successiva raccolta *L'estate di San Martino*, edita nel 1961, in cui l'autore approda ad una pacata ma pur sempre incantata saggezza, tra colloquio e soliloquio.

Nel 1965 vede la luce *Vino di Ciociaria* e *Sparsi pel monte*, nel 1967 *Un passo, un altro passo* e nel 1970 pubblica *Stravedere*. Nel 1978 a cura di Carlo Bo viene pubblicato il volume *Poesie scelte* (Milano, Mondadori). Il tema della vecchiaia, ricorrente nell'opera di Betocchi, è centrale nelle *Poesie del sabato*, che escono per i tipi della Mondadori nel 1980, quando lo scrittore è ormai ottuagenario. Muore nel 1986.

Tutte le poesie appaiono per la collana "Gli Elefanti" (Milano, Garzanti) nel 1996.

Giuliano Ladolfi

## Carlo Betocchi: tra realismo e classicismo

### 1. Problemi

Chi desidera formarsi un'idea sul valore della poesia di Carlo Betocchi si trova di fronte ad una molteplicità di questioni. In primo luogo la critica ufficiale non ha ancora impostato un dibattito approfondito e fecondo su alcuni luoghi comuni tramandati da studioso a studioso: il concetto di "realismo", di "creaturalità francescana", di "cristianesimo rurale", di "umiltà" e di "carità".

Non c'è dubbio che Betocchi abbia costituito un saldo punto di riferimento per l'intera generazione dei poeti della seconda metà del secolo, da Luzi, a Zanzotto, da Caproni a Pasolini, a Raboni, con i quali egli strinse un legame non solo di interessi poetici, ma soprattutto di profonda e salda amicizia. Della sua straordinaria personalità rimane come testimonianza l'introduzione di Giovanni Raboni alla pubblicazione di *Tutte le poesie* edita da Garzanti nella collana "Gli Elefanti" (Milano 1996).

Questo rapporto di amicizia ci fa comprendere come la distanza temporale costituisca un vantaggio per la valutazione: più ci si allontana cronologicamente da un testo, più dovremmo avvicinarci ad esso con una migliore comprensione, per il fatto che crescono quelle consapevolezza che ci mettono in grado di scartare le interpretazioni meno adeguate e di sostituirle con interpretazioni nuove (H. G. Gadamer), soprattutto se mettiamo fra parentesi elementi estranei alla poesia.

Una rilettura dell'intera produzione betocchiana induce a ritenere che gli elementi del pensiero betocchiano, a cui si è accennato, siano inseriti nella critica dall'intenzione dell'autore più che dalla loro effettiva presenza nei versi. Emblematica è l'introduzione di Luigi Baldacci a *Tutte le poesie* (Milano, Mondadori, 1984). Il critico cita una conversazione intrattenuta da Betocchi con Valerio Volpini come supporto delle tesi divulgate. A proposito del concetto di "religiosità creaturale" della raccolta *Realtà vince il sogno*, il poeta osservava: «Sono rimasto fundamentalmente fedele a questa convinzione: la poesia nasce dal rinnegamento di se stesso. [...] E il dono di se stesso per me è fondamentale; l'umiltà della creatura è connessa con la stessa gloria della creatura; è vero che nella vita siamo in un certo stato di sofferenza, ma siamo stati creati, siamo oggetti d'amore. Si parla troppo poco della creazione e del Creatore, a mio parere»<sup>1</sup>.

Uguale considerazione per il concetto di "cattolicità" può essere riscontrato nell'articolo di Guido Di Pino, *Carlo Betocchi – Il poeta cattolico fra tradizione mistica toscana e cristianesimo popolare figurativo: il rifiuto radicale del laicismo moderno e la spoliazione della parola poetica*<sup>2</sup>, in cui, invece di documentare l'ipotesi mediante puntuali riferimenti testuali poetici, ci si rifà ad un brano tratto da *Colloqui con scrittori d'oggi* (Città Nuova 1969): «Il senso del divino ch'è in me, è integrato da una necessità fortemente sentita, di compartecipazione alla fede del popolo verso la Chiesa: un sentimento umile, ancestrale, di attaccamento, col popolo più povero, alla Chiesa più povera». Pier Vincenzo Mengaldo parla di "realismo cristiano" che si oppone alle «tendenze all'evasione mitico-fantastica che si andava profilando nel nascente ermetismo»<sup>3</sup>.

Anche l'affermazione di Di Pino: «Secondo la sua stessa confessione, la radice della poesia è, per Betocchi, in una "compartecipazione ai sentimenti degli umili e degli afflitti". [...] È, in fondo, la fede corale laudativa di San Francesco»<sup>4</sup> non resi-

ste ad una valutazione complessiva della produzione: non basta l'occasionale scelta degli umili o di realtà quotidiane e neppure qualche chiusura di intonazione misticheggiante per qualificare un simile tema come caratteristica della produzione betocchiana.

Una lettura attenta delle pagine di critica rivela anche parecchie riserve. A parte l'ormai divulgato e accettato limite di «una tecnica non rifinita, con evidenti cadute prosastiche e puntelli, quasi volutamente approssimativa»<sup>5</sup>, si parla di «accastellamento di cose festose», di «andatura dimessa e cantilenante [che] fanno contrasto [con] certe denunce di un lessico colto e prezioso»<sup>6</sup>, di «fondo di ingenuità che fa salva la buona fede del contenuto»<sup>7</sup>, di «melos d'italico romanticismo»<sup>8</sup>, di «nonsense»<sup>9</sup>, di «primitivismo da canzone popolare»<sup>10</sup>.

Queste citazioni non si prefiggono lo scopo di documentare giudizi non completamente entusiastici su Betocchi (quale grande poeta non ha trovato uno studioso che ponesse in un luce qualche difetto?), ma di anticipare una serie di elementi che diventeranno fondamentali nello sviluppo dell'argomentazione.

## 2. La posizione di Betocchi nel Novecento italiano

Tutti gli studiosi sono concordi nell'affermare l'estraneità del poeta alle correnti culturali del nostro secolo. «Io penso che nessun poeta abbia seguito una scuola; sono stati i critici poi a formare, a loro giudizio, le scuole poetiche. Ungaretti ha cominciato da solo, i critici poi hanno fatto una teoria che ha dato l'avvio a tante imitazioni. La poesia di Ungaretti meritava d'essere stimata per quello che è senza nessuna spiegazione critica»<sup>11</sup>, afferma Betocchi stesso.

Nessuno potrebbe dubitare di sottoscrivere questa asserzione con le dovute cautele, per il fatto che nessun testo si forma per partenogenesi, ma piuttosto come *lumen de lumine* (F. Lanza) e questo *lumen* potrebbe essere l'autore ammirato o il gruppo con cui si condivide una serie di scelte letterarie.

In ogni caso, il nostro scrittore non appartiene a nessuna zona letteraria ben circoscritta e ciò è confermato anche dall'incertezza della critica a stabilire i contatti con la poesia del Novecento: «Se non andiamo errati un critico – anzi il critico più agguerrito per l'intelligenza della poesia di allora, il Gargiulo – non nascondeva le sue incertezze e i suoi dubbi; evidentemente anche Gargiulo non riusciva a trovarvi il termine di aggancio con la poesia nuova dei Cardarelli, degli Ungaretti e dei Montale e neppure con quella che aveva accettato la dura e contrastata eredità dannunziana»<sup>12</sup>; per lui non c'era «nessun maestro, nessun preordinato modello»<sup>13</sup>, anche se le liriche composte a cavallo del 1940 risultano influenzate dall'Ermetismo, «Ermetismo cristiano», secondo Gianfranco Contini, trionfante in quegli anni in Firenze soprattutto nelle pagine di «Frontespizio».

A questo punto, pertanto, si pone il problema di valutare l'originalità di questa voce e il suo rapporto con il proprio tempo. Carlo Bo parla di «dissidio tra poesia e storia»<sup>14</sup>, ponendo sul tavolo una questione che coinvolge tematiche e soluzioni stilistiche. Il mondo privo di storia ritratto nella campagna, nei tetti delle case, negli uomini sorpresi nella loro verità anonima, nei momenti della giornata e delle stagioni, che confluiscono nell'approdo della «sagezza [...] segno di esperienza»<sup>15</sup>, poco spazio lascia agli avvenimenti sconvolgenti di metà secolo, come la guerra mondiale, la crisi della cultura contadina e la nascita dell'Italia industrializzata. E quest'assenza è tanto più enigmatica in quanto stiamo parlando di un uomo che non si è ritirato in una

“torre d’avorio” a meditare sui massimi sistemi, ma ha costruito case, ponti, strade, ha vissuto la maggior parte dell’esistenza a contatto con altri esseri umani e con i loro problemi, ha giocato a carte con loro, ha condiviso gioie e dolori.

Alla luce di questa considerazione si impone un’indagine preliminare sulla natura dell’ispirazione di Carlo Betocchi.

### 3. Realtà o sogno?

Il titolo della prima opera *Realtà vince il sogno* del 1933 presenta un problema di capitale importanza.

Il primo e più ovvio significato ci introduce nel regno del “realismo”, secondo le indicazioni dell’autore stesso presenti nell’*Avvertenza*, nella quale proclamava «il rifiuto di tutto ciò che sapeva di abbandono, di stolta confidenza, di disintegrazione, per cui non gli occorressero tutti interi i suoi cinque sensi»<sup>16</sup>. Eppure, fin dai primi saggi, tutti gli studiosi sentono la necessità di una chiarificazione: secondo Di Pino, non si tratta di un realismo *tout cour*, ma del realismo cristiano di chi vede oltre i sensi, l’«ignoto e [l’] assoluto attraverso lo sgretolamento del sensibile»<sup>17</sup>. Luigi Baldacci, commentando il concetto di “religiosità creaturale”, afferma che «è stato forse l’unico modo serio, in Italia, d’intendere in accezione trasposta, metaforica e atipica, il realismo magico»<sup>18</sup>. Gianni Pozzi osserva che il «naturalismo, che si fa psicologico, [...] conserva l’incanto fantasmagorico del paesaggio dell’anima, conserva una natura a metà strada tra la realtà e il simbolo dello spirito»<sup>19</sup>. Significativi sono anche i modelli a cui i critici fanno risalire la prima raccolta betocchiana: Carlo Bo a Shelley, Manzoni, Parini, aggiunge anche Rimbaud<sup>20</sup> e Zanzotto cita Campana, autori questi ultimi due che non possono certo essere inseriti nella linea del realismo.

Cosciente di questo problema, Niva Lorenzini nel testo di recente pubblicazione *La poesia italiana del Novecento*, impostato sulla distinzione tra linea realistica e linea tradizionale, a proposito di Carlo Betocchi assume una posizione neutrale: «un realismo di specie particolare, visionario favoloso, alternativo alla percezione “normalizzata” del presente. Raboni lo accosta a “una sorta di stilnovismo ribollente, incandescente, “materico”, che frena, corrugandosi o fondendosi, un attimo prima di cristallizzarsi”, e Porta parla addirittura di un “nonsense” definitivo, in cui, paradossalmente, anche la fede può riconoscersi»<sup>21</sup>.

La controversa questione riguarda un nodo fondamentale nella produzione betocchiana, perché comporta una scelta che informerà gran parte dei testi.

L’affermazione *Realtà vince il sogno* pare si limiti ad una dimensione gnoseologico-letteraria come volontà di realismo, di trascrizione immediata del reale in contrapposizione al nascente Ermetismo. Ma più che alla letteratura spagnola e a Pedro Calderón de la Barca, da cui pare essere stato suggestionato nell’ideazione del titolo, Betocchi si rifà al rimbaudiano concetto di “illuminazioni” di una realtà che lascia trasparire l’oltre<sup>22</sup>.

Ma, in tale situazione, si può ancora parlare di “realismo”? A parte le riserve, a cui si è accennato, Pasolini apertamente rovescia la questione e asserisce senza mezzi termini che *Realtà vince il sogno* significa «che il sogno vince la realtà»<sup>23</sup> e Antonio Porta si pone sulla stessa linea interpretativa: «La raccolta principale (*Realtà vince il sogno*) ha una contraddizione nel titolo: Betocchi, scrivendo, ci dimostra il contrario di quello che annuncia e non sembra abbandonare mai le vie di



una realtà, alternativa, diversissima da quella dolorosa di ogni giorno. Ma è questo forse un duplice salto mortale del poeta: vuole convincerci che il sogno della sua realtà è più reale del reale»<sup>24</sup>.

A tale proposito significativa è la seconda lirica della raccolta, intitolata *Sulla Natura dei sogni*:

Un giovane bruno e uno biondo  
abbracciati se ne van danzando  
fuor di questo corporal mondo  
con un passo soave e blando.

Son essi i miei sogni, essi  
i miei veri sogni notturni  
che invano inseguo, desti  
gli occhi già in sonno taciturni.

[...]

Vanno instancabili per vie  
stellate, o piene di rotti nuvoli?  
son essi insieme, o malinconie  
profonde in se stessi gl'isolano?

Io ignoro tutto; ché l'alba  
me li rivela uniti insieme  
danzanti, e non vuole che sappia  
niente del loro profondo seme;

e lascia soltanto ch'io pianga  
o rida lunghe giornate  
camminando per la mia landa  
tra l'altre cose rivelate:

come un oriente che beato  
eppur mesto illumina un cielo,  
tinge di se stesso il creato  
d'un allegro, d'un triste velo<sup>25</sup>.

Nella lirica l'autore dimostra la consapevolezza della dicotomia presente nella sua esperienza: «Un giovane bruno e uno biondo», simboli della notte e del giorno, procedono di pari passo («Abbracciati se ne van danzando»), ma focalizza la sua attenzione più al sogno che alla realtà, infatti il resto della composizione è dedicata alla descrizione della «potenza» dei sogni, di cui intravede «la turbinosa veste / appena, e gli ombrati capelli», che vengono rivelati all'alba in modo indistinto, come dice Dante nel Canto XXXIII del *Paradiso* (vv. 57-59): «Quale è colui che sognando vede, / dopo che 'l sogno la passione impressa / rimane, e l'altro a la mente non riede».

I versi citati, che si possono considerare come un manifesto di poetica, inserisco Betocchi nella linea lirica, petrarchesco-leopardiana, per il fatto che l'alba, la realtà, «lascia soltanto ch'io pianga / o rida lunghe giornate / camminando per la mia landa / tra le altre cose rivelate»: la poesia deve, dunque, risalire dalla realtà fenomenica al sogno che «tinge di se stesso il creato / d'un allegro, d'un triste velo».

Il paradigma di interpretazione di questo processo può essere individuato nella

metodologia gnoseologica proposta dalla Fenomenologia, corrente filosofica contemporanea all'autore. In *Essere e tempo* Heidegger scrive che l'espressione "fenomenologia" implica anzitutto un concetto di metodo: torniamo alle cose. Al di là di ogni costruzione teorica e dei concetti giustificati in modo apparente, si vuole costruire una filosofia che si fondi su dati indubitabili, su evidenze stabili, mettendo tra parentesi mediante l'*epoché*, ogni persuasione che non resista al dubbio. L'unica realtà che resiste all'*epoché* è la coscienza, la cui esistenza è immediatamente evidente. Ma i dati della realtà alla coscienza si presentano alla coscienza soltanto attraverso l'universale o essenza, che costituisce i modi tipici dell'apparire dei fenomeni. Per questo motivo la conoscenza delle essenze è un'intuizione che Husserl chiama "eidetica", nel senso che si tratta di una conoscenza distinta da quella del fatto propria dei singoli casi delle essenze eidetiche.

Simile appare la struttura di molte liriche di Betocchi: ad una parte descrittiva segue una conclusione meditativa in cui il "fenomeno" diviene un "modo tipico" di realtà più generali. E, siccome le essenze sono invarianti, la realtà particolare risulta una modalità di "variazione eidetica". Ma, contro il pericolo di una realtà "costituita della coscienza", concetto sostenuto da Husserl, Betocchi pare accostarsi all'idea di una realtà che si impone alla coscienza, come la luce all'occhio o il suono all'orecchio, secondo l'orientamento di Max Scheler.

Non è difficile documentare questa ipotesi. Prendiamo in considerazione una delle liriche più antologizzate, *Dell'ombra*. Il poeta si sofferma nella descrizione di «un'albatrella / addormentata sulla brughiera / come una timida angela» in un giorno di primavera e conclude: «Così, talvolta, tra noi / scende questa mite apparenza, / che giace, e sembra che si annoi / nell'erba e nella pazienza» (pp. 13-14): nella coscienza del poeta l'elemento fenomenologico («la mite apparenza» si trasforma nell'elemento universale della «pazienza» e i termini astratti stilisticamente sanciscono la differenza tra momento descritto e momento riflessivo.

Similmente nell'*Ode agli uccelli* questi animali rappresentano un'allegoria della vita eterna: «Essi / canta quest'ode, i messi / della vita che andremo a vivere» (pag. 20), in *Tetti* (della raccolta *Tetti toscani*) «l'anima viaggia, / che dai tetti s'irraggia» (pp. 134-135). In *Lavori d'aprile* (dalla raccolta *L'estate di San Martino*, p. 189) «È la mattina e spaccano i selciati, / mettono a nudo i tubi sotterranei [...] Siamo fatti per vivere; ed io ho un cuore / vecchio, ma che si spacca al nuovo, anche se poco possa sopportare»; nella lirica *Alla chiesa di Frosinone* (dalla raccolta *Il vetturale di Cosenza ovvero viaggio meridionale*, p. 232) «Il tuo orologio suona ogni quarto, / ogni quarto ricorda: – il tempo passa; [...] Ma la mia anima / prega sugli orizzonti senza suono, // di là dai lidi sabbiosi, dov'è andata / mia madre».

Emblematica mi pare la lirica *Sull'Aniene*, tratta dalla sezione *Una voce di tarlo* della raccolta *Un passo, un altro passo*:

E tu per prima, incontro,  
nebbia del fiume, lenta  
mi sorgi, ed al fresco albeggiare  
dei pioppi sul ponte che varca  
l'Aniene delicato, avvolgi  
le quiete vie, tra le casipole  
ed i mestieri. Inerte e fuggitiva  
sotto l'ombre scintilla  
la ruota dell'arrotino  
e la mia vita va, nel tempo

che resta, tra queste foglie,  
silenziosamente (p. 299).

All'attacco decisamente retorico, che rende interlocutrice della lirica la nebbia del fiume, segue una descrizione che ci inserisce nella riflessione finale sulla vita che va nel tempo e resta nello spazio.

Anche nell'ultima raccolta *Poesie del sabato* non troviamo cambiamenti: «Si buttavano ignudi nel fiume / e due, sulle rive, stavan fermi / a guardare; e nel buttarsi / aprivano le braccia, come gli uccelli / l'ali [...] E come sogni son tutte / le nostre immagini: beate / quelle cui introno mormorano // come musiche le boscaglie, / mentre due indifferenti stanno / a braccia incrociate alla riva / e il tempo resta immutabile» (*Come sogni*, p. 405).

Le citazioni sono state tratte da raccolte diverse per documentare la persistenza dello schema nell'intera produzione betocchiana.

#### 4. L'«anacronismo» stilistico: storia di un'intenzione non realizzata

Il problema del realismo di Betocchi va storicizzato nel contesto della poesia italiana.

Fino agli Anni Trenta, se si eccettuano marginali frange realistiche ottocentesche<sup>26</sup>, rimane costante la linea petrarcheggiante che dal cantore di Laura attraversando Leopardi giunge fino ad Ungaretti<sup>27</sup>. Egli, conformemente alle esigenze presenti nelle letterature europee, avverte di una presa più diretta sul mondo.

A questo punto lo scrittore doveva rintracciare gli strumenti per attuare questo progetto. Dove trovarli? Certamente non nella tradizione intimistica contro cui lottava, a cui non furono estranei né Pascoli né d'Annunzio né il letterarissimo Gozzano. Non poteva, toscano di nascita, ripiegare sul dialetto<sup>28</sup>; d'altra parte l'esperienza avanguardistica aveva rivelato la propria inconsistenza. La produzione montaliana non era ancora chiaramente visibile, anche perché più vicina a modelli stranieri, mentre l'esperienza vociana, ponendosi come “orlo”<sup>29</sup> tra passato e presente, presentava caratteri assai contrastanti e poco chiari. Il modello allucinatorio di Rimbaud, a cui Betocchi, faceva appello, con la sua carica adolescenziale aggressiva e rivoluzionaria, con il suo lavoro sulla componente fonosimbolica della parola poco si addiceva ad un temperamento improntato alla serenità e all'ottimismo e ad una *Weltanschauung* fondamentalmente contraria ad ogni elemento allucinatorio.

La ricerca di una dizione semplice, naturale, consona a quella realtà “umile” contraria ai turgori barocchi dell'Ermetismo, mentre in Montale si indirizzava verso un «confronto serrato con le componenti tecnico-materiche della scrittura»<sup>30</sup>, in Betocchi si attua nel recupero della tradizione, come circa trent'anni dopo avrebbe fatto un altro poeta, ligure di adozione, Giorgio Caproni, nel *Seme del piangere*. Se quest'ultimo trova nello stilnovismo cavalcantiano le modalità per cantare la figura della madre, Anna Picchi, Betocchi riprende la linea che da Gabriello Chiabrera, poeta ligure vissuto a cavallo tra Cinquecento e Seicento, giunge attraverso l'Arcadia alle ballate romantiche. Questa “maniera” si muove sulle linee dell'equilibrio e dell'ordine classico tramato su una musicalità assai accentuata, in cui le parole si trasformano in “segni” di contrasto concettuale.

Non dimentichiamo che il poeta savonese con la canzonetta melica contribuì ad una vera e propria rivoluzione in campo metrico e strofico rompendo la stabilità delle forme liriche (canzone, ballata, sestina, sonetto e madrigale) risalente al

Petrarca, grazie all'influsso del lirico Orazio<sup>31</sup>. Anche il Romanticismo per alcuni versi continuerà una tale linea, come si può rilevare dall'analisi intertestuale degli *Inni Sacri* di Alessandro Manzoni.

Betocchi dalla tradizione melica riprende la quartina, l'uso di versi corti dal ritmo pronunciato, l'impiego di versi sdruccioli non rimati o con rima imperfetta, la struttura di "canzonetta", variata all'infinito, e soprattutto l'adozione di parole esili, musicali, di rime "facili" (esempio, luna : una : bruna), di frequenti allitterazioni, di metafore trasparenti. Una fitta rete di rimandi fonici costituisce l'autentica struttura portante di molte composizioni e serve a produrre un sentimento di calma, di beatitudine, scambiata per "fraternità francescana". La leggerezza con cui l'autore passa da immagine a immagine rende con immediatezza l'alternarsi di fuggevoli sensazioni o bozzetti.

Alle ariette metastasiane Betocchi si avvicina, quando introduce nella musicalità qualche elemento di riflessione morale. All'Arcadia si può far risalire il gusto oleografico della campagna, raramente inserita in coordinate spazio-temporali. Anche quando si accompagna un'indicazione geografica, l'indeterminatezza metaforica la eleva a simbolo universale. Manca in lui il sentimentalismo settecentesco soffuso di malinconia<sup>32</sup>. Certo non poteva mancare la suggestione dei poeti più vicini a lui, come Pascoli, d'Annunzio e, proprio per la componente classicista, Carducci.

«Dalla tua solitudine / alla qual sempre anelo, / pallido muto cielo / ogni attendere è inutile; // se schiarisci pupilla, / sopra i piani lontani / i miei appelli son vani / non dismagli favilla» (p. 11): a parte la chiusura dannunziana non si può non cogliere un andamento melico di ascendenza chiabreriana visibile anche nella perspicuità del lessico. Lo testimonia anche la presenza di parole come «primavera», «autunno», «cuore», «cielo», «sole», «chiaro», «ombra», «vento», «monti», «pioggia», «fiume» e l'abbondanza di aggettivazione: «Semplici, candidi, fuggitivi, / sui prati morbidi di brine, / danzano, volano giulivi / bambini in bianche mussoline» (*Musici, giocolieri, bambini, gioia*, p. 15). Siamo lontani dalla ricerca leopardiana del vago, dell'indistinto e dell'incompleto, che con il loro senso evocativo riescono a suscitare immagini indefinite, perché parole come «lontano», «antico», «notturno» dilatano confini semantici ed emotivi di termini decisamente concreti («quest'ermo colle»); In Betocchi, invece, l'atmosfera stessa è vaga, per cui un'ulteriore aggettivazione stempera ancor più il significato.

Il registro è sempre tenuto alto dalla figura retorica dell'apostrofe ad oggetti, a momenti atmosferici, ad animali, da un lessico aulico tradizionale («allegro», «argenteo», «solingo e stento», «ripiumato», «imi cieli», «duol»: gli esempi sono tratti dall'*Ode agli uccelli*, pp. 19-20), dai troncamenti, dalle esclamazioni, dalle *callidae iuncturae* (uccello «ripiumato di vento», le «fronde tra il vento corrotte», «il volo vago»: *ivi*). Insomma metrica, rima, lessico conferiscono al lettore l'impressione di trovarsi nella tradizione della lirica italiana non petrarchesca<sup>33</sup> forse, ma classicista e arcadica, di stampo novecentesco, che, continuando la linea foscoliana e carducciana privata di ogni riferimento mitologico e parnasiano, non ignora le venature stilistiche leopardiane, pascoliane e dannunziane. Di Pascoli Betocchi non possiede la dimensione visionaria e simbolistica; di d'Annunzio ignora ogni atteggiamento superomistico e panico: l'uno e l'altro vengono rivisitati nella tradizione tassiana-melico-arcadica.

Gli elementi naturali paiono percepiti di modo diretto, in realtà lasciano trasparire

precisi filtri letterari di cui si è parlato: «O dalle nubi campagne guardando / spinge, sull'ali colorate, / spiriti leggeri che vanno vagando / sui campi, tra le fronde agitate: / e adombra il bel viso d'ambascia / per foglia che al vento si lascia». Pare che Betocchi ignori la sostanza del travaglio presente nella poesia italiana di inizio secolo.

Non manca un timbro diverso che si svilupperà nelle raccolte posteriori, nonostante non venga mai completamente abbandonato il tono tradizionale. Nella *Messa disertata*, all'interno di alcune espressioni letterarie ed astratte («una chiesa si lagna»), domina un autentico senso di concretezza che si può vedere negli uomini che «s'accapigliano alla mora», nel «prete con la stola gialla», nella «povera donna / che sta sgomenta e inginocchiata / all'altare della Madonna»: figure vere, sofferenti, che anticipano altre figure «umili», che rappresentano i momenti più alti della lirica betocchiana. Certo la levità dello stile attenua la presa sul reale. Nella *Sera di fiera* la contadina «che condusse agnelli, / pecore, manzi, porci irsuti» incontra un ragazzo «grande, / ondoso, lento, bruno», ma la composizione termina in un'atmosfera vaga dal sapore leopardiano: «E mentre va lentamente / per strade languide a notte, / ascoltano canti e ribotte / alternarsi lontanamente». Una delle tematiche più importanti della prima raccolta, presente in tutta la produzione, è quella dell'«ombra», la zona indistinta tra il mondo dei fatti e il mondo delle essenze eidetiche, il punto di congiunzione tra sogno e realtà, tra aulico e prosastico, tra accidente e sostanza, tra tempo ed eternità.

Nella raccolta *Altre poesie* si può cogliere un influsso del contemporaneo Ermetismo in alcune espressioni come «fior di oscurità» (p. 68), «Abbiano gole di suono / verde cantanti i monti» (p. 69), ma si tratta di elementi isolati, perché a Betocchi all'interno di atmosfere vaghe ed astratte riesce difficile forzare la parola per legarla in analogie. Il tema della *Pasqua dei poveri* potrebbe prestarsi ad un mutamento di stile, ma prevale una semplicità sentimentale di stampo pascoliano: «Povero il cielo e povere le stanze». In questa seconda raccolta si impone un più sicuro possesso degli strumenti stilistici: i rapporti musicali si fanno più complessi per mezzo di rime dislocate in parti diverse del verso, segno di una minore adesione ai modelli.

La sezione *Notizie* presenta la novità della datazione: alcune liriche recano nel titolo l'indicazione dell'anno: *Varcando l'Appennino nell'anno 1940*, *Taccuino di Valmontone, 1943*, e soprattutto *Rovine 1945*, *Lungo la Casilina, 1945, 1946*, ispirate dalle vicende della guerra e la proclamazione della Repubblica Italiana. In *Rovine 1945* il motivo delle distruzioni belliche, filtrato attraverso l'individuale temperie spirituale, raggiunge un esito apprezzabile sia perché viene evitata la retorica della poesia civile, di cui Quasimodo si sarebbe reso interprete, sia perché la disperazione cede il posto alla speranza: «Non è vero che hanno distrutto / le case, non è vero: / solo è vero in quel muro diruto / l'avanzarsi del cielo // a piene mani, a pieno petto, / dove ignoti sognarono, / o vivendo sognare credettero, / quelli che sono spariti» (p. 122). In alcune liriche viene abbandonato l'andamento ritmico della canzonetta e le rime facili. *Lungo la Casilina, 1945* è strutturata secondo lo schema consueto: i dati reali («Questa terra cosparsa d'ossa», «una nuova legge civica sbaglia i sentieri») si disperdono nel sentimento («Questa terra vi dia pace, / ossa predaci, pel nostro sogno / di libertà, d'irraggiungibile libertà, / qui, dove siamo universali, / ed un'acacia flette al vento marino» (p. 123) e così pure in *1946*: «Viva la repubblica [...] Siamo / un popolo certo che la morte / è nel giardino dei cedri» (p. 124). Quindi, nonostante il

tentativo di mutamento stilistico (*Vagoni-manovra*, *La serva*), predomina ancora lo stile arcadico, come si deduce anche dall'uso delle parole «vento», «luna», «cuore».

### 5. Il realismo di Betocchi

Con l'anticipazione di qualche lirica isolata, Betocchi da *Tetti toscani* in poi presenta anche, seppur in modo episodico e mai come conquista definitiva, un altro stile, un'altra maniera, un altro modo di oggettivare la sua *Weltanschauung* che raggiungerà il suo apice nella raccolta *Il vetturale di Cosenza ovvero Viaggio meridionale*.

Si tratta di due diverse modalità di scrittura che si prestano ovviamente a contaminazioni, zone d'ombra, ma che di solito sono chiaramente distinguibili. In questi casi lo scrittore si avvicina alla realtà senza il filtro del sentimentalismo romantico e della cantabilità arcadica. Lo stile diventa essenziale: le rime sono contenute e meno "facili", il periodare secco contrasta con la prima maniera, in cui spesso il punto fermo coincide con il termine della composizione, e l'autore affida la soluzione poetica non alle parole, ma alle azioni, ai gesti, a persone reali.

Più che nel *Canto di una vendemmiatrice*, in cui si riprende l'andamento della canzone popolare e lo scenario dei paesaggi arcadici, nel *Canto di una rammendatrice* la poesia di Betocchi si sostanzia di *pietas* e di empatica aderenza al reale: «La sera, alla lampada intesa / umanamente a un lavoro / come il mio, d'accesa / quiete in breve raggio, col volto // chino sulla tela lisa / vo rammendando, e spargo / di gugliate il suolo. / Ogni capo dai mali // giorni dell'eguale vita / vien sulle mie ginocchia / a medicarsi dell'antica / noia, che poi, volta e rivolta, // ritornerà, dai giochi / stessi ai soliti malanni / per altri giorni, od anni, / secondo la fortuna. E i pochi // sensi desti, mentre l'ora / tarda mi stanca, divagando / come fuochi d'autunno, vanno / cercando in me quella dimora // che ardendo li consuma: / e resta sola la lampada / che illumina un passato / che s'invola, all'alba che sorge» (p. 94). Ad eccezione del termine finale «s'invola, non troviamo parole auliche, troncamenti, rime "facili"; l'andamento è mesto come la tematica; il poeta sa dissimulare abilmente gli artifici retorici. Ma l'elemento più convincente è costituito dalla delinea-zione sicura dei tratti di vita di questa donna, la sua pena di vivere, la fatica del mestiere, la frustrazione della ripetitività delle azioni; il poeta non scade nelle consuete sbavature sentimentali, non cede alla tentazione metafisica finale, non adotta la consueta allocuzione agli oggetti. Il dettato robusto trova il suo suggello nella solitudine della «lampada», sospesa tra passato e futuro.

Un altro gioiello, anche se con qualche cedimento al "patetico", è rappresentato dalla composizione *La serva*, in cui il poeta riesce a calarsi nella "zona umiliata" dell'interiorità personale. La serva trova la sua figurazione poetica nel "silenzio" («Da me si stacca il segno del silenzio»), che non si definisce come assenza di rumore, ma come divieto di esercitare il diritto della parola, a cui la donna è costretta a sottomettersi dall'istinto di sopravvivenza. E proprio questa vita "strozzata", "dimidiata", segnata da un destino tracciato fin dalla «culla», diviene sublime poesia in alcuni passaggi, in cui la tragedia si mescola al rimpianto: l'umiliazione continua viene percepita dietro «l'albagia dei padroni», («quel rumore della ricchezza, io estinsi nel silenzio»), l'impossibilità di una libera scelta di vita nella «luna docile [che segue] nel corso diurno l'abbaglio del sole», il rimpianto della maternità e della famiglia nell'«amore / per altre culle», la paura della fame nel «terrore [del] padrone

[che] vigila» e, infine, la consapevolezza della propria inconsistenza come persona («Sfumai su dalla terra, come l'aria / calda di giugno», p. 127). Betocchi entra nell'animo della serva per mettere a nudo tutta una serie di sensazioni, di emozioni, di sofferenze, di rassegnazione che nelle persone umili spesso non giungono neppure a livello non dico di parola, ma di consapevolezza.

Non in *Tetti toscani*, in cui il concreto di solito sfuma in una dimensione eidetica, ma nella sezione *Il vetturale di Cosenza ovvero Viaggio meridionale* si possono ritrovare le suggestioni più autentiche di questo realismo umile e spoglio: «Ier sera, all'osteria – era nel piano, / fuori la notte coronata dai monti – / son passati tra noi discorsi d'altri tempi: / il vino era chiaro, e da quieti ospiti, / in quella sala, come sotto una pergola, / pensavamo alle foglie della vigna / che se ne vanno, ora ch'è autunno, / e da inebriati parlavamo del tempo» (*Vino di Ciociaria*, p. 233). Non meno suggestivo è il passaggio della lirica *Sugli Aurunci*; il testo si incarna massicciamente in una terra, in abitudini, in mentalità, in una storia: si sente palpitare il *genius loci*: «Qui la pietra grida vendetta / e agli uomini poco è dato, salvo / una fede superstiziosa, come / la serenità che carica di nemi / s'illumina d'agguati, verso il mare. // E ancora è Ciociaria, l'appassionata / veritiera, che non sa d'estetica, / crede nello spirito dei morti, / e si salva dal diluvio con preghiere / ora fonde come le montagne, // ora fresche come foglie sul Liri» (p. 235). In *Campobasso-Salerno* (p. 239), dopo aver tracciato con pennellate di colore puro il paesaggio autunnale, l'autore percepisce la propria condizione di pellegrino «di stazione in stazione» finché sbocca sul mare. In questa composizione lo schema fenomenologico di cui si è parlato diventa, senza alcuna forzatura, metafora dell'esistenza.

Betocchi, però, non ha mutato maniera: anche in questa raccolta permangono elementi precedenti: la forma del periodo-composizione, un vago sentimentalismo visibile in termini come «lune», «fiumi», «farfalle», le apostrofi alla Chiesa di Frosinone, alla verga d'ontano, ai monti sanniti, al cavallino del vetturale.

In *Diarietto invecchiando* riscontriamo la forma del poemetto diviso in sezioni. Il poeta medita sulla vecchiaia contrapposta alla giovinezza, sul tempo che passa nel difendersi e nell'offrirsi delle cose dalla morte. La tentazione del lirismo non viene vinta, anche se i simboli personali si infittiscono. Anche la maniera di affastellare sensazioni, l'inserzione di incisi, di zeppe, la disposizione a cogliere analogie si fa più equilibrata. Balzano, però, vive altre immagini, come quelle del fagiano, del traghettatore, della vecchietta, del ragazzo che fischia. La sezione *Nel giardino di Susanna* il simbolo biblico del vecchio innamorato viene interiorizzato tra sensi di colpa e di vergogna e pudore, che sfumano ogni aggancio biografico «Non c'è cosa più sciocca / d'un vecchio innamorato» (p. 312). Lo scrittore in vecchiaia si scopre diverso dall'immagine che di se stesso si era costituito in precedenza. Avverte pulsioni che il senso comune definisce come ignobili. L'allusione biblica trasferisce su un piano moralmente negativo il travaglio interiore. Come risultato, notiamo l'abbandono del sentimentalismo dei «monti», dei «cieli» e dei «fiori» per ripiegare su un andamento prosastico e su un lessico discorsivo, confidenziale («Non piango mica, ma nemmeno mi lamento», p. 313), elevato saltuariamente da termini aulici nelle riflessioni e negli aforismi. Ne deriva un contrasto tra convinzioni religiose e morali e sensi, il quale sconvolge i precedenti equilibri. In questo momento la poesia si assume il compito di oggettivare la lotta, di accogliere propositi e pentimenti. L'Arcadia cede spazio alla persuasione. Sotto il profilo stilistico vengono abbandono

nati i versi arcadici per adottare un tipo di strofa lunga.

In *Ultimissime* e in *Poesie del sabato* prevale l'impressione, per cui viene abbandonato il poemetto a tema. Ritorna lo schema che dal sensibile conduce all'ultrasensibile e l'Arcadia cede il posto alla poesia metafisica, ma i contenuti si ripetono.

## 6. La religiosità di Betocchi

Un approfondimento a parte merita il tema della religiosità in Betocchi. La critica, come si diceva, lo definisce "scrittore cattolico", ha parlato di visione religiosa dell'esistente, di "creaturalità francescana" ecc.

Risulta, però, difficile scorgere una visione religiosa del mondo nelle canzonette: non basta una chiusa con un vago riferimento all'infinito. Se per "poeta cattolico" si intende uno scrittore che assume come temi i riti cattolici (la Messa, la Pasqua, il Natale, il Corpus Domini, Per San Pietro e Paolo), potremo sottolinearne l'episodicità; se, però, consideriamo i contenuti, non sarà possibile non notare che Betocchi più che approfondire il significato della festività, costruisce un bozzetto, descrive un episodio che culmina talvolta in una preghiera. «Quando vado alla messa spesso non prego, / guardo. Sono un bambino. Guardo, / e credo. E il Signore mi dice / (con povere fiammelle di candela, / mutamente dentro di me, nel mio guardare), / – Bravo, hai fatto bene a venire. – / E al segreto consenso la coscienza / s'indebita, riconoscente. E mormora: / – Basta, così sian tutti, tutti / oramai con me. Anche quei pochi / cui ho fatto del bene. E solo mi lascino, / taciti, solo nel mio guardare. – » (*Messa piana*, p. 346).

Questi versi dimostrano che Betocchi è un poeta religioso nel senso che l'esistenza del Divino, i misteri dell'Incarnazione, la fiducia in un Dio buono e provvidente, le Verità di fede si pongono per lui come coordinate interpretative del mondo, come possesso certo e indubitabile come la propria esistenza e quella dei monti, del fiume, dei tetti, degli uccelli, al punto che non si rende necessaria alcuna precisazione. La sua religiosità, quindi, costituisce un presupposto piuttosto che una tematica o una componente della sua produzione.

Non in queste liriche, ma altrove mi pare vada ricercata la religiosità più genuina del poeta e cioè in quei rari momenti di *pietas* creaturale che conduce l'autore a provare empatia per le creature "umiliate e offese" dalla vita, per i piccoli, coloro che saranno i primi nel Regno dei Cieli: la ricamatrice, la vendemmiatrice, la serva e, soprattutto, la madre. Con intuizione e sensibilità eccezionale Silvio Ramat concentra l'analisi della componente religiosa betocchiana unicamente in questa figura che ha ispirato alcune tra le più belle composizioni: *Squille di Lombardia* e *Due toscani a Milano: mamma e figliolo*. Anche in questo caso il mondo affettivo e sentimentale si attua in gesti, movenze, credenze, sembianze di una figura reale<sup>34</sup>. L'ispirazione strettamente evangelica traspare anche dalla mescolanza di stile che alla semplicità dell'eloquio (stile "comico" nell'accezione auerbachiana) unisce la "tragicità" della vicenda, per il fatto che si canta la partenza della madre verso l'eternità come coronamento di un'intera esistenza.

Un passo ulteriore della concezione religiosa di Betocchi può essere rinvenuto nella sezione *Nel giardino di Susanna*: l'equilibrio tra vita e fede, come già abbiamo detto, incontra un primo, ma, a mio parere, sostanziale sussulto: il generale quadro dei valori di riferimento entra in crisi sotto l'assalto dei sensi, il peccato



bussa alla porta e sconvolge non solo la precedente pace interiore, ma anche la consolazione dell'innocenza di chi «è innamorato / e che ha perduto, per quest'amore, anche i beni / dello spirito» (pp. 312-313).

Ma la tragedia scoppia alla fine della sua vita: «S'è vendicato! Mi ha colto / di soppiatto, in lei che amavo, / l'ha travolta in un letto di ospedale, / dove le ha tolto la parola e il gesto, / lasciandole il saperlo. E ha stinto persino / il paesaggio che credevo dell'anima e libero, / e mio. L'amore vi inseguiva l'amore. / Ora è un luogo spento. Ma se il destino / credesse d'aver vinto... Son qui, / invece, che mi rodo pensando: / – Dov'è che smarrii l'innocenza? / E – Quando ho tradito la mia promessa?» (*Il vecchio: stravaganze, sventura, destino*, sezione II, 1, p. 376). Lo stile spezzettato, quasi singhiozzante, e il lessico secco non lasciano dubbi sulla stretta aderenza tra la tragedia che ha colpito la moglie e la disperazione del poeta. È il momento in cui la fede entra in crisi e di fronte alla prova sente l'abbandono, anzi la vendetta di Dio, (forse per la debolezza di fronte alla tentazione, di cui ha parlato nella sezione *Nel giardino di Susanna*). La poesia riflette lo scardinamento delle precedenti certezze coinvolgendo ogni aspetto, da quello religioso a quello esistenziale, da quello gnoseologico a quello sociale e a quello letterario.

«Osai dire, osai dire che il destino / non mi avrebbe avuto [...] non seppi mai / se era Dio che lo permise, ma chi / amavo se non lui, con chi dolermi?» (p. 379): torna eterno e senza risposta il lamento di Giobbe che domanda a Dio ragione del dolore del giusto. Il poeta si arrovella invano per trovare risposte: «O avevo troppo confidato?» (*ivi*) per finire a trovarsi ai piedi della Croce nell'atteggiamento umanamente più assurdo e cristianamente più autentico: «Così mi ha fatto chi mi amò / fino a morire per me» (p. 381). Betocchi scopre «che solo / il dolore era corpo vivente, e un arcano disegno il vero sofferente, / un vero sepolto della mia carne / che gettava quell'ombra d'intorno / che io chiamavo me stesso, e dolore e destino» (p. 382).

In questi versi pare compendiato il traguardo umano e cristiano del poeta: una fede nuda, disarmata, che l'esperienza del dolore ha spogliato di ogni evidenza logica, di ogni elemento razionale. In questo momento della sua esistenza egli non viene sorretto più né dalla concezione sacrale della vita appresa dalla madre né dai riti della tradizione cattolica. A lui si rivela nella sua cruda drammaticità l'inconsistenza dell'essere: «Il vero sepolto nella [...] carne» gli aveva distrutto le ombre che credeva realtà. Ma proprio da questa precarietà, dal senso del limite, dalla debolezza del pensiero sorge la vera fede, secondo cui «la scelta fra l'esistenza e l'inesistenza di Dio è un atto di accettazione o ripudio, in cui il singolo uomo decide a suo rischio se per lui la vita ha un senso oppure è assurda, giacché a questa opzione si riduce in fondo e senza residuo il dilemma» (L. Pareyson)<sup>35</sup>. Di fronte alla disperazione kierkegaardiana, di fronte ad una vita che «non accetta formule», com'è precedente per Unamuno e come in seguito per Padre Turollo, non rimane che la pascaliana fede che muore e resuscita senza sosta all'interno della coscienza umana.

## 7. Bilancio provvisorio

Da quanto esposto si deduce che la presenza di Betocchi del Novecento richiede una ridefinizione sia per sfatare i luoghi comuni che da studio a studio si tramandano sia per valutare eventuali differenze tra intenti e risultati poetici.

In lui abbiamo constatato il limite di una poetica incapace di seguire «il mutare dell'orizzonte epistemologico, nella sfiducia di un linguaggio intriso di suggestioni

e associazioni emotive, sordo alla dimensione fisica, biologica del percepire»<sup>36</sup>. Il lirismo sentimentale e oleografico di ascendenza arcadica è muto di fronte alle tragedie che hanno colto la cultura occidentale a metà del secolo. L'apertura dell'io a paesaggi idillici, a bozzetti paesani, contraddistinta dalla ripetitività dei termini e delle scene, può costituire un documento del permanere nel nostro secolo della tradizione classicista.

L'eredità più cospicua di Betocchi, a mio parere, va ricercata nei rari momenti in cui il mondo interiore si traduce in figure semplici, concrete, in cui il cristianesimo si attua nella raffigurazione di persone umili in uno stile semplice<sup>37</sup>. E proprio in quest'operazione, che, a quanto pare, non ha prodotto seguaci, sta il suo merito nei confronti della poesia italiana avviata sulla difficile strada del realismo. Privato di modelli all'interno della tradizione toscana, Betocchi ha saputo conquistarsi una maniera originale, anche se limitatamente usata, per raffigurare il mondo interiore, le sofferenze, le umiliazioni di coloro a cui è indirizzata la Buona Novella, come testimonianza non solo di una visione di vita secolare, ma anche di un mondo contadino presente nell'«umile Italia» del suo tempo.

Infine va posto in luce un terzo elemento: il dramma della fede vissuto con accenti decisamente contemporanei. L'esperienza del dolore conduce lo scrittore ad abbandonare una tradizione improntata a rassegnazione e a chiudere il suo itinerario sul versante della debolezza del pensiero contemporaneo, il più sconvolgente paradigma del mistero della Croce.

Certo, pochi, troppo pochi versi si possono comprendere in questi ambiti, per cui Betocchi è un poeta che guadagna se antologizzato, eppure tali semi non possono essere dimenticati se non vogliamo consegnare alla dimenticanza un'esperienza poetica che nel clima del rinnovamento di fine secolo può presentarsi viva e significativa.

## NOTE

- <sup>1</sup> LUIGI BALDACCI, *Introduzione a CARLO BETOCCHI, Tutte le poesie*, Milano, Mondadori 1984, ripresa in CARLO BETOCCHI, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1996, p. 620. Le successive citazioni indicate con il numero di pagina tra parentesi si riferiscono a questa edizione.
- <sup>2</sup> GUIDO DI PINO, *Carlo Betocchi - Il poeta cattolico fra tradizione mistica toscana e cristianesimo popolare figurativo: il rifiuto radicale del laicismo moderno e la spogliazione della parola poetica, I Contemporanei*, Marzorati, Milano 1979, pp. 4753-4780.
- <sup>3</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1993, p. 598.
- <sup>4</sup> GUIDO DI PINO, *Carlo Betocchi - Il poeta cattolico fra tradizione mistica toscana e cristianesimo popolare figurativo, op. cit.*, p. 4755.
- <sup>5</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento, op. cit.*, p. 598. GIANNI POZZI parla di «incompletezza espressiva, dovuta a un'invenzione di ritmi un po' approssimativa» (GIANNI POZZI, *La poesia-verità di Betocchi, I Contemporanei*, Marzorati, Milano, 1979, p. 4781).
- <sup>6</sup> GUIDO DI PINO, *Carlo Betocchi - Il poeta cattolico fra tradizione mistica toscana e cristianesimo popolare figurativo, op. cit.*, p. 4761.
- <sup>7</sup> GIANNI POZZI, *La poesia-verità di Betocchi, op. cit.*, p. 4781.
- <sup>8</sup> GIORGIO CAPRONI, *Realtà vince il simbolo nella poesia di Betocchi*, «La Fiera Letteraria», 23 dicembre 1956.
- <sup>9</sup> ANTONIO PORTA, *I travestimenti di due stagioni*, «Il Giorno», 28 agosto 1974. Andrea Zanzotto, *Presenza di Betocchi*, nel testo AA. VV. *Carlo Betocchi, Atti del Convegno di Studi*, Firenze, 30-31 ottobre 1987, Firenze, Le Lettere, 1990.

- <sup>10</sup> LUIGI BALDACCÌ, *Introduzione* a CARLO BETOCCHI, *Tutte le poesie*, *op. cit.*.
- <sup>11</sup> Da un colloquio con VALENERIO VOLPINI pubblicato su una monografia *Colloquio con scrittori d'oggi* della serie «Castoro», Città Nuova, 1971.
- <sup>12</sup> CARLO BO, *Il poeta di passo*, nel testo CARLO BETOCCHI, *Prime e ultimissime*, Milano, Mondadori, 1974.
- <sup>13</sup> GUIDO DI PINO, *Carlo Betocchi - Il poeta cattolico fra tradizione mistica toscana e cristianesimo popolare figurativo*, *op. cit.*, p. 4754.
- <sup>14</sup> CARLO BO, *Il poeta di passo*, nel testo CARLO BETOCCHI, *Prime e ultimissime*, *op. cit.*
- <sup>15</sup> *Ibidem.*
- <sup>16</sup> GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 134.
- <sup>17</sup> GUIDO DI PINO, *Carlo Betocchi - Il poeta cattolico fra tradizione mistica toscana e cristianesimo popolare figurativo*, *op. cit.*, p. 4757.
- <sup>18</sup> LUIGI BALDACCÌ, *Introduzione* a Carlo Betocchi, *Tutte le poesie*, *op. cit.*
- <sup>19</sup> GIANNI POZZI, *La poesia-verità di Betocchi*, *op. cit.*, p. 4782.
- <sup>20</sup> L'influsso di RIMBAUD unito a quello di VILLON è testimoniato da BETOCCHI nell'*Avvertenza* alla pubblicazione: «al loro linguaggio senza ambagi, più forte di me stesso, io credo di dover la rivelazione delle ire sconosciute per le quali si giunge ad un possesso imo e gagliardo della realtà con una lingua che allora diventa poetica».
- <sup>21</sup> NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 110. GIOVANNI RABONI, *Prefazione*, a *Carlo Betocchi, Tutte le poesie*, p. X; Antonio Porta, *I travestimenti di due stagioni*, «Il Giorno», 28 agosto 1974.
- <sup>22</sup> Cfr. nota n. 20.
- <sup>23</sup> PIER PAOLO PASOLINI, *Le estasi di Betocchi*, «Il Giorno», 25 aprile 1953; ora nel testo *Il portico della morte*, Milano, Fondo P. P. Pasolini, 1988.
- <sup>24</sup> ANTONIO PORTA, *I travestimenti di due stagioni*, *op. cit.*
- <sup>25</sup> CARLO BETOCCHI, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, pp. 9-10.
- <sup>26</sup> Siccome il termine presenta molteplicità di significati, nel presente lavoro assume la connotazione di adozione di temi "comici" nell'accezione auerbachiana e cioè di temi umili espressi in un linguaggio che non si discosta dall'espressione colloquiale se non nella misura in cui viene inserito in una struttura i versi e di rime.
- <sup>27</sup> NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*; *op. cit.*, pp. 7-15.
- <sup>28</sup> Il realismo nella poesia dialettale dovrebbe essere considerato con molta circospezione dalla critica, perché esiste il pericolo di scambiare per immediata e aderente alla vita quotidiana ogni parola espressa in un eloquio diverso dal toscano.
- <sup>29</sup> Cfr. GIULIANO LADOLFI nello studio *Camillo Sbarbaro: l'«orlo di un precipizio»*, *Atelier*, n. 14, giugno 1999, pp. 8-14.
- <sup>30</sup> NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*; *op. cit.*, p. 10.
- <sup>31</sup> «Un altro tesoro di forme nonché un nuovo stile, che impererà fino alla fine del sec. XVIII sarà coniato dal Marino e dal Chiabrera (*canzonetta melica*)» W. TH. ELVERT, *Versificazione italiana dalle origini ai nostri giorni*, Firenze, Le Monnier, 1989, p. 114.
- <sup>32</sup> Non mancano accenni di malinconia, la loro presenza, però, è secondaria rispetto ad una visione positiva della vita.
- <sup>33</sup> D'altra parte è nota l'avversione di BETOCCHI per il PETRARCA, a suo parere, questi è poeta che afferma e sublimemente maschera insieme, con l'orgoglio dell'arte, la superbia dell'uomo.
- <sup>34</sup> Per un esauriente trattazione rimandiamo al saggio seguente di SILVIO RAMAT: «Qualcosa che sa di leggenda» - *La madre (e il figlio) nella poesia di Betocchi*, che sarà inserito negli Atti del Convegno di Firenze, AA. VV. a cura di GIULIANO LADOLFI e MARCO MERLIN, *La poesia religiosa del Novecento*, pubblicati a cura della Casa Editrice Interlinea di Novara.
- <sup>35</sup> LUIGI PAREYSON, *Filosofia ed esperienza religiosa*, «Annuario filosofico», Milano, Mursia, n. 1, 1985.
- <sup>36</sup> NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, *op. cit.*, p. 14.
- <sup>37</sup> Per stile semplice ed immediato non intendo parlare di ingenuità popolare né di assenza di modelli letterari, ma solo dell'uso più moderato o dissimulato delle figure retoriche classiche e l'adozione di un registro "comico".

Silvio Ramat

## «Qualcosa che sa di leggenda» – La madre (e il figlio) nella poesia di Betocchi

Come punto di partenza, o meglio di irradiazione e raccordo, prendo la dedica delle *Poesie* (Firenze, Vallecchi, 1955)<sup>1</sup>, che andrà riletta per intero:

ALLA MIA MAMMA

Da quanto tempo ti parlo di questa dedica! Tu non hai aspettato tanto a darmi ogni tua ricchezza. Tutta e prestissimo, a cominciare dalla fede nella quale m'hai allevato, ma che per umano e cristiano mistero hai cresciuto in me, aiutando la Grazia, col meraviglioso e insondabile esempio del tuo amore nel sacrificio. Ma poiché ti dedico soltanto delle poesie, dirò che anche di queste ti debbo tutto. Ma anche qui: dove sono così splendidi come in te, anche oggi che hai più di novant'anni, l'amor di Dio, e più quel timore che ti fa così bella, e quel tuo naturale e popolare sentire, la tua pietà, infine, e la tua allegria, lumi della povertà benaccetta, e l'estro schietto ed il puro linguaggio? Vi son da figliolo, malappresi, e praticati peggio: perdonami.

La data, «1955, il giorno di Pentecoste», corrisponde a una festività solenne dell'anno liturgico e si integra col carattere totalmente sacro della dedica stessa. Restio a riconoscersi seguace di questa o quella tradizione o scuola poetica, Betocchi non esita, invece, nel '55 a professarsi alunno, sia pure imperfetto, della madre ossia del naturale magistero da lei esercitato continuamente e tuttora fulgido all'altezza dei suoi novant'anni e passa. Modello di virtù cristiana e di quell'umile schiettezza a cui il poeta ha cercato di conformarsi, questa madre più che nonagenaria è «personaggio» specialmente in due composizioni degli Anni Cinquanta, da leggersi l'una a specchio dell'altra: *Squille di Lombardia* (penultima della serie *Tetti toscani*, sull'epilogo di quelle che un ordinamento definitivo d'autore battezzerà come *Prime*)<sup>2</sup> e *Due toscani a Milano: mamma e figliolo* (inserita in avvio della sezione *I resti del corpo* che in PS raggruppa testi non tutti recenti).

In entrambi i pezzi citati irrompe il vivo carisma delle «virtù» elencate con gratitudine filiale nella dedica di P55. La «ricchezza» dell'esempio materno non contraddice, ma si salda mirabilmente (evangelicamente) alla materiale «povertà» in cui senza dolersene («povertà benaccetta») fu obbligata a tirare avanti la famiglia fin dal 1911, quando morì il padre di Carlo. «Pulita e spazzata dal torbido», la povertà «campava nell'allegro sereno della gioventù confidente», ci ricorda Betocchi riandando a quei tempi di «scarpe rotte», ch'erano però «manna del cielo perché tutta salute»: così diceva la madre a Carlo, al fratello e alla sorella di lui.

La dedica di P55, si è constata, nomina la fede, l'«umano e cristiano mistero», il soccorso della Grazia e l'«amore nel sacrificio»: formula questa che in sé riassume episodi e abitudini rituali, al cui centro è sempre attiva la madre: tanto più sublimi, quanto più, in apparenza, semplici. Betocchi la rammenta che lavava «ben bene [...] nella tinozza casalinga [...] la tela lucida dei disegni scorretti o sorpassati» (li faceva il marito «disegnatore capo delle ferrovie») onde ricavarne «copia dei fazzoletti per i raffreddori invernali»<sup>3</sup>: gesti e atti che risalgono, dunque, alle più lontane memorie del poeta ad ancor prima che rimanesse orfano.

Nella dedica non può mancare il riferimento alla «pietà» e all'«amor di Dio», entro cui si ravvisa quel «timore» (timor di Dio) virtuoso, argomento che viene svolto in *Squille di Lombardia* ed è spina che abbellisce e corrobora nella madre la fede medesima di cui «ogni tanto» lei si confessa carente. E a proposito del «naturale e popolare sentire», ogni lettore di Betocchi sa ch'esso è il retaggio materno di cui più vorrebbe aver profittato il poeta, e che l'«estro schietto ed il puro linguaggio» ne

sono l'altra faccia, la fedele soluzione espressiva, tutte doti che il figlio vede splendere nella vecchiaia della madre, esaltate in una sua «allegria» che ripete quello «spirito di letizia», nel quale «ci sentivamo immersi» – rievcherà Betocchi - e che altro non poteva essere «se non l'annuncio comprovato della sostanza delle cose, che eravamo figli di Dio»<sup>4</sup>.

Se la «santa vecchiaia» è il tema di *Consiglio alla madre* (nella sezione *Stanze del peccatore*, quasi tutta recuperi, in PS,) a raccordare in se stessa il «santo» e il «sacro» sarà ancora e infine lei, Ernesta (nome pronunciato dal sacerdote che le reca l'Estrema Unzione in *Elegia cattolica*: apice, in UPAP, del «mistero cristiano» che c'induce a morire sperando). Si noti che per lungo tempo il personaggio materno è assente dai testi betocchiani. Eppure il libro d'esordio, RVS (1932), è intimamente religioso; ma in quel festante universo teofanico le presenze umane sono immerse nel «coro», gli individui quasi non vi compaiono. Ecco i poveri di Tegoletto con le loro «allegrezze», ecco musicisti, giocolieri, bambini e gli uccelli, creati della medesima materia spirituale della luce e del vento, della pietra e dell'ombra, oppure della rosa e dei sogni, della danza e degli angeli... Certo v'è una «fanciulla scialba» che «prima dell'alba, attende», ma non ha una forte individuazione o non ne ha più dell'«albatrella» di una famosa (e un po' equivocata) lirica in RVS<sup>5</sup>, dove il «coro» assorbe i solisti eventuali (si vedano le femmine e i pargoli che assistono alla Messa disertata: disertata dagli uomini). È che in quell'universo teofanico, direttamente derivato dalla quietante, arcaica (e un tantino pedagogica) creaturalità del *Calendario dei pensieri e delle pratiche solari*<sup>6</sup>, dove s'era instaurata una laboriosa concordia tra Betocchi, Bargellini e Lisi, ogni privilegio del motivo e dell'elemento umano sarebbe presunzione, stonatura; né spostano poi granché il registro le *Altre poesie* del '39; con la Pasqua dei poveri, la vendemmiatrice e la ricamatrice vi resiste o prevale indiscutibilmente il «tipo», mentre la crudeltà singolare, l'arbitrio umano che viola il sacro equilibrio creaturale ha il proprio testo grave e penoso nel *Cacciatore d'allodole*. Ma questo discorso ci spingerebbe su una diversa traccia<sup>7</sup>.

La madre entra esplicitamente in una lirica di Betocchi solo nel 1946, nella composizione che a quell'anno, fatidico per l'Italia, s'intitola. In vista della conclusione – o, meglio, preparandola – il poeta interrompe le riflessioni sulla neoproclamata e osannata «Repubblica»<sup>8</sup> e, dopo aver detto la sua riguardo a quel che di contingente e di episodico si lega all'acclamato avvenimento, ritorna col pensiero alla madre «che lavava i panni». Fatica e rituale palesemente incancellabili dal libro della memoria, simbolo preciso dell'industriosa povertà e di quel governo della famiglia, ch'è istituzione primaria su qualsiasi altra. A quel pensiero si connette un presente di giovani sbandati: quadro mesto e amaro per il poeta che ormai ha un «cuore di padre». Il suo compito oggi esige «una somma di sforzi, di pietà, d'amore»; la sua scelta sarà per «una tristezza intimamente popolare».

È un appello a virtù perenni, tutt'altro che occasionali. E non stupisce che alcune di queste coincidano alla lettera con quelle che la dedica di P55 riconosce in dote alla madre e da lei mirabilmente praticate. Pietà e amore, certo; ma non ha minor importanza l'aggettivo «popolare»: attribuito in 1946, alla «tristezza» per la quale opta il poeta, e connotante, nella dedica di P55, il «sentire» materno. Se ne deduce che Betocchi affronta i nodi della storia e ogni «attualità» ispirandosi il più possibile all'esempio della madre. Così non sarà ipotesi peregrina il presumere che anche la «tristezza» su cui termina 1946 sia complementare a quella «allegria» che la dedica di P55 distingue come uno dei due «lumi» della «povertà benaccetta» (povertà che fu

il cemento unificatore della famiglia, disposta ad accoglierla, tenace nel viverne il valore di grazia: ma su questo si leggano *Memorie comuni* in ESM e *Altre memorie comuni* in UPAP, dove ad abitare la stanza del poeta è anche misera mobilia, tavola, sedie, armadio, parlanti ciascuno con una «voce» propria).

Alla madre e questa volta col rilievo che spetta a una protagonista e dedicataria, Betocchi tornerà in un componimento della citata serie *Tetti toscani* (1948-54).

In dieci quartine – varia la misura dei versi e non l’atteso regolare reticolo delle rime – *Alla mamma* glorifica una stagione della vita e colei che la interpreta col «santo [...] orgoglio // dell’esser vecchi, e chiari / di mente». Come nella dedica di P55, soccorre la Grazia, se la madre – detta «beata»<sup>9</sup> per questo – pianta «il piede / inacerbito ed erto [...] in mezzo alla fede / nell’asciutto deserto / dell’età» nella quale Betocchi la contempla. Gloria a chi cammina dentro la Chiesa, quella Chiesa di cui riparerà, in termini di personificazione o quasi, *Elegia cattolica*, il più toccante e decisivo fra i testi “materni”. Si accenna a un divario tra differenti «età», in *Alla mamma*, ed è lei avvantaggiata perché ha varcato il «deserto» della maturità, di quella cinquantina che aveva all’incirca l’autore di questi versi. C’è un piglio baldanzoso – malgrado il segno degli anni – in quel piantare il piede nel cuor della fede: una volta di più la madre si dimostra modello di viva energia, non lo sminuisce poco oltre il suo «lene / sospirar nelle pene»: si tratta di un’ombra leggera, e d’altronde il testo adegua subito la «fede» alle «pene», calibrando il rapporto fra la malattia e il farmaco idoneo a curarla. Abbiamo visto che «santo» è l’orgoglio dell’esser vecchi; «santa», e da ultimo, suona l’«obbedienza» di cui la madre è costante esempio, un’obbedienza vereconda, al pari di ogni altro modo o aspetto che la concerna: ed è così da sempre, lo sarà ancora e infine dopo la sepoltura, nella modestia della tomba alla quale (in *Elegia cattolica*) il poeta porterà un fiore. L’obbedienza è una virtù semplice, dal casto odor di basilico: indispensabile alle giornate di Betocchi (lo ammette enfatico in clausola: «non ne posso far senza»).

È, ancora, l’obbedienza (alla Chiesa Cattolica), osservata senza il minimo sforzo dal cardinale John Newman, che detta l’epigrafe (un brano dalla *Apologia pro vita sua*, 1864) alla sezione *Lettera d’autunno* di UPAP: da intendersi come «lettera» vergata in quell’“autunno” della vita che già nel 1961 aveva suggerito a Betocchi il titolo-metafora *L’estate di San Martino*. La Chiesa e il suo Vangelo, che non ci lascia facilmente, a quel che leggeremo nell’ultimo Betocchi, nel *Breviario della necessità* di PS, incrinatosi per troppo umano patimento il pacifico, pacificante rapporto con Dio («Ma si è già nel Vangelo quando / non se ne può più uscire: / e vi si è ancora dentro quando, / stanati dalle mura della sua Chiesa / per impossibilità di restarvi, / allora il Vangelo ci insegue / come il veltro la preda agognata»)<sup>10</sup>.

Sul ritmo di una piccola “ode”, *Alla mamma* svolge con chiarezza il trionfo del motivo liturgico: nello scenario campestre di domenica – anzi di una «vecchia mattina / di domenica» –, «la verità cammina / timidamente là / dove dicono la messa». L’avverbio, «timidamente», non contraddice la sostanziale sicurezza del materno «piede» che si pianta nel cuor della fede, come abbiamo letto, e semmai si richiama alla virtù del «timore» (timor di Dio) lodata nella dedica di P55.

Non sono poi molte le liriche scritte da Betocchi “in vita” della madre; d’altronde si potrebbe dire la stessa cosa per quelle “in morte”. Egli non seppe o non volle insistere nella manipolazione del suo più incantevole “modello”, ma non c’è testo, fra quanti vi si ispirano, che non abbia un suo spicco o sia privo di un’implicazione liturgica, in cui il figlio rimane immediatamente coinvolto. La perfetta osservanza del

sacro genera la “santità” della madre, a sua volta venerata come soggetto “sacro” per lo splendore delle sue virtù.

Nell’impaginazione di *Tetti toscani*, *Alla mamma* precede *Squille di Lombardia*, ch’è fra i capolavori di Betocchi. In luogo della quartina, la meno usuale terzina (ma con arredo rimico affatto approssimativo). Non più la Toscana: al suo posto una Milano invernale, cui farà riscontro la torrida metropoli di *Due toscani a Milano*, databile all’incirca al medesimo periodo. Ritroviamo il materno sospiro, già «lene»; ora sono i «sospiri / fievoli e acuti dell’anima in pena», di chi comincia a provare già sulla terra il proprio purgatorio: pena che suscita la «pena» del figlio, colpito dalla confessione inaspettata: «Qualche volta [...] // manco di fede», si duole con lui la madre; la madre, o meglio l’«anima anziana», così come l’apostrofa il poeta, con un sintagma ripreso poi nella sezione *Da più oscure latebre* in UPAP (ma allora non v’è rimedio alla deserticità del soffrire, vertendo il discorso sul «morto andarsene / dell’anima anziana» di Betocchi medesimo)<sup>11</sup>.

In *Squille di Lombardia* c’è una «dura verità» che incalza e pretende di averci tutti per sé: la materna «pena» sorge proprio da tale percezione. E qui la poesia betocchiana, ch’è poesia totalmente di incarnazioni e rappresentazioni, sorda alle lusinghe dell’astratto, cala le sue carte più efficaci. Milano si concretizza nella ieraticità di Sant’Ambrogio, l’inflexibile «censore dei poteri / delle cose reali», quelle che tanto spesso ci sollecitano e sviano... Ma di contro a tanta severità, ecco un’altra figura emergere dalla remotezza dei tempi a favorire un’intesa «difensiva» tra madre e figlio. È Sant’Antonino, esemplare di una santità più accessibile: diviso da Ambrogio, più che dai mille anni di storia, da un tratto di toscana affabilità. Non che questo garantisca gratuite indulgenze ai peccatori, ma almeno la «santissima ironia» che «scalda» le sue «labbra fini» allude a una sfera dov’è meno arduo convenire, e così il suo «occhio / di rondine che par forare il buio / pei dolci nati [...]».

Certo, anche l’arguto santo fiorentino, stando ai biografici e agli iconografici, sembra che non dimentichi nulla, che fiuti «errori per l’eternità» nel popolo a lui affidato (frattanto il sintagma dantesco «dolci nati»<sup>12</sup> stringe più che mai il poeta alla madre); ma nel ripensare a Sant’Antonino può farsi strada, mentre la mamma sospira pregando, una «speranza» che germini «da ogni verità», non solo dalla verità dura» il cui «esistere» Betocchi ha captato «fuori, oggettivo, subdolo, profondo». Anche il vacillamento di Dio in noi è allora una «verità», è parte della nostra croce di «cristiani riviviscenti»... Prodigiosa forza della fragilità, dell’incostanza di cui si confessa colpevole la madre: della «nostr’arte / di vivere» che tende a diventare «altr’arte», quell’arte di «vivere per morire», non esistenziale bensì cristiana (escluderei che qui s’accenni all’“arte” della poesia; non si tratta, no, come in altra e memorabile circostanza di «lasciare l’arte per l’anima»)<sup>13</sup>.

Nei suoi elementi il dittico milanese risulta sbilanciato e non lo si dice badando solo alla diversa ampiezza dei due testi. Forse *Due toscani a Milano* restò esclusa a lungo dal libro (ideale ed effettivo) di Betocchi perché la vistosa esercitazione linguistico-lessicale che contiene fu giudicata soverchiante dall’autore stesso, quantunque si tratti di un divertimento carico di tenerezza e così gremito da concedersi un’orgia inusitata di vezzeggiativi e diminutivi: diciassette, dei quali tredici stipati nella seconda parte. Lo sfogo toscano, anzi toscaneggiante, s’esaurisce nella prima dove, per entro al «calmo conversare / lombardo» lievita d’improvviso, basta un’occhiata reciproca tra madre e figlio, «qualcosa, che sa di leggenda» e che, appunto, può esser definito leggendario perché isola ed esalta, in contrasto col

«quieto / parlare degli altri a largo disegno», tutta un'area di, si direbbe, «memorie comuni», memorie dotate di una lingua loro propria, specifica, di un codice «da toscani», che rimbalza, «allusivo, di gergo», da madre a figlio e viceversa.

I fiori di questa parlata sono la «piccia» e il «bubbolo», ma ciò che conta è il ritrovamento, per suo tramite, di un'unità antica e intatta, collegata ai «sassi della vita popolare». L'umore che la scatena «suona come un bubbolo nell'anima» e, ne accennavo, può denotare un gusto fin troppo scopertamente divertito e profuso con insolita abbondanza. Ma ne dovremo salvare l'essenziale, cioè quel segno di lingua «popolare» ossia virtuosa nell'accezione laudativa della dedica di P55. E possiede una sua ritualità peculiare quel parlarsi l'un l'altro, i due congiunti, in una lingua che le orecchie altrui, profane, ricevono come un costruito dai suoni misteriosi. Ma, se le memorie attizzate gergalmente hanno eccitato nella madre un riso che sconfinava in lacrime, il ritrovato «umore» che la sostiene su per le scale, quando è il momento di andarsene a letto, prelude ad una ritualità più densa. Si adombra la celebrazione eucaristica, dove i minimi conforti del «cartoccino coi savoiardi» e della «bocchetta / del vinsanto» insieme al bicchier d'acqua e al «cartocchetto con lo zucchero» hanno evidenza lì, a portata di mano, caso mai giovassero durante la nottata a colei che non sopporta di coricarsi coi capelli in disordine, malgrado sia ridotta ormai fisicamente a un «mucchietto d'ossa». La naturale sacralità dell'«anima anziana» a questo punto è santificata, ma anche assume uno spessore e un ruolo sacramentali. Sottile com'è diventato, il corpo materno lascia trasparire, intravedere l'anima: sfuma i suoi contorni nel candore del letto e quel bianco che fa tutt'uno coll'azzurro dell'anima – tale è la sensazione di chi legge. I colori degli angeli, i colori della poesia che aveva concluso RVS, *Domani*, si tramutano in colori di grazia vissuta, meritata per umana virtù: e non senza motivo l'immagine finale della seconda parte di *Due toscani a Milano* glorifica al contempo la fede e la parsimonia: «a capo del letto, arde / la lampada perpetua, che non consuma, / e tu la guardi, lei e me, contenta / al risparmio».

La materia corporea, si è veduto, assottigliatasi all'estremo, è fatta perciò molto più sensibile: può percepire i «finissimi / sistri ( e qui la citazione è dal Pascoli<sup>14</sup>) delle voci dei morti». Si delinea una comunione, per lei, col mondo dei defunti, mentre il «lumino» che la veglia le fa coraggio. In una sola volta, lo sguardo materno «beve / a tutte le fonti dell'amore»: una simultaneità, una sintesi, che rende invidiabile lo stato di grazia sospesa tra l'umano e il divino, la vecchiaia, qui veramente colta al delicato apice della sua grandezza.

Dagli anni Cinquanta le *Stanze del peccatore* di PS recuperano, fra l'altro, *Consiglio alla madre*, testo innegabilmente minore, a paragone del dittico milanese. In auge anche in queste tre quartine, e con oggetto incipitario, è la «santa vecchiaia» talmente nutrita di eventi e ceneri che il tempo non può più insidiarla. Neppure «la voce del babbo» (una delle voci «sistri» fantasticate di *Due toscani*) proveniente «di là dal mondo» farebbe oscillare la «luna» materna «sui cardini antichi», giacché s'avvicina il compiersi del tempo, ma questo non comporterà una reimplicazione (come accade ad altri uomini, ad altri poeti) nelle misure terrene e nei ricordi che a quelle si connettono. La «genziana» che il figlio vorrebbe far vivere «sui deserti sentieri» delle «rughe» del volto materno allude forse al primato dell'oggetto di natura sopra l'oggetto di memoria (di storia); al primato di ciò ch'è lieve su ciò che è grave. La genziana ci reintroduce nel cerchio familiare da cui era sgorgata – in *Alla mamma* – la giuntura analogica fra la «santa obbedienza» e l'«odor di basilico». Il volto materno è solcato da rughe, denuncia l'usura degli anni, ma proprio lì, sol che lei lo



desideri, potrà fiorire la simbolica, l'umile genziana. Tutto sta predisponendosi al varco da questa ad un'altra vita: ce l'ha mostrato il rarefarsi, e quasi lo sciogliersi, della materia del corpo, il trascolorare, in bianco e in azzurro, d'ogni altra tinta...

Il gruppetto delle liriche "in morte" comincia, è probabile, con una (intensamente meditativa) che appartiene al *Vetturale di Cosenza ovvero viaggio meridionale* di ESM. *Alla chiesa di Frosinone* medita sul «tempo», già nominato del resto in *Consiglio alla madre*, dove se ne diceva prossimo il compimento. La madre è morta da poco – è la seconda metà degli anni Cinquanta – e nel vuoto di quell'assenza il poeta ha una strana impressione: «che siamo soli noi due, io e il tempo», tanto sembra cancellata qualsiasi «carità», in un mondo che c'ingoa spietato come fossimo granelli d'una clessidra. Ma allora si riscuote quello che potremmo chiamare il «senso dell'anima» e porge a Betocchi «ali» capaci di farlo volare «fuor di palude», svincolandolo dagli inganni del tempo fisico. Ed è l'«anima» ad avere siffatte «ali», è l'anima a librarsi lontano dalla cupezza del luogo in cui il tempo si scandisce con la voce dell'orologio della chiesa di Frosinone. Affrancatasi dalla prigione del tempo, «la mia anima», dice il poeta, «prega sugli orizzonti senza suono, // di là dai lidi sabbiosi, dov'è andata mia madre [...] / la mia anima prega per ciò che muore».

Visibilmente il tema purgatoriale si manifesta nella figura dei «lidi sabbiosi»; e spiritualmente nell'atto della preghiera, ch'è anche mimesi del pregar materno, assiduo finch'ella vesti «carni insepoltte». Lo sappiamo d'altronde, che «qua per quei di là molto s'avanza»: ai defunti è necessaria la preghiera dei sopravvissuti, la implora già Manfredi in Dante<sup>15</sup>. Ciò che muore, si capisce, nel testo di Betocchi, è l'umano; è l'umano di noi: e per esso si prega. Ma dove questa poesia vince è nel descrivere in termini pienamente fruibili l'arcano ridestarsi dell'anima: come un palpito nuovo d'occhi, in una bambina che si risvegli. Così da un lato potremo avvertire un'altra eco dell'anima fanciulla, purgatorial-dantesca<sup>16</sup>, ma più notevole è, nella connessione «madre-ciglia della vita-bambina-anima» la persistenza dell'impulso di *Due toscani a Milano*, di quel regredire all'infanzia che, verificato nella madre, trasmette al figlio, per contagio puerile, un'allegria irresistibile («e da tant'anni / siamo sempre i medesimi bambini»). Così l'anima, in certo qual modo, ringiovanisce e, per vigore d'analogia e di comparazione, s'attenua l'angoscia purgatoriale diffusa in questi versi di viaggio.

A morire, lo sappiamo o lo crediamo, è il corpo: tema penosamente enunciato in *Lettera d'autunno*, lirica eponima d'una sezione UPAP e indispensabile all'equilibrio del volume edito nel 1967. Le date estreme di UPAP ci attestano che la madre ormai è morta; ora il poeta si rivede nel mentre legge una lettera che lei gli ha scritto: facendo fatica da quanti acciacchi l'affliggono. Sono versi che si riconducono all'epilogo di *Alla chiesa di Frosinone*: dopo aver ribadito che bisogna confidare nella divina «pietà» (virtù preclara emersa nella dedica di P55), la lettera si chiude con una supplica che gronda amore: «Mio Carlo, prega, / prega per me...». A questi malanni del corpo, che paiono tormentare tutto e tutti, anche qui è l'anima a reagire: l'anima sorge e diventa una cosa concreta, «un essere // reale», che rende «conto di sé». Accetta le sofferenze continue ma «insiste nel fiorire anche d'autunno». E chi, se non la madre (la madre delle genziane che vivono sui deserti delle sue rughe), può aver insegnato una pratica d'una così tenace energia? È come se la fioritura autunnale riproponesse quella «estate di San Martino» a cui Betocchi intitola il suo libro del '61. I paesaggi, attraversati ieri da uccelli e da venti, da angeli e da farfalle incarnanti con levità celestiale il peso delle astratte cogitazioni<sup>17</sup>, è adesso lo spazio

dell'umano, del dolore che non abbandona tuttavia la speranza, che séguita a coltivare una delle virtù teologali di cui l'esistenza della madre è stata il prodigo esempio.

Fede, speranza, carità: le prime due sono quelle chiamate più spesso per nome da Betocchi e tornano in quel testo, *Elegia cattolica*, che della sezione *Lettera d'autunno* esprime il vertice non solamente affettivo ma, e soprattutto, liturgico. Talvolta «liturgia» è vocabolo che possiamo aver usato genericamente; non sembra dubbio, per altro, che le composizioni di *Lettera d'autunno* siano legate l'una all'altra da un filo davvero liturgico, da una ritualità sacramentale, comprese le due liriche «alluvionali», la prima (*Nei giorni della piena*, quella dell'Arno a Firenze, novembre 1966) celebrante, non senza retorica, la fede nel lavoro, per cui il popolo – «una furia di gente» – alza «la sua vera bandiera, in Dio» e si riscatta da frustrazione e inerzia; la seconda (*In val Tiberina a tempo di piena*) dicendo «beata» la «pazienza dell'argine» e la «monotonia della sua preghiera», sicché s'illustrano due virtù – pazienza e preghiera – che han fatto lungamente da capisaldo anche alla poesia betocchiana. E non credo fortuita la collocazione del testo della val Tiberina in epilogo di *Lettera d'autunno*: la «tranquilla / fiducia» del «limite» affermandosi come un monito che consola e rafforza l'anima.

Liturgici componenti che formano *Lettera d'autunno* che, del resto, nell'ordine di UPAP, si leggono a ridosso di una breve serie ambientata *In piena primavera, pel Corpus Domini*, un'altra grande festività del calendario liturgico. Poi, *Lettera d'autunno* ci accompagna *Verso Quaresima*, s'appoggia a G. M. Hopkins con l'epigrafe di *Resurrexit* (che ammira il sacramento dell'Estrema Unzione), dà voce al «Santo» in *Dal tabernacolo* e arriva al menzionato apice di *Elegia cattolica* passando per tre distinte, consecutive celebrazioni: *Messa di mezzanotte a Natale*, *Messa piana*, *Messa solenne*. Allo sbocco di questo percorso, c'è la madre del poeta e non per caso ricongiunta al marito, nella «povera tomba» e sotto una «lastra / piccola», a specchio della modestia e, a lungo, dell'indigenza che hanno improntato il costume di vita dell'intera famiglia.

«Elegia» è parola che di per sé implica una trepidazione, un'amorosa tenerezza. E Betocchi non tentò spesso le corde «elegiache»: nel suo libro figurano appena una *Elegia del novembre* (strofette esastiche, in RVS) e, tra le «disperse», una *Elegia*, del 1944, che, fra tante incertezze, addita anche l'incertezza del «verso»<sup>18</sup>. Ma nel sintagma *Elegia cattolica* l'aggettivo rassicura, per dir così, quel che d'incerto, di tremante appartiene al sostantivo; e la circostanza della visita ai morti familiari si universalizza, si fa, appunto, «cattolica». Il rito del recar fiori al sepolcro è fomite ad altre, più significative attenzioni che si generano, per strano che possa sembrare, in uno stato sospeso, in una «dolce stoltizia dell'al di là», che traduce in *raptus* metafisico la nostra umana ignoranza dei destini dell'oltremorte: una specie d'ipnosi, rara in Betocchi prima che lui stesso sperimenti lo «stravedere»<sup>19</sup> e le intermittenze della vecchiaia. Qui fantasie e memorie crescono da un imbambolamento dello sguardo che nella terza quartina allinea o incrocia reminiscenze del Valéry del *Cimitero marino* e del Campana della *Verna*.<sup>20</sup>

Da tal vaneggiamento si scuote la memoria, colpita dalla similarità di proporzioni – l'esiguo chiama l'esiguo – fra la tomba dei genitori, «minuscola», e i passi, corti corti, che faceva la madre da vecchia, gabellando tuttavia giocosa l'impedimento per un rispetto di sagge massime («Badate a non fare il passo // più lungo della gamba!»). Quel che risuscita, allora, è la letizia degli ultimi anni di lei, già riscontrata e adorata nel dittico milanese. È, per,ò un lampo, questo festoso recupero e, se

l'occhio del poeta, fisso sulla «cara tomba», trae dai nomi ivi scolpiti quel valore di «leggenda» di cui s'era appreso in *Due toscani a Milano* («qualcosa che sa di leggenda»: un nido, là, di «memorie comuni» fra i membri d'una medesima famiglia), la visione della tomba, qui, induce poi il senso, e quasi il desiderio, della morte, nel poeta che osa dirsi esperto della vita., della vita nel suo itinerario culminante nell'«agonia».

Ora «agonia» è parola-chiave: ne dipende non il mutamento ma l'approfondimento d'un tema fin qui non toccato. Se il «viaggio» dell'esistenza umana ha un suo metaforico «paesaggio» e le sue (spirituali) «fonti», a cui «il mai stanco pellegrino // si disseta», nulla però è più «fertile» del «greppo dell'agonia», sul quale, sostando, la madre aveva invocato in suo aiuto la Vergine, «piamente» (neanche in punto di morte s'interrompe il fluido pietoso che emana dal personaggio-guida). Ed è la Chiesa a venire in soccorso della moribonda, timorosa come sempre che, in uno col corrompersi della vita, perda in lei compattezza la fede. Dietro la Vergine è la Chiesa Cattolica ad accorrere, quella in cui aveva trovato naturalmente asilo il cardinale Newman. Se in chi sta per morire declinano le forze e il parlare costa troppa fatica, si riesce, però, a sentire una presenza: così la madre del poeta «sentiva» allora la Chiesa, in quel modo che «l'ape a sera / sente la regina dell'arnia<sup>21</sup>, / nel mondo che si chiama primavera / e che in quel fremito s'incarna». Questo «fremito» ripete il sovrastante «fremito della fede», e parimenti all'«ombra lunga» (è la sera del vivere umano) della Chiesa, cui la moribonda si rivolgeva, consegue l'«ombra» che sopraggiunge: è il «sacerdote / per l'estrema unzione».

Ad accogliere le ore di quest'agonia è una «stanzuccia», non dissimile da quella in cui la madre aveva preso sonno in *Due toscani a Milano*. E se l'«arcana impietosa / veste del prete» dà la necessaria giustezza e competenza al rito purificatorio negli «oli santi» la Chiesa stessa esalta la propria mansione di «madre» (e madre «dai sette dolori» e la Vergine invocata): Betocchi la definisce «mammella dei sacramenti». A «consolare» colei che ora morrà è la Chiesa costruitasi a poco a poco, «lenta operaia», «comunione dei Santi». Non c'è nulla che «verzichi»<sup>22</sup>, «ignuda» è la «parete», ma la vita «chiusa» risponde all'invito del celebrante: «Vieni, Ernesta, alle nozze!». Una «luce rossastra» di «lampadina» palpita all'unisono con gli ultimi guizzi vitali. Il «rantolo» della morente si muta nel «balletto d'una riva», felice sinestesia che configura (non spenti gli «echi» d'una fede infinita, quale s'alimentò nella madre) un Purgatorio, un pendio, memore di altri asceti in vita, dove «ricominciano i sempreverdi», «gli aurei corbezzoli», un luogo di «fresche macchie» che sembra riprodurre una qualche plaga familiare alla madre e al figlio, scena di «misterioso Purgatorio», un portato della «ignuda speranza» che assiste chi abbandona la nostra terra. Nessun epiteto meglio che «ignuda» glorificherebbe la virtù alla quale ci si è più volte appellati, lungo questa via pietosa e santa liturgica, sacramentale, su cui il poeta scopre già incamminata la madre. L'epiteto «ignuda» pertiene alla santità carismatica e, se si vuole, «toscana»: il suo «eroe» storico è Sant'Antonino, ma essa pretende anche, e trova un'incarnazione ulteriore nel personaggio materno con quegli estrosi risvolti di buonumore che ne specificano come «toscana» la grazia.

Anche questo dono – il dono dell'esistenza della madre – Betocchi lo concepisce offerto e legittimo in quanto vissuto in armonia con la Chiesa, all'interno del suo secolare fertilizio. Guardando a RVS e alle *Altre poesie*, si può dire che lì «chiesa» significhi il naturale concento di monti e uccelli, di pioggia e pietre, a cui si assimila, creaturalmente, varie tipologie umane di «poveri», quantunque in un caso, *Della*

*solitudine*, una sorta di preghiera-cantico, sotto «cieli / colmi di pietà infinita» sia l'io ad irraggiare una «profondissima luce». Procedendo, potrà definirsi «chiesa» la comunità di uomini – e di climi, di cose – che s'intuisce stretta intorno a Betocchi, al suo mestiere di «costruttore», e ritualmente ne asseconda il compito: così in *Ricostruzioni*<sup>23</sup> o in *All'uscita notturna dal cantiere*, testi prettamente «popolari» giacché a muoverli è il condiviso principio dell'«opera comune»<sup>24</sup>.

D'altra parte, la sacralità del «costrutto» (strada, casa, tempio...) informa in Betocchi l'idea medesima di poesia, ritualizzando una pratica di cui, però, deve emergere la semplicità, l'essenza. Dunque la «chiesa» betocchiana dapprima si qualifica in un senso sincronico-orizzontale e nel segno della fraternità: può darsi che da ciò dipenda l'accantonamento del motivo filiale, eccetto che nella percezione complessiva e postulata di un universo ogni cui moto e fibra rimanda a Dio padre. Solo in séguito, nel corso degli Anni Cinquanta, dinanzi al meraviglioso spettacolo della vecchiaia materna, si fa vivo il bisogno di cogliere nell'ambito dell'umano un esempio – il più vicino e istante – di virtù cristiana incarnata. Il che comporta una (relativa) auto-storicizzazione, un richiamo anche verticale, alla famiglia come tradizione vivente o, l'ha scritto Betocchi, come «legenda».

Il nesso madre-figlio, a questo punto, splende di un fulgore che la pagina attribuisce interamente alle virtù materne. La sacralità istituzionale della famiglia si celebra nella santità della madre, nel lieto patire della povertà e nella positiva lungimiranza della fede. Lungimiranza: oltre la soglia del nostro mondo non possiamo vedere, ma immaginare, sì, ed ecco la fioritura dei «sempreverdi», le tinte della speranza di cui la madre ha nutrito se stessa ed il suo prossimo.

Esiguo, ma incomparabilmente denso, il «ciclo» che le compete, ritagliabile nell'organico della poesia di Betocchi, ha una propria omogeneità sostanziale e svela anche una simmetria iconologica, se in apertura del «ciclo», rammentiamo le «frutta d'oro» di *1946*, che «pendono dagli alberi eterni» nel regno della morte (che il popolo cristiano confida sia «un giardino di cedri»), e se, all'estremo opposto, l'*Elegia cattolica* s'avviva degli «aurei corbezzoli» dell'arcano scenario purgatoriale che si dispiega all'«ignuda speranza» di chi muore cristianamente.

Quanto alla terza delle virtù teologali, la carità, valga richiamarsi all'unico, seppure anomalo, documento d'una «poetica» matura, in Betocchi: il *Diario della poesia e della rima*. Ivi le possibilità che abbia vita la poesia (la «poesia rimata», è di lei che si ragiona) sono rimesse nelle mani di una «carità», immanente nel creato e fervido indizio della presenza di Dio: «Chi ha assistito a questa vicenda di parole che s'appostano lontano a creare la danza ancora insospettabile della poesia rimata, sa benissimo che da solo non ce l'avrebbe fatta. Una grande carità è scesa verso la «fame d'esprimersi» che «divorava» il poeta, bramoso di «impossessarsi di una ragione sconosciuta». Nessuna meraviglia, pertanto, che cinque lustri di poesia – per lo più «rimata»: 1930-1954 – Betocchi voglia dedicarli alla madre, con una motivazione etica e affettiva che tra i doni da mettere a frutto, sulla scia del virtuoso esempio materno, include anche il linguaggio: il «puro linguaggio». Sembra superfluo avvisare che nell'epiteto «puro» non si cela alcun rinvio a poetiche già frequentate, se non più professate, da qualche amico di Betocchi al tempo di RVS; «puro» qui significa linguaggio non artefatto, consono al «naturale e popolare sentire»; ed è stata una lunga scommessa di Betocchi poeta quella di rendersi e mantenersi degno di una purità siffatta, quale gli si mostrava consacrata quotidianamente nell'atto del parlar materno<sup>25</sup>.

## NOTE

- <sup>1</sup> D'ora in avanti P55. Ricorro poi ad altre sigle: ESM (*L'estate di San Martino*, Milano, Mondadori, 1961); UPAP (*Un passo, un altro passo*, Milano, Mondadori, 1967); PS (*Poesie del sabato*, Milano, Mondadori, 1980). *Tutte le poesie di Betocchi* (TP) si leggono ora, a cura di LUIGINA STEFANI, in edizione Garzanti (Milano, 1996), che riprende quello d'egual titolo, edito sempre a cura della Stefani presso Mondadori (Milano, 1984).
- <sup>2</sup> CARLO BETOCCHI, *Prime e ultimissime*, Milano, Mondadori, 1974.
- <sup>3</sup> CARLO BETOCCHI, *Al sole di Firenze*, in *Memorie, racconti, poemetti in prosa*, Firenze, Pananti, 1983, p. 201.
- <sup>4</sup> CARLO BETOCCHI, *Al sole di Firenze, op. cit.*, p. 217.
- <sup>5</sup> Si tratta di *Dell'ombra*, in RVS (ora in TP, pp. 13-14: l'«albatrella» di cui si parla fu scambiata da più di un commentatore per un uccello (una femmina d'albatro).
- <sup>6</sup> Del *Calendario* (1923) vedasi la ristampa a cura di M. L. NIEVOLO (Napoli, Società Editrice Napoletana, 1987).
- <sup>7</sup> Sull'argomento e le sue più vaste implicazioni cfr. SAURO ALBISANI, *Il cacciatore d'allodole. Per Carlo Betocchi*, Genova, Marietti, 1989.
- <sup>8</sup> E appunto *Della Repubblica* s'intitolava il medesimo testo quando apparve (Firenze, Vallecchi, 1947) nella raccolta *Notizie di prosa e poesia*.
- <sup>9</sup> Va da sé che una memoria scolastica agisce in questa come in altre circostanze; e dunque il «Te beata [...]» non può non sottintendere Foscolo e *Dei Sepolcri*.
- <sup>10</sup> CARLO BETOCCHI, *A mani giunte*, II, in TP, p. 460 (la serie è introdotta da un'epigrafe di Hopkins, dal *Naufragio del Deutschland*).
- <sup>11</sup> CARLO BETOCCHI, TP, p. 319.
- <sup>12</sup> DANTE ALIGHIERI, *Paradiso*, XXIII, v. 2.
- <sup>13</sup> CARLO BETOCCHI, *Redivivo in Firenze*, nella sezione *Tetti toscani* (ora in TP, pp. 132-133).
- <sup>14</sup> GIOVANNI PASCOLI, *L'assiuolo*, in *Myrica*.
- <sup>15</sup> DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, III, v. 145.
- <sup>16</sup> DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, XVI, vv. 86-88.
- <sup>17</sup> CARLO BETOCCHI, *Un dolce pomeriggio d'inverno*, già in *Altre poesie* (Firenze, Vallecchi, 1939) e ora in TP, p. 91.
- <sup>18</sup> CARLO BETOCCHI, TP, p. 513.
- <sup>19</sup> «Lo stravedere dei vecchi» viene enunciato per la prima volta nella sezione *Il vecchio: stravaganze, sventura, destino* delle *Ultimissime*, seconda parte del citato libro del '74, *Prime e ultimissime*. Vedi ora in TP, p. 374.
- <sup>20</sup> Nella terza quartina dell'*Elegia* («altee di cipressi come colombe, pascolano / miti nel silenzio: questa tomba / di mio padre e di mia madre») non riesco a non sentire un rintocco dell'avvio del più famoso componimento di PAUL VALÉRY: «Ce toit tranquille, où marchent des colombes, / Entre les pins palpite, entre les tombes»; e della pagina campaniana del 21 settembre 1910, (*Presso la Verna*), anche qui in attacco: «Io vidi dalle solitudini mistiche staccarsi una tortora e volare distesa verso le valli immensamente aperte. Il paesaggio cristiano segnato di croci inclinate dal vento ne fu vivificato misteriosamente. [...] Addio colomba, addio!»).
- <sup>21</sup> Si noti che la metafora dell'arnia e delle api serve a BETOCCHI a rappresentare un elemento essenziale nella fase elaborativa del testo poetico, secondo quanto si legge nel *Diario della poesia e della rima*, recuperato e riproposto più volte e adesso in TP, pp. 471-475.
- <sup>22</sup> Nella penultima stagione di questa poesia, il «verzicare» designa, con gioioso stupore, una giovinezza dell'anima che può render meno acre la decadenza del corpo: cfr. ad esempio il frammento 20 della serie *Di quando in quando*, nelle *Ultimissime* (ora in TP, p. 367).
- <sup>23</sup> Importerà sapere che nelle citate *Notizie di prosa e poesia* (1947), rivelando un deciso intendimento allegorico, *Ricostruzioni* aveva come titolo *Della poesia*.
- <sup>24</sup> L'opera comune è anche il titolo dell'*envoi* che inaugura ESM (cfr. ora TP, p. 167).
- <sup>25</sup> Sul medesimo tema da me qui trattato si veda anche il contributo di MARIA CHIARA TARSI, *La figura materna fra nostalgia e celebrazione nei versi di Betocchi*, in *Mario & Mario. Almanacco di critica letteraria italiana e comparata*, Roma, Bulzoni, 1995.

Enrico Grandesso

## Silenzio e verità nelle *Poesie del sabato* di Betocchi

Il tema della vecchiaia, ricorrente nell'opera di Betocchi<sup>1</sup>, è centrale nelle *Poesie del sabato*, che escono per i tipi della Mondadori nel 1980, quando il poeta è ormai ottuagenario. Nelle tre sezioni del libro – intitolate *Stanze del peccatore*, *I resti del corpo*, *Breviario della necessità* – vengono sviluppati anche i temi della morte che incombe, del nulla e del ricordo che fonde nell'io il passato e un presente “in sottrazione”. La senilità si impone come *Leitmotiv* fin dalla prima poesia della sezione iniziale, *La mia casa da ragazzo*<sup>1</sup> dove il poeta ricorda – in un tempo senza tempo – la casa dove abitò negli anni della gioventù: «L'ombra interna sputava lingue / di dolcezza nell'intensità / dell'azzurro, che non distingue / case da alberi, giorni da età» (p. 389). Altre poesie cantano la riflessione sullo sdipinarsi del tempo, sulla memoria dell'amore e la realtà del sogno e dell'immagine. Il poeta non contrappone, allo scorrere inarrestabile dei giorni umani nella vita, un sentimento di impotenza o di prometeica ribellione; feconda al contrario la trama della vicenda umana con una profondissima *Weltanschauung* cristiana, ora sommersa ora armoniosamente traboccante.

La poesia, è quindi, in una sua realtà ultratemporale, ancora e sempre giovane, fanciulla leggera, parola del cuore: «Come sei ancora giovane, / di che bellezza semplice, / cara poesia, al mio cuore» (p. 401). Come essa è l'amore, silente nella grandezza: «O amore, non dirmi nulla // o amore che mi piovì in mente / la tua freschezza che s'umilia / se tu vuoi faremo miglia // e miglia, soli, silenziosamente» (p. 402). La morte è condizione indefettibile e, pur in una profonda serenità, il poeta non si sottrae al suo certo evento: egli la pre-sente in ogni dove annidata, dagli occhi ciechi e dall'insidia pronta all'evenienza: «al passeggero / mattutino, inebriato dalla sua / fuga, o inchinevole, salutante / morte, nell'umido vento d'autunno» (p. 404). Ma la affronta anche con un'ironia sapiente, mite e che non s'inchina al timore (Giovanni Raboni parlerà di «grandioso impasto di follia e di saggezza del Betocchi estremo»<sup>2</sup>): «Ci diverte la viva morte / ch'è dentro ad un sogno / dall'ali azzurre e corte / come un fior di convolvolo» (p. 403). L'attesa finale di questa sezione non si erge nell'affermazione egoica, ma nel silenzio umile di chi non si sovrappone ad un evento a lui sconosciuto, sentendosi fiammella di una candela al vento, nell'esile speranza: «di quisquilia in quisquilia / sono un uomo che muore».

Il tema del ricordo si amplia nella seconda sezione, *I resti del corpo*, a quello del desiderio e ai rimpianti dell'età. Non prevalgono, tuttavia, i fantasmi, ma la riflessione e la calma vibrazione di quell'«ininterrotto sentimento del divino» di cui ha parlato Pier Paolo Pasolini<sup>3</sup> e che si stempera in tutta la raccolta. La parola del poeta canta ancor più il silenzio, come in *Salmo*: «e siamo come silenzio / che non si perde nel nulla, ma entra / in noi per farsi conoscere» (p. 432); e in un'altra poesia, dove assume un tono gnomico: «Imparate, mortali, che non v'è mai silenzio / che non preghi a se stesso un più alto silenzio» (p. 434).

Nei versi di una poesia significativamente intitolata *Come tutti*, il poeta canta: «Anch'io salii le scale del mio non sapere, / anch'io come te, come l'altro, come molti / non avevo parola che dicesse il possibile / (entro il credibile, entro quel ch'è da credere, / e non è mio, è di tutti): eppure mi son fatto // così, uno che parla

a stormi di versi / affamati di verità, come passeri nel gelo / d'inverno, come tutti i beati poveri, tutti / i santi beati che hanno lasciato se stessi / per trovar l'Altro, il vero, il solo sapiente»<sup>4</sup> (p. 449).

Betocchi canta anche il male e il bene, specchi irreali della medesima illusione d'egocentrismo, mentre la ricerca della verità si completa solo con il più alto dono divino. Nella poesia *La verità* egli giunge a descrivere un'istante d'esperienza mistica, adoperando il simbolo biblico della colomba ed esaltando la morte mistica come quella della foglia «al quieto transito d'un giorno d'autunno» (p. 451).

La terza sezione, *Breviario della necessità*, si incentra sul luminoso crescendo dell'anima che vibra d'emozione e di fervore. In *A mani giunte*, il poeta inizia citando alcuni versi da *The Wreck of the Deutschland*<sup>5</sup> («Il naufragio del Deutschland») del gesuita inglese Gerald Manley Hopkins – un poemetto che parla della morte di cinque suore francescane imbarcatesi nel 1875 sulla *Deutschland*, perché espulse dalla Germania in seguito a nuove leggi che limitavano i diritti dei cattolici. È un poemetto che (nella straordinarietà dello stile di Hopkins) si interrogando con tormento sul sempiterno enigma della sofferenza e del suo perché, temi che si allineano alla serrata riflessione che qui Betocchi svolge, sull'essenza della fede e sui doveri del cristiano, in un'appassionata poesia teologale che termina nella perentoria certezza: «nel cosmo non c'è altro / che vita, ed ogni apparenza di morte non è / nell'esistere, che un confidare la carità / del vissuto a ciò che sempre vivrà» (p. 461). Così pure *Alla resa dei conti* è poesia sapienziale, nel percorso interiore verso la condivisione della verità evangelica: «Tant'è. La mia fede, che non è fede, / è condita di quel coraggio di roccia / che ne fa masso, veemente d'esistere / così com'è, e nell'inesausto mutarsi / certa di essere» (p. 464).

In questa raccolta Betocchi ha pubblicato testi più antichi (*Salmo*, ad esempio, è del 1956) e più recenti<sup>6</sup>, utilizzando svariate forme metriche, con frequenti variazioni rimiche e ritmiche che le hanno impreziosite di un tocco d'irregolarità: quartine, terzine, sonetti. Nell'appendice *Diario della poesia e della rima* (che è del 1964) il poeta sottolinea la leggerezza come sua modalità d'espressione; la rima – che per Betocchi è, tra altre definizioni, «figura dell'oggettività che riflette le grandi e superbamente ordinate costruzioni metafisiche dell'intelletto d'amore» (p. 473) – acquista, come ha osservato Vittorio Coletti, «una funzione onirico-visionaria, vedendo in essa il luogo da cui sgorgherebbe, come da una magica illuminazione, la trama lirica. Anzi (Betocchi) ha voluto dire di più e affidare alla rima le ragioni che "l'amore interno" dettava»<sup>7</sup>.

Significativa è in questo breve scritto betocchiano la definizione della poesia come di «un teatro di parole, dove le parole sono come persone». In quest'idea di parole come persone, che con le loro maschere esprimono sofferenza e gioia nel verso, ritroviamo una sottile e profonda comunanza con la poetica di uno dei maggiori poeti religiosi del nostro secolo, T. S. Eliot<sup>8</sup>, che non a caso Betocchi cita sempre nell'appendice: «vorrei aver somigliato ad Eliot, che nella sua creazione di poesia, rifacendosi a Dante, ha restituito alla pietà il ruolo che le spetta» (p. 474). Pur essendo partiti da due concezioni estetiche assai diverse, l'ultimo Eliot e l'ultimo Betocchi sono accomunati sotto alcuni aspetti: il linguaggio semplice e immediato, la costante riflessione sul tempo e sull'opposizione tra l'essere e il divenire, il drammatico scavo sui doni e le amarezze della vecchiaia.

Il «coraggio innocente» dell'abbandono a Dio, in cui si sciogliono le somme

finali dell'esistenza terrena, ci ricorda un distico dell'ultimo Clemente Rebora: «Grazie, Signore, che solo / basti al nostro volo»<sup>9</sup>. Il grande vociano fu uno dei poeti italiani che più influirono sulla poesia di Betocchi; ha scritto a questo riguardo Donato Valli, sottolineando la lunga fermentazione interiore della poesia reboriana nell'autore dell'*Estate di San Martino*: «la fisicità del linguaggio e le sue inarcature metrico-ritmiche sono caratteristiche che uniscono le due poetiche» e, quindi, «il ritmo, quel particolare andamento del ritmo, ingenuo e consumato, incidentale e determinato, strumentale e apodittico secondo le movenze d'anima, quello sì, è davvero il nesso che unisce le due esperienze religiose»<sup>10</sup>.

Nelle *Poesie del sabato* Betocchi ha, dunque, rinnovato, con raffinata semplicità, l'alta tensione della sua ricerca d'uomo e di poeta, in un'esplorazione nel tragitto di conoscenza delle costruzioni metafisiche e religiose che ha testimoniato una volta di più il fuoco d'un'intera vita. La poesia betocchiana tutta, ispirata dall'opera di grandi poeti della tradizione e della modernità<sup>11</sup>, si nutre del dono di una mite e a un tempo vigorosa religiosità: egli la riafferma in quest'ultima raccolta dove, come ha scritto Mario Luzi, «il cammino interno dell'umiltà aveva dunque altri passi da fare: e c'è stato un innalzamento di quota, una impennata anche per quel che riguarda ciò che aveva costituito fino a pochi anni addietro il suo presidio di fede e di cultura cristiana»<sup>12</sup>.

#### NOTE

- <sup>1</sup> Tutte le citazioni da poesie di BETOCCHI, e con esse quelle dal *Diario della poesia e della rima*, saranno tratte da CARLO BETOCCHI, *Tutte le poesie*, a cura di LUIGI STEFANI, Milano, Mondadori, 1986.
- <sup>2</sup> Dalla prefazione a *Tutte le poesie*, op. cit., p. XVII.
- <sup>3</sup> *Le estasi di Betocchi*, «Il Giovedì», 25 / 4 / 1953; ora in *Tutte le poesie*, op. cit., pg. 592.
- <sup>4</sup> L'immagine della scala ci richiama alla terza sezione di una nota poesia di THOMAS STEARNS ELIOT, *Ash-Wednesday* (Mercoledì delle ceneri). Cfr. THOMAS STEARNS ELIOT, *Collected Poems 1909-1962*, London, Faber & Faber, 1963, p. 99; per la traduzione italiana, *T.S.Eliot, Opere 1904-39*, a cura di ROBERTO SANESI, Milano, Bompiani, 1992, pp. 897-899.
- <sup>5</sup> Cfr. GERALD MANLEY HOPKINS, *Poems*, edited by R. Bridges, London, Oxford University Press, 1918; per l'edizione italiana, *Il naufragio del Deutschland*, a cura di R. FARINAZZO, Milano, SE, 1987.
- <sup>6</sup> Per approfondimenti su questi aspetti, cfr. LUIGI BALDACCÌ, *Introduzione* a CARLO BETOCCHI, *Tutte le poesie*, a cura di LUIGI STEFANI, Milano, Mondadori, 1984; e i saggi di VITTORIO COLETTI, *Metri e lingua di Betocchi*, STEFANO ALBISANI, *Una poetica che non fu mai tale*, LUIGI STEFANI, *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, in AA.VV., *Carlo Betocchi, Atti del convegno di studi* (Firenze, 30-31 ottobre 1987), Firenze, Le Lettere, 1990.
- <sup>7</sup> Da *Metri e lingua...*, op. cit., in *Carlo Betocchi. Atti...*, op. cit., p. 223.
- <sup>8</sup> Cfr. LUIGI STEFANI in *La biblioteca e l'officina di Betocchi*, in *Carlo Betocchi, Atti ...*, op. cit., p. 47-48.
- <sup>9</sup> *Lamento sommerso*, dai *Canti dell'infermità*, nel testo *Le poesie*, a cura di G. MUSSINI e V. SCHEIWILLER, Milano, Garzanti, 1994, p. 292.
- <sup>10</sup> *Rebora e la poesia religiosa del Novecento*, in AA.VV., *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, a cura di GIUSEPPE BESCHIN, GUALTIERO DE SANTI, ENRICO GRANDESSO, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 276.
- <sup>11</sup> Uno tra questi fu ARTHUR RIMBAUD, particolarmente studiato da BETOCCHI negli anni del «Frontespizio».
- <sup>12</sup> Da *Il sabato di Carlo Betocchi*, «Antologia Viessesux», XVI, 1-2, 1981; ora in *Tutte le poesie*, op. cit., p. 617.



# INTERVENTI

Marco Merlin

**Di una promessa mantenuta e di nuove scommesse.**

**Qualcosa di personale intorno alla mia generazione, in forma di congedo**

*In my end is my beginning*

Eliot

Non so bene, mentre mi apprestavo a leggere nel marzo del '94 sulla rivista «Poesia» i primi versi di Fabio Simonelli, se il sentimento più forte che provai fosse la sorpresa o l'invidia. Ma non per le poesie, che non avevo ancora letto e che non avrei mica capito: per la dicitura nella nota biografica: «nato [...] nel 1970». Quella data, potenza dei numeri, segnava il primo, ufficiale contatto con la mia generazione, con il suo lavoro poetico. Era una promessa.

L'invidia si sciolse subito dopo la lettura, lasciando il posto a un naturale senso di gioia. D'altronde, come non godere – guardando la fotografia dell'autore – della spensierata beatitudine che trapelava da quel mezzo sorriso. Non c'era alcuna posa nello sguardo, ma una specie di furbizia che mi piaceva. Come di uno che viene dopo il fuoco incrociato di mille dispute poetologiche, entra sulla scena mentre tutti sono sul punto di stipulare una tregua per sfinimento, si piglia l'oggetto del contenzioso, lì in mezzo, davanti allo stupore generale, e se ne va. Senza rimorsi. E con le sue idee in testa.

*Geografia di un tradimento* era il titolo di quelle poesie. Appunto. La precisione, la fermezza, la cultura, la coscienza delle cose... e la vita, la gioventù, la naturalezza rivoluzionaria della poesia.

La fine del Novecento.

Poi ci furono altre sporadiche letture, qualche nuovo avvistamento. Nessun contatto personale, però, salvo qualche amico più lesto a crearsi le prime occasioni di confronto con i poeti più grandi e famosi. Forse anche un po' di ansia, di mania giovanile. Ma, soprattutto, ci fu la delusione nel sentire che quel furto sfacciato non si ripeteva, che l'innocenza di quel gesto rischiava di inquinarsi con le regole del gioco, con la ripresa delle solite, logoranti schermaglie degli schieramenti che cominciavano a delinearsi anche agli occhi di un fanatico lettore di libri di poesia e di riviste. Ogni libreria di Milano era presa d'assalto, sventrata alla ricerca di qualche piccolo tesoro perduto. Non c'erano guide in questa impresa, ma forse non ne cercavo. Era come, da piccolo, la cerca dei funghi nei boschi poco distanti da casa. Era un gesto selvatico.

Qualche notizia giungeva di riflesso, traguardando sopra le spalle degli amici. Altre si raccoglievano seguendo la solita trafila di tentativi e di delusioni: l'ingenua gavetta dello scrittore. Da ridere, a ripensarci, come nel rileggere una lettera scritta con rabbia per dire addio a un amore, qualche vita fa. Ma se la mancanza di ascolto da parte degli autori "famosi" si faceva, paradossalmente, sempre più comprensibile, l'inascolto che veniva dall'amicizia era imperdonabile.

Quella promessa andava mantenuta. Una letteratura senza incontro è parola muta. Una poesia che non diventa vera fuori dai recinti della pagina, una poesia che non è consanguinea alla stretta di mano, è lettera morta. Un'opera senza amicizia, una meschinità.

Così, superata la mania giovanile, perduto qualche amore, rintracciati vecchi amici fidati con la stessa avventatezza garibaldina negli occhi, si diede vita ad *Atelier*. E gli avvistamenti ripresero.

Con Fabio ci siamo poi anche incontrati, una sera: lui pronto all'avventura del servizio civile, io appostato dietro al banchetto delle riviste, in una sera di provincia.

Poi, gli altri rapinosi incontri. E il lavoro di «Atelier», che è già storia, nel suo piccolo.

Amicizia è forse una parola troppo dura per essere usata a cuor leggero, per incontri così fugaci, ciascuno alle prese con le necessità personali, le distanze, gli impegni, le scelte improrogabili: un'intera vita da impostare, da decidere. E i conti con la poesia e con la scrittura sono tuttora aperti, su questo fronte. Ma una *promessa d'amicizia*, questa sì non è mai mancata. Nemmeno nelle letture in redazione, nelle forsennate corrispondenze epistolari.

Anche da questa promessa è nata la serie di pieghevoli che, oltre le pagine della rivista, testimoniano una voglia di smuovere le acque pure da un punto di vista editoriale, fuori dal mercimonio dei versi. Un segno d'intesa piccolo e prezioso e, speriamo, un nuova scommessa.

Vincerla, a pensarci, non è nemmeno fondamentale, ma qualcosa di vivo, qualcosa di nuovo mi sembra che davvero traspiri da queste paginette.

Una promessa mantenuta e, nello stesso tempo, un più forte rilancio.

Ora la mia generazione può già presentare qualche libro importante. Penso per esempio a *Questi nodi* di Elisa Biagini, al recente ottimo esordio di Alessandro Di Prima. Ma soprattutto mi riferisco a *Vitici* di Flavio Santi, autore anche di una silloge di poesie in friulano: le sue pagine sono forse il primo segnale importante, per autorevolezza di voce e robustezza complessiva, in questa direzione così ufficiale e impegnativa. I suoi versi sono davvero dei vitici, per il modo in cui si arrotolano sulla pagina trasformando la dose di cultura che le nutre in una morsa più asprigna. C'è anche in lui la forza di un tradimento che si compie per amore. E di questo discutevamo insieme, velatamente, in altri impreveduti e intensi incontri, oppure attraverso rapide telefonate celiando su una possibile "poetica dello zombie", in merito al libro di un maestro. Accettiamo con spavalderia anche di essere postumi in una tradizione della modernità, ma non è il caso, si diceva, di essere postumi di se stessi. Questo no, assolutamente.

Anzi, non pensiamo nemmeno a una poetica o alla fine che tocca tutte le cose, continuiamo a praticare il tradimento per amore – che è poi il motore stesso della tradizione –, insistiamo a *coltivare* i nostri desideri *selvatici*. Non perché così è meglio, ma perché noi *siamo* così.

Che sorpresa scoprire poi che anche altri non riescono proprio a mettersi nei panni di chi deve difendere una posizione o di chi deve conquistarla. Che piacere leggere Laura Pugno che da Roma si sente fuori del Novecento. E senza millenarismi, senza proclami epocali: per questione di sangue, e basta.

Oppure sentire i "poeti della A27", che da altrove stupiscono della spontanea comunanza di aspettative e di taluni giudizi. Si avverte la stessa sobria disillusione e la stessa gioia nell'idea di mettere mano, insieme, alle questioni della poesia, finalmente in contatto fra coetanei. C'è da commuoversi – e giù una risata, per tenere buona una verità fragrante, qualcosa che finisce per lasciare il posto ad altro.

Non c'è alcun idillio, si badi bene, in queste storie che a raccontarle, me ne rendo conto, suonano subito un po' patetiche. Infatti, è come se tutti sapessimo già delle inevitabili differenze, delle incertezze nient'affatto risolte intorno al nostro destino.

Ancora non sappiamo dire chi siamo e cosa vogliamo e forse ognuno dovrà dirselo da solo, con la vita e le strette di mano, più che con la poesia. Ma credo che leggere, per esempio, il poemetto di Riccardo Ielmini apparso sull'ultimo numero di «Atelier», ci sia servito. Al di là dei caratteri, dei contenuti, delle elaborazioni stilistiche individuali.

E così è pure nel caso di molti altri, che stanno portando avanti segretamente la loro opera, magari con il coraggio di giustiziare in essa la giovinezza, cioè una parte di tutti noi.

Ebbene, un discorso critico per presentare la mia generazione è ancora un azzardo, nonostante i fatti concreti che già si richiamano fra loro e che chiedono di intrecciarsi, di avere senso, per chi ha gli occhi attenti, almeno un poco, al presente. E non è compito mio, probabilmente: non solo perché i tempi sono prematuri o perché ciò di cui abbiamo bisogno, lo sappiamo, non è l'attenzione ma la pazienza di continuare nel nostro impegno, costruendoci da soli le cose in cui crediamo: tanto poi si vedrà, e andrà comunque bene. Tra l'altro, chi è corresponsabile con me di queste pagine si è fatto carico, con ardore e avventatezza giovanile, di quest'azzardo, e non mancano, a ben vedere, anche altri critici attenti e disinteressati. Ma qualche chiacchierata fra di noi dobbiamo farla – e questo è veramente importante. Si tratta di un'occasione che non possiamo perdere, perché dopo sarà troppo tardi, non potremo scommettere qualcosa di più importante rispetto a una presentazione su rivista, a uno scrittore famoso che ci dimostra simpatia, a una collaborazione cui affidare una passione.

E qui, dunque, non ho strumenti critici cui affidarmi, come già queste righe dimostrano. C'è una promessa d'amicizia da difendere senza ipocrisie, c'è un'ulteriore scommessa che non dà tregua.

C'è un lavoro comune che ci reclama, per inventare nuove geografie e nuovi tradimenti.

#### PRIMI AVVISTAMENTI

*L'opera comune*, antologia a cura di Giuliano Ladolfi, Borgomanero, Ed. Atelier, 1999.

GIAN MARIA ANNOVI, *Denkmal*, Brescia, L'Obliquo, 1998.

ELISA BIAGINI, *Questi nodi*, Firenze, Gazebo, 1993.

SIMONE CATTANEO, *La pioggia regge la danza*, Borgomanero, Ed. Atelier, 1999.

FEDERICO CONDELLO, *Sibili e nodi*, in *Poesia contemporanea. Quinto quaderno italiano*, Milano, Crocetti, 1996.

RICCARDO CORAZZA, *Risvegli*, Castel Maggiore, Book, 1996.

ANDREA COTTI, *Da quale fuoco*, Castel Maggiore, Book, 1996.

IGOR DE MARCHI, *La terra del fuoco*, Udine, Campanotto, 1996.

GABRIEL DEL SARTEO, *A 3 km, Gabriel*, in *Poesia contemporanea. Sesto quaderno italiano*, Milano, Crocetti, 1998.

ALESSANDRO DI PRIMA, *Per luce residua*, Castel Maggiore, Book, 1999.

RICCARDO IELMINI, *Amorosa tradizione*, Borgomanero, Ed. Atelier, 1999.

DANIELE MENCARELLI, *Tutti i miei*, Borgomanero, Ed. Atelier, 1999.

DANIELE PICCINI, *Il corpo sognato*, Borgomanero, Ed. Atelier, 1997.

GIUSEPPE RAO, *Il punto in cui*, Castel Maggiore, Book 1998.

LUCA SALA, *Stati*, Verona, Anterem, 1996.

FLAVIO SANTI, *Vitici*, Grottammare, Stamperia dell'Arancio, 1998.

FABIO SIMONELLI, *Estuario*, Borgomanero, Ed. Atelier, 1998.

ANDREA TEMPORELLI, *Il cielo di Marte*, Borgomanero, Ed. Atelier, 1999.

GIOVANNI TURRA, *Planimetrie*, Castel Maggiore, Book, 1998.

ISACCO TURINA, *Ardesia*, Borgomanero, Ed. Atelier, 1998.

FABIO VALLIERI, *Come ruggine*, Castel Maggiore, Book, 1997.

MATTEO VERONESI, *Controra*, San Lazzaro di Savena, Grafiche Veronesi, 1990; *La buona solitudine*, ivi, 1991.

## Cesare Viviani La fine che si fa inizio

*I saggi presentati in questo numero sono dedicati a Mario Luzi e a Roberto Carifi. Il primo di Cesare Viviani enuclea in modo incisivo gli elementi più qualificanti della religiosità del poeta. Il secondo di Marco Merlin traccia un primo bilancio dell'opera dell'autore attraverso una puntuale ricognizione del percorso stilistico e tematico.*

Tema che percorre tutta la sua opera, la continuità della vita, la resurrezione, è per Luzi (*Per il battesimo dei nostri frammenti*) «vittoria, vittoria impietosamente»: la luce della natura – soffio marino, prati, vento, «gemmaire alto» – brucia ogni opacità passata e presente, diventa «trasparenza implacabile». Ma questa trasparenza, che riguarda il ritorno della vita, si fa «implacabile» non tanto per la visibilità degli oggetti quanto per la sua propria invisibilità: questo, mi pare, è lo spostamento decisivo che il poeta propone sull'attimo della resurrezione. E questo passaggio dagli oggetti al mezzo, nemmeno al soggetto, permette di poter dire che la vita è una sola, *unica* per tutto e per tutti.

In un altro testo, di *Frase e incisi di un canto salutare*, si legge: «quell'afono / e ciclonico ricominciamento / del tempo da se medesimo...», dove nel vuoto indescribibile dell'infinito l'inizio sembra identificarsi e rendersi leggibile soprattutto per una presenza assenza di suoni, che diventano qui sostanza decisiva, segno materiale ben prima e ben al di là di qualunque pensiero.

E poco oltre Luzi offre un'espressione particolarmente felice della resurrezione: «resurrezione di quel che è». Risorgere non è un ritorno della vita alla vita, ma è unicamente la vita in quella sua prorompente pienezza che annulla ogni passato, ogni stato, ogni morte, ogni interruzione, così che il cielo e il grembo di una donna sono la stessa cosa, sono, in questa vita dove nessuna cosa finisce ma tutto è.

Si chiede il poeta se ciò che la valutazione umana definisce come maledizione, sventura, non possa essere invece strappo a una collocazione angusta dell'esistere, a un attaccamento a sé, e ritorno in un alveo ampio, universale, e quindi benedizione. Si chiede il poeta se ciò che appare come avvertimento di fine, tramonto, non possa essere invece la prima luce dell'alba, inizio.

Fine o cominciamento? Il gioco continuo degli esseri umani tra cielo e terra – volo, ritorno – sospesi tra sapori terrestri e celesti, richiami dal basso e dall'alto, odori dei frutti e degli angeli, entrambi inebrianti, fino al volo senza ritorno o inabissamento. Fine o cominciamento? Il «tempo senza confine», come lo definisce Luzi, sembra incontrare l'unica delimitazione possibile nella percezione, scansione, successione continua di inizio e fine, fine e inizio. Il tempo è colore, sentore: la percezione limitata dal suo oggetto proviene da una Percezione continua senza oggetto, senza inizio, senza fine. Così sente insieme l'essere umano i limiti estremi e la loro assenza.

Pasqua, resurrezione: in *Pasqua orciana* compare un tempo «tutto consumato», una «terribile esperienza» «corsa tutta, corsa fino al fondo / della necessità». Pare di leggere in queste parole un non risparmiarsi, un affidamento totale e tragico all'esperienza, unica strettissima porta che permetta la rinascita. Mentre il risorgere

della natura è «aprile pieno», è terra verde, «pratava». Poi c'è un'espressione tra le più intense e lievi, tra le più belle che io abbia mai letto: è lo sguardo che passa da una schiera alla successiva delle colline, fino all'orizzonte, dove il verde diventa indaco: «ne segue tutt'intorno / il volo, il suo decollo / poggiata da poggiata», fino a cambiare sostanza, dice Luzi, la terra divenire etere. Questo volo, questo decollo dei poggi, delle colline è un'immagine indimenticabile, raggiunge i livelli più alti della lingua poetica. È resurrezione.

Immagina la mente umana una fine, una resurrezione. Poi arriva la forza d'aprile e della primavera con una «folata molto erbosa». «Dunque ancora / mi soffi nelle ceneri?». Non c'è immaginazione, non c'è previsione umana che corrisponda o resista alla natura, ai tempi dei suoi sconvolgimenti, dei suoi risvegli, alla sua vita continua, alla sua morte continua.

È dal disgregarsi del seme che nasce la vita (*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*). Quando comanda la necessità, non c'è differenza tra morte e nascita. Vita e morte si incrociano, si sovrappongono nell'oscurità di una stessa presenza, di uno stesso lavoro, dice il poeta. Questa coscienza del seme è oscuro tramite, passaggio, metamorfosi, coscienza universale: non è chiara, è misteriosa, quasi incomprensibile.

E nel più recente lavoro aumenta l'attenzione di Luzi su questo fondamento tematico: «Vampa, bocca di fornace, / non per annientare, / per rigenerare / vita dalla cenere. / E noi dentro quel fuoco / resine stillanti, oh / liberazione dalle scorze». Non c'è annientamento nel fuoco della vita, si potrebbe dire: la cenere, morte apparente, segno di fine, materia vivente arsa, impensabile come vita, è vita, è ciò che siamo stati sin dall'inizio e ciò che saremo, vita fuori del pensiero, scorza che lascia spazio allo spirito, spazio incommensurabile.

Sempre da queste poesie proviene un altro illuminante accenno: la chiusura, la fine contengono un «novissimo preludio» a un vissuto memorabile. Passato o futuro? Ecco che il passaggio dalla morte alla ripresa è un tempo fuori della memoria, fuori del tempo, dove fine e rinascita si toccano, si sovrappongono in un evento che non lascia ricordo, non lascia traccia. Qual che sarà è il già stato di cui non si può dire. La memoria è il mare del nulla da cui si affacciano piccole onde decifrabili subito pronte a riscompare.

E il «ritorno su se medesimo di ogni cominciamento» non è tanto in Luzi una circolarità della vicenda umana e del mondo, un eterno ritorno, quanto una continuità, un continuo cominciamento, un istantaneo continuo accendersi e spegnersi.

Pare di trovare, nelle poesie recenti, con l'intensificarsi del tema qui preso in esame, alcuni squarci illuminanti sulla sua provenienza, sulla sua origine. *La fine che si fa inizio*: ci sono alcuni passaggi testuali che permettono un accesso profondo a quel pensiero di Luzi rivolto a questo crocevia del pensiero. Il primo dice: «... consci / dei molti rimescolamenti / dell'unico principio», e riconduce a quel primo movente, o unica causa, che è la *coscienza dell'unità*. Finisce la suggestione della novità. La varietà e la molteplicità della vita e dei suoi movimenti, persino le innumerevoli esistenze umane, non sono che le tante espressioni di uno stesso volto, le

tante accensioni dell'unica lanterna possibile.

Altra rivelazione preziosa è quella sul movimento del tempo: «Avviene, si trasforma / in avvenire l'avvenuto tempo». Il tempo che sorge e si proietta dal passato al futuro, invece che trascorrere e spegnersi alle nostre spalle, è il tempo della vita che si rinnova e risorge, e non quello mentale che ha il suo corrispettivo oggettivo nel calendario. Non è il tempo dei contenuti psichici, ma è quello che non permette confronti: il tempo che precede l'esperienza umana e, in questo spazio di anticipazione, la fonda.

Ma forse il passo più espressivo della metamorfosi di fine e inizio è dove Luzi accenna a un'assoluta irrevocabilità dal «vivo della scena». Vicenda senza ritorno, immaginabile come avanzata continua o incondizionabile immobilità, l'irrevocabilità della vita è la dimensione più ampia o sottesa nella quale inizio e fine non potranno mai diventare interruzione della continuità.

Si delinea, con l'ineccepibile semplicità del vero, il paesaggio luziano.

L'opacità umana si oppone alla «celeste tracotanza» del mattino: c'è un nitore nella luce del giorno che non vorrà né potrà mai avere la luce del pensiero e della conoscenza.

Perde ogni cosa i suoi simboli, le sue metafore, ritorna pari a se medesima.

Rimane un chiaroscuro che non ha niente a che vedere con l'opacità legata al greve dell'intelligenza: è «un chiaroscuro / di regola superna / e di mistero».

*Marco Merlin*

### **Il pathos del sublime. La poesia di Carifi**

Nessun poeta più di Roberto Carifi può oggi vantare un universo simbolico e stilistico così identificato e coerente da trasformarsi in vera e propria *koiné*, con tanto di manifesti ideologici (il Mitomodernismo) e relativa *kermesse*, dotti trattati iniziatici<sup>1</sup>, un lessico pronto all'uso<sup>2</sup>, il pieno appoggio di serissime iniziative editoriali («I Quaderni del Battello Ebbro»), nonché un'appetibile rubricetta, ben visibile ad un invisibile ma folto pubblico della poesia<sup>3</sup>. Per tutto ciò lo si può considerare davvero la più degna spalla di Conte, il quale, nonostante i propri brevissimi poetici<sup>4</sup>, finisce sicuramente per promuovere fra i giovani adepti un'impronta vitalistica ed eroica, con annessa mitologia, senza dettare, però, una forma, senza definire uno stile facilmente imitabile, come invece avviene per il più terso e languido poetare di Carifi. Basti pensare alla diffusa, lacrimevole "tiritera" intorno all'angelo, alla fine dell'occidente, all'abisso, alle rovine, alla ferita, all'ombra, all'abbandono, all'assenza, all'Altro, all'esilio, al nulla, al sacro..., insomma ad ogni figura che si presti ad essere illuminata da un senso tragico del destino, che riscuote ampio consenso presso i seguaci di qualsiasi misticismo spicciolo, sia pure meramente letterario. Ma Carifi, di cui conosciamo la serietà professionale e il rigore filosofico (includerei in esso anche l'impegno critico per l'altrettanto ben indivi-

duabile modalità di approccio ai testi<sup>5</sup>), non può certamente venir liquidato per i suoi epigoni, né del resto crediamo di avere pre-giudizi intorno ai “movimenti letterari” – di cui infastidiscono eventualmente le forme assunte – e nemmeno intorno alle pretese metafisiche, si dica pure orfiche, della parola poetica: vigiliamo, per quanto nelle nostre forze, perché il giudizio si formi per via di lettura, la più profonda ed empatica possibile: empatia che peraltro è suscitata dall’opera stessa del poeta, dalla sua innegabile carica di suggestione per la vibratile emotività di cui si impregna. Non va poi trascurata la rapinosa semplicità del suo dettato, che paradossalmente veicola un sostrato occulto di riferimenti biografici e soprattutto filosofici spesso oscuri, non di rado astrusi e fascinosi. Non credo ci sia altro poeta dal linguaggio altrettanto scorporato, così raffinatamente astratto dalla propria matericità e attratto dallo spettro semantico che s’indovina muoversi nei fondali trasognati della sua poesia. (E non è poco per chi ha da sempre denunciato e combattuto il tecnicismo avanguardistico, sulla scorta di una più vasta denuncia filosofica intorno alla civiltà occidentale e al suo non-pensiero oggettivante, che ha fra i propri massimi esponenti Heidegger, il più arduo fra i pensatori contemporanei, per questo motivo letto inevitabilmente con sospetto<sup>6</sup>). Si tratta, dunque, di una scrittura dalla notevole maturazione stilistica ma che non lascia appigli formali “forti”, rinviando anzi all’adiacente investigazione filosofica fino a determinare un circuito ermeneutico tautologico, per cui si finisce per interpretarla ricorrendo a quell’armamentario di figure simboliche di cui si diceva, contribuendo alla loro stessa svalutazione e banalizzazione<sup>7</sup>. La poesia di Carifi trova le scaturigini in un pensiero che non vuole essere oggettivato, interpretato da un’indagine cogitante, ma che si fa invito ad un pensiero altro, sognante: «Saremo capiti tra un secolo / [...] / mentre qualcuno giura che decifrare / è un’idiozia pazzesca».

Le sue prime esperienze poetiche, tuttavia, si muovono su un più duro terreno fonosimbolico: siamo del resto nella seconda metà degli Anni Settanta e in zone dell’esperienza creativa in cui sperimentalismo e orfismo si intersecano (oggi, credo sia rimasta solo la rivista «Anterem» a portare avanti il discorso da questo *limen*). L’opacità della lingua che si muove pastosamente sulla pagina, creando ingorghi, scivolamenti, catturando insomma una tensione espressiva da liberare magari improvvisamente con tmesi e *enjambements*, è evidente, per esempio nella poesia che porta lo stesso titolo della raccolta d’esordio, *Simulacri*:

carnet d’incauti appuntamenti  
 la trova assente come  
 di lusso e miseria la vide figlio  
 eccitato e regredito la  
 consumò e rimase  
 quando di stucco l’altro (benché impossibile)  
 rispose (amico finché la membrana vischiosa)

tra angelo e bestia stanco dis  
 seminare mancanze crudele e bianco  
 di notti bianco biancore abiterò  
 mistico e poeta gridando  
 la la *lalangue* è questo  
 peregrinare angelico

amore di doppio corpo amore di  
 corpo di doppio al mercato

del bimbo stupendo amore di bête  
amore di bêtise:  
l'amore l'azzurro sacrale di Uno  
l'icona di marmo  
l'amour

Il procedere della scrittura con passo surrealista e tono incandescente già si avvale di un ricco patrimonio culturale (Rilke, Lacan) per proclamare la propria anfibia condizione di «mistico e poeta», ben inserito in una cosmologia che lo vuole esiliato in un regno intermedio «tra angelo e bestia», intento a ricostruire sulle rovine del linguaggio la lingua dell'*in-fans*, legata all'effigie materna e ancora partecipe della figura del doppio (l'angelo androgino) che precede il formarsi dell'ordine simbolico e desiderante del pensiero adulto<sup>8</sup>. «L'angelismo è il mio *télos*», dichiara il Carifi, «una meta alla quale non so rinunciare. Ma soprattutto per avere la conferma, ogni volta che l'Angelo mi sfiora con la sua rilkiana "essenza più forte", di essere una bestia in preda all'involucro più debole e marcituro»<sup>9</sup>. A ben vedere, il sistema di pensiero carifiano è già qui espresso completamente, anche se ancora in forma implicita e sviluppabile nelle sue multiformi diramazioni. E già si tratta di un mondo poetico coonestato dalla riflessione filosofica, se è possibile prendere subito posizione contro la pratica di pensiero alienante della nostra civiltà occidentale:

Socratici cantastorie dettero nomi  
al tramonto, occidente dissero il luogo  
di terapie e guarigioni, di corpi sani  
con poche parole esatte, in  
segnando le veglie dell'identico  
proibirono il sonno che porta via:  
li prenda ora l'uragano di  
sangue, la mischia danzante

dei trasformati.

In più, rispetto al Carifi recente, troviamo quella *vis*, appannaggio ora quasi del tutto esclusivo dell'ideologo e del polemista, mentre la tragedia si consuma su uno sfondo pagano ed esotico, lussureggiante e prezioso, anche se si preavverte la condizione desertica che condurrà ben presto ad un amore vissuto alla luce della castità e a una tensione religiosa centrata sulla figura cristica del figlio.

Il tono si fa già contegnosamente oracolare nel successivo *Viaggi d'Empedocle*, dove tendono a scomparire gli artifici del significante (ma spiccano in particolare sequenze allitterative del tipo: «fiordo fiorito», «le femmine in fronte, e fuori») e metrici, lasciando invece affiorare quella tipica reticenza che carica le espressioni di valori allusivi conferendo una piega esoterica all'universo simbolico. Voci non identificate pronunciano sentenze misteriose – spesso interrotte e sospese – o dettano ordini, mentre le tematiche connesse all'infanzia si condensano attorno agli emblemi della bambola, delle figurine increspate ecc. Tutto si muove (o resta inchiodato) ad un senso dominante di tragedia: c'è una malattia che cresce e non può essere sconfitta, c'è il sentimento di una colpa oscura, c'è il contatto con il mondo dei morti (e qui si può anche ravvisare una continuità con tutta la poesia italiana novecentesca); il dramma si svolge ancora secondo tinte cruenti facenti capo all'epifania del sangue e alle orride visioni cui partecipa un oscuro regno animale mosso da incomprensibili istinti.



Questo orizzonte simbolico che si impone come unica scenografia, bandito o in esso risolto ogni elemento di concreta referenzialità, si rafforza nel successivo *Infanzia*, il libro in cui probabilmente Carifi si avvia verso la propria purezza poetica, rarefacendo il linguaggio intorno a icone sempre più intime, fino a una precisione del dire che trova un delicato ed efficace equilibrio con il punto di effrazione, generalmente individuato dalla sospensione interpuntiva, come nella poesia dal titolo vagamente luziano *Nel giusto di questi anni*:

Il posto dei ciliegi, l'erba minuta  
 quando era in un luogo  
 qualunque dell'infanzia, solo  
 con le mille azioni  
 scaraventate nei cortili e tutti,  
 anche l'albero del noce,  
 danno un sentiero  
 che non risparmia nulla...  
 nessuno,  
 nessuno si salverà  
 nel giusto di questi anni  
 che strappano il viso  
 e basterà annientarsi, invecchiare  
 per essere in quel punto  
 terribile,  
 prima della tua nascita.

C'è una giustezza ed una precisione adamantina in queste poesie che si può accostare forse a quella del De Angelis di *Somiglianze*, anche se in quest'ultimo l'allusività, la reticenza, l'intermittenza delle voci registrate assumono un più crudo e a tratti cinico taglio referenziale (anche qualora fossero, beninteso, figurezioni meramente razionali), mentre in Carifi, anche quando si nominano elementi presumibilmente tratti dall'esperienza concreta essi sfumano, vengono per così dire risucchiati dal punto di fuga che segna una sfasatura rispetto alla frontalità oggettivante (ma esiste solo un orfismo obliquo oppure la discesa e la risalita dagli inferi è possibile ad uno sguardo fisso e concentrato, che non si distoglie dal bersaglio?). Ancora quel punto di effrazione non ha imposto l'inclinatura tipicamente nostalgica, a tratti persino crepuscolare, attualmente dominante: siamo forse nei luoghi più emblematici di tutta la poesia di Carifi: «l'autunno ha fretta di nascere», diremmo parafrasandolo, ma l'abbraccio del primo amore è ancora «umido, / spietato». I cortili sono «lacerati da un inno», resistono in una loro metafisica luminosità che già ci parla di esilio e di stagioni piovose, ma «le parole esatte / hanno un vento guerriero / dalla loro parte: nessuno, / dico, nessuno / le ha mai sconfitte». A catalizzare il discorso, in seguito, sarà un io assorto nei propri miti e capace di farne motivo di elegia – miti che ora qui, invece, risplendono nel loro autosufficiente ma impietoso splendore. D'altronde, che vi sia abbondante materia per un canto pienamente lirico lo dimostra la sequenza *Morte di Giovanni*, ma in questo frangente l'io che si espone abbandonandosi a un dettato effusivo, arricchisce la poesia di nuove tonalità irrobustendone anzi la presa biografica, testimoniale, seppure con accenti patetici di altra resistenza rispetto alle precedenti poesie.

Che la figura materna sia ancor più investita, a questo punto, di un alto valore simbolico (che ha probabilmente avuto sempre) e si tramuti in centro segreto

d'ispirazione per la poesia, lo dichiara la dedica della raccolta successiva, *L'obbedienza*, mentre la nota che la chiude, dal titolo *Infanzia e poesia*, è il sintomo di una ricerca che ha ormai eletto i propri miti e che può aderire disinvoltamente ai motivi che la determinano. L'infanzia è naturalmente il luogo della ricezione pura del dono (della vita) perché lì si è ancora immersi nel segreto dell'apertura originaria: «Nei poeti il bambino non è mai morto del tutto [...]. Ma non è il poeta che torna al bambino, che percorre la via a ritroso verso la propria infanzia, il bambino piuttosto sembra precederlo indicandogli il tempo fatale della sua esistenza»<sup>10</sup>. Non si tratta pertanto di un mito consolatorio, ma di un mito che viceversa espone al sentimento tragico dell'esistenza e «la tragedia insegna che l'esistenza umana è colpevole in forza di un antefatto», ci ricorda il filosofo<sup>11</sup>. C'è dunque la ferita di un peccato originario, di una colpa che viene dall'infanzia, come l'eredità di un gesto incosciente, come un evento caduto nel nostro pensiero prima che il linguaggio potesse nominarlo (ma in fondo, essendo l'uomo sempre incosciente rispetto a Dio, tutta la vita umana ai suoi occhi è un peccato originale). Il senso del tragico è propriamente il senso dell'ineluttabilità del destino, l'impossibilità cioè di uscire dalla condizione che ci è data (senso del tragico che Carifi esprime bene nella scrittura ossessiva e ossessionante che caratterizza come incubi i suoi racconti<sup>12</sup>). L'ineluttabilità del destino, comunque, è paradossalmente la condizione perché accada l'evento salvifico, che è sempre in eccedenza rispetto alla nostra disperata speranza. Eppure, dentro questi saldi confini, il mito si insedia in un'icona condannandosi a un involontario e doloroso idillio. Le cornici che delimitano tale idillio e in qualche modo tagliano definitivamente i ponti con la realtà – naturalmente non nel senso banale di realismo come fedele trascrizione di vissuti che anzi qui continuano a trapelare come lacerti pulsanti, ma nel senso di una più diretta centratura sulla fantasia del lettore, di veridicità o credibilità del patto con lui stabilito – le cornici, si diceva, che delimitano l'idillio sono ben rappresentati dai testi di entrata e uscita, dialoghi sospesi nel vuoto in cui la reticenza e l'allusività raggiungono il limite:

“C'è una luce fortissima, un vento che piega le ginocchia”

“Dove?”

“Dove non puoi guardare”

“Dovrò uccidermi, lentamente, come una cosa abbandonata”

“Non ti capisco”

“Non parlo più la stessa lingua... non posso...”

“Devo andare”

“Perché?”

“Qualcuno dà degli ordini... degli ordini inflessibili”

“Ti aspetterò...”

“È inutile. Hanno sospeso il tempo, c'è una neve che fra tremare, anche qui, in questo campo arato”

In quel «Dove non puoi guardare» la soglia estrema di questa poesia si fa tangibile, la voce accetta il limite invalicabile che gli è imposto nel sondare il senso delle cose. L'allusione si fa sostanza del dire. Trattandosi poi del testo introduttivo, si sarebbe tentati di leggerlo come un ideale dialogo col lettore, lasciando così intravedere la piena responsabilità del poeta rispetto alla nuova missione di cui si sente investito, responsabilità che lo conduce a infrangere volontariamente il patto di credibilità: ma non ci sarebbe allora un'esatta alternanza negli incisi, ragion per cui la lettura rimarrà libera e oscura, volutamente ambigua, anche se l'interpreta-

zione più semplice propenderebbe per una scena di addio con una persona cara al poeta, il quale si sente abbandonato perché non può seguirla nell'altro tempo (il regno della morte?). L'ultima poesia della raccolta si rivelerebbe così solidale a quella d'inizio per la tematica del dialogo col regno dell'oltre. Che l'infanzia sia poi un regno di rovine esposto al destino e alle tracce dell'olocausto e di ogni guerra, risulta evidente dal libro e dalla stessa nota di chiusura sopra ricordata. Gli strumenti espressivi e le cadenze sono gli stessi del libro antecedente, ma c'è un riflesso elegiaco nel confronto con le ombre, c'è un lamentevole feticismo per i relitti dell'infanzia o, più semplicemente, un'insistenza che si fa viziosa a consegnare infine queste poesie a una nebbia indistinta, da cui, invece, vorrebbe emergere con una potenza icastica che non gli è forse più possibile, per la trasparenza raggiunta del significante (noto solo qualche occasionale bisticcio al limite dell'anagramma: «una resina infantile, / una sirena...», «angolo buio [...] degli angeli sottili), dell'andamento metrico e della simbologia. Purezza che trova un esatto correlativo nei «balocchi» evocati fin dal principio: «e resteremo nel ferro dei balocchi / finché il tempo si calmerà in un precipizio» (E il precipizio è sempre un'epifania della dimora, come conferma il racconto *Victor e la Bestia*<sup>13</sup>). Accanto alla figura dell'angelo, il bambolotto è l'altra presenza che sollecita una parola radicalmente rivolta all'altro, direzionata al silenzio: entrambi invitano a interrogare l'assurdo e il trascendente e stimolano cioè un pensiero veramente pensante, non ancora congelato nelle forme della logica e del raziocinio. Il pupazzo per l'infante è il polo che muove la sua fantasia, lo attrae ed espone, ancora incorrotto, verso la soglia estrema del mistero dell'alterità. Ha scritto Rilke:

In un tempo in cui tutti ancora si credevano in obbligo di doverci sempre rispondere in fretta e in modo rassicurante, essa, la bambola, fu la prima che ci fasciò in quel silenzio più grande della vita; quel silenzio che poi sempre doveva sfiorarci con il suo alito, ogni volta che in un luogo ci avvicinassimo ai confini della nostra esistenza<sup>14</sup>.

Ma c'è anche la reiterata metafora dell'aratura: «campo arato», «tempo... arato», «arano al vento», «arano un vuoto» ecc. E un intero repertorio di sottoscafe, preghiere, piante, balocchi, stagioni invernali e piovose, fazzoletti appesi, mani vecchissime, palloni fuggiti nel vento, stazioni decrepite, camposanti, scialli antichi, case e panchine abbandonate, cappotti grigi, lampade, madri, malattie, soffitte sgangherate: un'impressione di "crepuscolarimo" è inevitabile.

E pure il successivo *Occidente*, tragico scenario di conflitti di cui ci portano testimonianza le vittime evocate (si vedano in particolare *Parole a Boris* e *Parole di Marina*) si apre con una scena di «viali umidi di pioggia» fino al rientro «in una calma prosciugata / tra le coperte di lana / e il trenino»: la vena elegiaca si protrae e si estenua anche nella nuova raccolta, che segnala tuttavia la svolta (forse a questo punto fisiologica) verso l'immagine del Figlio, cioè verso una rilettura della Rivelazione cristiana all'interno del destino occidentale. È possibile che a determinare l'assunzione di questa nuova icona sia stato il confronto con l'opera saggistica (e poetica) di Marco Guzzi, citato del resto proprio in limine alla conclusiva sezione dal titolo *Il figlio* e autore di un'intensa recensione al libro di Carifi, il quale peraltro sembra assorbire tale icona guzziana soltanto come figura mentale, mancando in lui la tensione escatologica, il dramma davvero totalizzante e l'espressionismo mistico del poeta e filosofo romano. Il tono elegiaco, infatti,

come si diceva, non accenna a diminuire e viene anzi sancito con la raccolta *Amore e destino*, che dà modo all'io di prendere interamente il campo e offrire un ritratto di poeta e di amante rilkianamente «abitato dall'addio», pungolato da mille interrogativi: «Chi piange, di chi è il lamento?», «Ti seguirò?», «Che ne sarà della mia vita?», mentre il demone della nostalgia si dichiara dal primo verso: «Oggi la nostalgia ha trovato la sua lingua». La lirica d'amore si accende di un romanticismo scoperto, che si iscrive nell'orizzonte tragico cantando la propria impossibilità di compimento, dal momento che sul desiderio si impone un amore totalmente disinteressato, la cui massima espressione è la resistenza al vuoto, alla perdita:

L'Astinenza è il massimo depotenziamento dell'autoidolatria amorosa, della ricerca dell'altro per ottenere me stesso. È il minimo dell'avere, è un non-avere che appartiene ancora all'ordine del possesso. La Castità annienta l'amore nella Carità, è desiderio rivolto all'Altro nel punto del suo ritiro<sup>15</sup>.

C'è chi ha potuto ravvisare nelle raccolte più recenti di Carifi un nuovo tempo per la sua poesia. A proposito di *Amore d'autunno*, una sorta di «rovesciata *Pietà* di Michelangelo», Iacuzzi ha scritto:

Con *Il figlio* (Jaca Book 1995), che apre la terza fase della sua poesia, questo libro forma un dittico: ma lì è la madre che tiene il figlio fra le braccia, il Cristo; qui è il figlio che restituisce alla madre il gesto della pietà che è il dono della vita<sup>16</sup>.

Ma, come abbiamo visto, i fermenti e le immagini su cui ora si proietta la luce poetica di questa scrittura sono già attivi nelle precedenti raccolte. Il fatto rilevante è che ora questa poesia sembra aver trovato una tale autosufficienza di pensiero da poter accogliere qualsiasi nuova figurazione nel proprio sistema semplicemente espandendosi, devitalizzando la pregnanza intrinseca di ogni nuova suggestione: pure i ritmi incalzanti e ribattuti e quasi memori della ballata che si possono rinvenire nel *Figlio* non scalfiscono una dizione assorta nelle proprie tematiche, con le quali vi è piena assimilazione (il significante non ha più rivendicazioni, non partecipa alla scoperta di sensi nuovi, adeguandosi alla manifestazione di quelli già inseriti o inseribili nel sistema poetico-filosofico carifiano). Anche i nuovi "simulacri" del pensiero (l'appello, lo Straniero) sembrano trasposizioni guzziane depriate del loro nerbo poetico di natura ben differente. Non va poi trascurato che sia *Il figlio* sia *Amore d'autunno* riprendono testi dalle sillogi precedenti: la prima sezione del libro edito da Jaca Book, *Anima occidentale*, antologizza nelle sue due sottosezioni il percorso tracciato da *L'obbedienza* e *Occidente*, senza peraltro avvisare il lettore e comunque improntando la raccolta nel segno della continuità di ricerca. Niente di male, naturalmente, nel riprendere testi già editi, per chi può, anche se ciò finisce per dare l'impressione che il confezionatore di libri stia prendendo il sopravvento sulla fantasia creativa del poeta. Ma l'operazione di prelievo si fa ben più ambigua con *Amore d'autunno*: anche qui il lettore non è avvertito del fatto che le sezioni centrali, *Nostalgia* e *Autunno*, si costituiscono con i "pezzi" di *Amore e destino*, che già peraltro godeva di una doppia pubblicazione (per Crocetti e per I Quaderni del Battello Ebbro), con la dovuta depurazione del nome di Barbara e di qualche altro verso, facendo spiccare il nome della nuova musa, «Sabrina», incastonato nella sezione appena precedente, *Amori*, che è per tema e per timbro espressivo una continuazione della vena amorosa, appunto. Essendo

questa la parte più cospicua e centrale della raccolta, che detta anche il titolo della stessa, non mi sembra che si possa rinvenire qui alcunché di nuovo, tenendo conto poi della ripresa – con varianti questa volta indicative di un lavoro stilistico proprio – della *Casa nell'ombra* apparsa in precedente sull'«Almanacco dello Specchio»<sup>17</sup> e soprattutto tenendo presente il fatto che le tre figure su cui si sofferma la sezione *Creature*, ovvero l'Angelo, il poeta e la bestia (qui teneramente rappresentata da una gatta, già presente in altri luoghi), ribadiscono le gerarchie ravviate in *Simulacri*. Ora, semmai, si concretizza ancor più quel possibile rovesciamento fra i ruoli, o meglio la circolarità che muove i tre regni in una danza piena di variabili: nelle poesie amorose il poeta diventava un angelo («Non so, sono un angelo anch'io, / piango da solo nell'ombra di Dio»), mentre la gatta sembra quasi raccolta in una propria angelica imperturbabilità («Anima che non sai e respiri / dal tuo giaciglio [...] / ti sembrerà distante / questo mistero umano») e viceversa l'Angelo è dannato, può essere ferito e soffrire: «Che Angelo piange accanto al mio letto». A mettere in moto questa confusione di ruoli può aver contribuito il confronto con l'esperienza di Bataille:

Diceva Jules d'Etange che l'uomo è Angelo o bestia, e chi non sa fare l'Angelo fa la bestia. Ma fare l'Angelo e la bestia, essere la sintesi tra il puro e l'impuro è l'angoscia dell'uomo che Kierkegaard ha messo in luce. Chi fa l'Angelo fa la bestia, questo è il punto. E Bataille fa la bestia perché una tentazione angelica lo tormenta, si ferisce e insozza nella peggiore *ordure* perché l'Angelo stesso è la ferita, «la blessure, ou la fêlure, qui, dissimulée, fait d'un être 'un cristal qui se brise»<sup>18</sup>.

L'angelismo di Carifi marca, pertanto, un certo stacco rispetto all'ascendenza diretta da Rilke:

Nella poesia di Carifi, coesistono una concezione dell'angelo come spettacolo dell'altrove, epifania dell'oltre (ed in questo caso indubbia è la filiazione dall'angelo rilkiano) e quella dell'angelo contaminato che muore nell'abbraccio degli amanti, la cui ascendenza è piuttosto tralkiana che rilkiana<sup>19</sup>.

*Destino, Amori, Nostalgia, Autunno, Creature, Casa nell'ombra*: i titoli interni di *Amore d'autunno* sono veramente paradigmatici di una maniera ampiamente consolidata. È possibile che il giudizio di lacuzzi sia stato influenzato dall'intensa sezione conclusiva, *Poesie per la madre*, la cui scomparsa evidentemente dovrebbe segnare internamente la vocazione di questo poeta. Tuttavia, gli accenti accorati di questa parte non sono affatto nuovi in Carifi, e i tratti più spiegati e patetici di lamentazione («Madre, deportata, oh deportata madre [...] oh madre mia treman-te», «Mamma, le ombre venute di sera...») sono ampiamente bilanciati da inattese cadute: «apro la Metafisica di Jaspers / e dentro leggo il nostro naufragio». Qualche tratto eufonico per la rima e per i ritmi ormai giostrati con naturalezza sembrano piuttosto confermare una maturazione poetica tale da consegnarci un autore che, almeno finché questa civiltà occidentale non verrà soppiantata dalle schiere degli uomini ora esiliati nella barbarie dei tempi, non sembra poterci stupire con le sue visioni dolorose e svaporanti, con le nostalgiche immagini d'un languente, patetico sublime.

#### NOTE

<sup>1</sup> ROBERTO CARIFI, *Il segreto e il dono*, Milano, Egea, 1994.

<sup>2</sup> ROBERTO CARIFI, *Le parole del pensiero*, Firenze, Le Lettere, 1995.

- <sup>3</sup> Il titolo della rubrica, come noto, è addirittura *Per competenza*, si trova sull'unica rivista di poesia («Poesia», appunto) a livello europeo che possa vantare tirature superiori alle diecimila unità mensili distribuite in edicola, e si esaurisce in poche, generiche righe intorno ad alcuni materiali inviati in redazione, con la citazione di un breve passo poetico e, nel caso di sillogi edite, con l'ampio ausilio dell'immane pre o post-fazione.
- <sup>4</sup> GIUSEPPE CONTE, *Manuale di poesia*, Parma, Guanda, 1995.
- <sup>5</sup> «D'altra parte, nemmeno la sua attività di traduttore andrebbe trascurata, armonizzandosi per altro molto bene all'interno del suo sistema filosofico-poetico: "Trakl, Weil, Bataille, Hesse, Rilke, Racine, e fra poco Flaubert: traducendo scrittori come questi, Roberto Carifi attira a sé costellazioni di pensiero che devono armonizzare insieme e deflagrare, creando di continuo nuovi ordini per quella specie di struttura arborea che è ogni configurazione letteraria. Come un albero muta la sua forma nel contatto con il terreno, l'aria e la luce, così Carifi dà forma ai suoi miti mentre ricomponne il fanciullo, l'esule, lo straniero di Trakl con la quiete metamorfica di Hesse, l'abbandono della rosa e l'angelo di Rilke con l'adesione alla "sventura" della Weil, con l'«amare nel vuoto» della Fedra di Racine» (ROSITA COPIOLI).
- <sup>6</sup> «La tecnica è violenza, ontologia senza segreto» (ROBERTO CARIFI, *La carità del pensiero*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1990, p. 75). Accanto all'ontologia heideggeriana, altra colonna portante del sistema carifiano è l'etica di LÉVINAS.
- <sup>7</sup> «I topoi della poesia di Carifi sono allo stesso tempo metafore letterarie e filosofiche: esilio, erranza, evento, destino, caduta, vuoto, cenere, rovine, disastro, debolezza, tracce, simulacri, distanza, infanzia e luogo, angelo e dimora, viandante e straniero, viaticità ed abitare. Sono metafore che si radicano al colloquio tra parola filosofica e parola poetica, all'Heidegger che legge Hölderlin, Rilke, Trakl e George, al Celan della "via creaturale" e dell'evento, allo Jabès dell'interrogazione e del silenzio, al Nietzsche che inaugura il pensiero del "sospetto". Richiamano l'angelo caduto, della custodia o maledetto, l'angelo di Baudelaire, di Hölderlin o di Artaud, la casa e l'infanzia: Hölderlin, Novalis e Trakl; l'Empedocle sempre di Hölderlin: il pensatore e il cantore, la vicinanza tra pensiero e poesia. Le metafore di Carifi nascono da questa vicinanza e da Rilke a Geroge, i poeti prediletti sono pensatori che parlano poeticamente e da Nietzsche a Heidegger, i filosofi sono quelli che parlano attraverso le immagini dei poeti» (ISABELLA VINCENTINI, *Topografia di una metafora*, in "I Quaderni del Battello Ebbro", III, 5, 1990, pp. 36-37).
- <sup>8</sup> «L'ordine del Sesso e l'ordine del Mondo coincidono» (ROBERTO CARIFI, *Il segreto e il dono*, op. cit., p. 82).
- <sup>9</sup> ROBERTO CARIFI, *La carità del pensiero*, op. cit., p. 28.
- <sup>10</sup> ROBERTO CARIFI, *Il segreto e il dono*, op. cit., p. 24.
- <sup>11</sup> *Ibidem*, p. 38.
- <sup>12</sup> Cfr. ROBERTO CARIFI, *Nome di donna e altri racconti*, Forlì, NCE, 1993.
- <sup>13</sup> «La dimora di Victor è un precipizio, la Bestia ricorda a Victor che la sua casa è un precipizio» (ROBERTO CARIFI, *Victor e la Bestia e altri racconti inediti*, Pistoia, Via del Vento, 1996, pp. 5).
- <sup>14</sup> RAINER MARIA RILKE, *Del paesaggio e altri scritti*, Milano, Cederna, 1949, pp. 121-122.
- <sup>15</sup> ROBERTO CARIFI, *Il segreto e il dono*, op. cit. p. 81.
- <sup>16</sup> PAOLO FABRIZIO IACUZZI, *Decaloghi sulla poesia*, «Origini», XIII, 37, p. 93.
- <sup>17</sup> ROBERTO CARIFI, *Casa nell'ombra*, introd. di Cesare Viviani, "Almanacco dello Specchio", 14, 1993, pp. 211-222.
- <sup>18</sup> ROBERTO CARIFI, *Il male e la luce*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1997, p. 36.
- <sup>19</sup> VALENTINA GIULIANI, *L'eredità di Rilke nella poesia di Roberto Carifi*, in «I Quaderni del Battello Ebbro», op. cit., p. 19.

# VOCI

## Goffredo De Andreis – Camera a fisarmonica

*Questa breve silloge di Goffredo De Andreis rivela una concezione del reale mobile e vitale, come si deduce dal titolo Camera a fisarmonica. Il luogo subisce un processo di “complicazione” e di “esplorazione” – per usare termini propri della filosofia di Cusano – il quale spezzano gli schemi della fisica e della gnoseologia classica.*

*Il poeta cerca con esso un rapporto fisico, quasi osmotico, attraverso la sollecitazione di tutti i sensi, e non attraverso un processo di pura astrazione, secondo lo schema «Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu». Egli, infatti, pare proporsi come obiettivo una vera e propria “conoscenza sensuale”: «il vento sa di mela», «un desiderio / mi strofina la schiena», «l’orecchio si orienta / verso la voce più fiorente».*

*E quando «mi sbottonavano la bocca / [...] schizzavano le parole in ogni direzione», perché anche le parole sono “senso”, hanno un peso, un colore, una forma, attraversano «il cielo come una cometa» e sgusciano tra mani come un’anguilla. Alla fine non rimane che la percezione in se stessa come fonte di autocoscienza e di conoscenza, da cui partire per sconvolgere i consueti parametri con cui l’uomo inquadra la realtà (G. L.).*

La stanza che abito si inclina  
e se il gallo di ferro si muove  
pure la capriola.  
È la camera a fisarmonica.  
Isola che si sgonfia in veglia  
e in sonno si dilata.

\*\*\*

Ha braccia di fieno  
e lunghe spine nel vuoto delle labbra.  
Un vestitaccio largo.  
Scarsa d’aria, perciò prende per sé  
una manciata di quella che respiro.  
Misura il tempo su un orologio di cartone  
segna a matita le ore silenziose.  
L’esagerata attesa mi saluta  
cortese, a ogni mio risveglio.

\*\*\*

Il vento sa di mela.  
Le parole sono alianti silenziosi  
che partono dalla cima di una quieta collina  
sorvolano le tegole  
le teste di ragazze luminose.  
Scendono nei prati e sostano  
come i ramarri al sole, le parole.

\*\*\*

Un desiderio  
mi strofina la schiena.  
Come una trota sfiora i sassi  
e sfugge  
lasciandosi nell'aria  
una sola traccia di menta.

\*\*\*

Nella piena regione del riposo  
l'orecchio si orienta  
verso la voce più fiorente.  
Prende la via del labirinto.  
È una fonte segreta  
nel buco cieco di memoria.  
Un canestro di sorprese:  
buongiorno, dice  
e odorano le pietre.

\*\*\*

Era che mi sbottonavano la bocca  
e schizzavano parole in ogni direzione.  
Qualcuna poi attraversava il cielo come una cometa.  
Allora mi guardavano come per dirmi  
dove sono andate? E se erano anguille  
non le ritrovavo  
ma magari mi sgusciavano dai pantaloni corti  
la sera, quando veniva bene per giocare.



## Gabriela Fantato – Teatro di passi

*La disposizione poetica, con cui Gabriela Fantato si accosta al mondo interno ed esterno, può essere individuata in un'osmotica capacità di "far penetrare il sentimento nel reale". A tal fine le sue liriche sono strutturate su una serie di momenti "forti" attorno a precisi emblemi: la bambina, l'acquaforte, l'Angelina, la piazza, Postdamer Platz d'Europa. Ognuno di essi si svolge poi in una sequenza di "rivelazioni" che trovano nella concretezza attuazione esperienziale e significativa.*

*Il tema del dolore innocente, indicato in un inciso: «- [...] il lupus le ha preso la faccia -», con il conseguente strazio della madre che canta «la notte» e inventa «foglie di vite dal succo più dolce», trova il punto più alto della sofferenza nella descrizione fenomenologica dell'ammalata, «intubata / all'ossigeno appesa». Nel testo seguente l'"aoristicità" del colore scopre la sua più compiuta epifania nell'uso dell'infinito verbale che permette alla poetessa di trascorrere da un elemento cromatico all'altro senza soluzione di continuità. La terza componente qualificante è rappresentata da una figura umanamente intensa, l'Angelina: «per le scale s'arrabatta lei / che scende giù tutto il dican, scende / dal nono [piano] a terra», e la fatica del vivere e la solitudine stanno nel «filo di quel bianco / sfiancato nel salire / scordato tra il primo e l'ultimo» e in quelle «mani su pance» che si sporgono. La piazza connota la figura della persona con cui è avvenuto un incontro suggestivo ed è ricordata «per quella casa scarna / e per quelle olive con il vino». Infine, il tema del fluire del tempo (pánta reî) individua il suo spazio poetico nella Postdamer Platz, che, pur nel ricordo del passato politico (il regime e «di pergamo il regno») sta mutando i colori dell'aspetto: «La piazza frana / di giallo e rosso / che il nero intero ha tagliato di netto». Il senso del passaggio è rimarcato da «quegl'occhi scuri a mandorla lunga» e da quella «donna orientale / [che] cammina la via senza fine».*

*La Fantato, quindi, si serve di espressioni incarnate nella realtà storico-geografica maggiore e soprattutto minore per sostanziare il proprio spazio poetico, come pure di un andamento dattilico (che apre la voce da tubi profondi / che schiude le gocce salate \ in sudore contate: in amore) e di un'alternanza di spazi bianchi e neri. Come risultato la sua poesia si intride intimamente di profonda umanità (G. L.).*

### FIGLIA DI UN GIORNO

la bambina siede alla chiave  
che apre la voce da tubi profondi  
che schiude le gocce salate  
in sudore contate: in amore

(al silenzio sedeva intubata  
all'ossigeno appesa,  
al filo di zucchero  
che dà la vita e lo prende via il cielo)

siede lei dentro alla testa pesante  
davanti ha la sua bambolina  
con quei denti di latte  
piantati al seno di madre  
in quel corpo secco che piange (ma piano)  
e si gonfia il cervello di stelle  
- che il lupus le ha preso la faccia!-  
(la sua tonda faccia e la piega bambina)

resta soltanto sua madre  
a cantare la notte: a inventare  
foglie di vite dal succo più dolce  
(forse qualcuno nel letto sul fondo)

le sogna davvero  
quelle margherite sottili  
che chiama la bambina

**ACQUAFORTE A COLORI**

appendere il cielo a quel ponte  
(attaccarlo al montante, all'arco  
: alla volta, alla zolla più dura  
mentre nera è già tutta la terra)  
tenersi alla punta dell'occhio,  
sulla punta dei tacchi dove fa capolino  
quel sotto e quel sopra: spazio intero trovato  
(solo la mano bambina sta aperta  
a stupore mostrare, invocare segni leggeri)

e dal ponte sdraiato sul dorso  
dal suo stanco allacciarsi nell'erba  
prendere il molle del vento  
quel suo andare in abbraccio su pianure  
per poi stare a riposo nel lago  
e salire con lui dentro al rosa  
di azzurro in silenzi: a più lieve contorno  
(quasi nuvola chiara al mattino  
che sa aprire il giorno al suo passo )

così stesa e allungata sbirciare la linea  
quel suo arco potente  
che tutto lo lega il basso (pesante)  
a quel mondo: là sopra  
e fare stretta la spilla da balia  
(la punta che passa attraverso,  
che lega i sogni tra i panni di ieri)  
per fermare solo un attimo  
(un momento nel nero d'inchiostro)  
quel tutto del mondo che passa

**IN ALTO: ANCORA PIÙ' ALTO!**

e dure sono le pietre del rosario  
una su una, una dopo mille  
che il conto lo conosce l'Angelina  
e la sua schiena porta via  
il sacco nero con quello trasparente  
(ha il sogno di ogni buio dentro agli occhi  
e rifiuti a mucchi da riciclo)

e per le scale s'arrabatta lei  
che scende giù tutto il dican, scende  
dal nono a terra, scorre e ancora giù  
a colmare in bolle il filo di quel bianco  
sfiancato nel salire  
scordato tra il primo e l'ultimo  
e quella cortesia da ascensore

e si sporgono mani su pance  
a contenzioso aperto con lo specchio  
che più nessuno ci sta dentro  
(al decimo piano: l'ascesa intera è fatta?)  
e l'anima in odori si cucina,  
là sopra si ferma l'Angelina  
e in cima forse é la salvezza

#### IL COLORE STELLARE NELLA PIAZZA

*a Milo*

davanti al gran silenzio  
lei ha pettinato la sua voce  
per essergli bella di domenica  
come una frangetta bambina a comunione  
(come quella luna a punta  
che una notte le scese tra le dita)

davanti alla sua casa l'ha cercato,  
in salita ripetuta di gradini  
lassù, lei ha saputo per la prima volta  
le pareti strette e asciutte  
di quell'essere ospite in destino  
quel suo abitare questa poca vita

e per quella casa scarna  
e per quelle olive con il vino è ritornata  
(al riflesso dei saluti,  
dei sempre rimandati e mai trovati  
come chi sta ancora, sempre per andare)  
al dunque è ritornata  
e il sorriso s'è fatta come il gatto

e lo ha visto semplice come la piazza  
proprio qui, davanti a questa casa  
eppure in viaggio: passo verticale

POSTDAMER PLATZ D'EUROPA

riemerge oltre il filo che rosso  
divelta in due la città  
il tempo accaduto come il mondo  
che sempre c'accade di sopra,  
riemegono piano le facce spezzate  
tinte di fresco con gli occhi di oggi  
per celare quel prima  
che tagliava via la cima, il nome  
che tutto prendeva l'inganno

s'ammassano in piazza le gru  
con la fretta di mordere  
con braccia potenti a lavare il cielo  
e intanto la piazza frana  
di giallo e rosso  
che il nero intero ha tagliato  
di netto il suo cuore più strano  
(s'inventa adesso una linea  
che scordi i segni e le scritte e quel muro)

viene presto quella scalinata,  
di *pergamo il regno*  
a marmo immobile il gesto  
tra urla salvate  
su ginocchia dure: guerriere  
a difesa provare  
a fermare fulmine e saette  
– aperta è battaglia agli dei! –  
(e la condanna sempre  
in faccia ai titani)

riemergono molte le teste in pietà  
con quegl'occhi scuri a mandorla lunga  
che neppure t'aspetti sussurri,  
(la storia segnata sul bavero chiuso  
con le fila di urla nei campi  
oltre il mare in spine  
che gettava del cielo il male, alla terra)

ritornano più belle le case  
in fretta col tempo, in fuga al ricordo  
che non passa mai abbastanza  
nei vestiti italiani alla moda  
(intanto sul ponte una donna orientale  
cammina la via senza fine,  
chiama al passo chi si ferma  
a guardarsi di spalle)

## Mauro Ferrari – Nel crescere del tempo

«Nominare le cose: andar loro incontro nel territorio del silenzio, fra il considerevole e il considerato per stringere un patto. Essere da queste nominato». Così Mauro Ferrari, delineando la zona d'ombra tra la parola e il silenzio, mette in luce la tensione tragica del "fare" poetico. Ma, quando il campo di battaglia si presenta come tempo, l'oscurità assume connotazioni più decise.

Si rende necessario allora soffermarsi sui momenti in cui il fluire dei «fatti» si stringe in una «cruna», come avviene alla fine dei millenni. La scadenza pare produrre una consapevolezza più acuta suscitando un fremito di angoscia che induce a conoscenza. Il senso della fine, della rapidità, dell'avvicendamento («È tempo», dice un sorriso mite, delfico, / «vieni alla vita») inducono a ridefinire anche i concetti di Giustizia e di Verità. Di fronte alla pretesa delle idee chiare e distinte dell'«investigatore» l'autore avverte il reale in modo mutevole, fluido, sfuggente. Nelle strozzature cronologiche, però, si può scorgere solo un riflesso: la complessità del reale non può essere "mortificata" (nel senso etimologico del termine) dalla pretesa della ragione inconsapevole dei propri limiti: «i fatti [sono] uno strisciare fra le rocce / o l'arruffarsi del cespuglio». Non rimane che la sensazione di sgomento di chi da una grondaia di un altissimo grattacielo si sporge sull'abisso di una strada sottostante.

Mauro Ferrari in uno stile immaginifico e simbolico testimonia i sentimenti di smarrimento esistenziale che coglie l'uomo nell'istante in cui contempla leopardianamente l'immenso andare del tempo. Alla sensazione di pochezza subentra contemporaneamente l'atto della coscienza pensante che rende l'essere umano «immanentemente estraneo» al fluire di esso, capace di «periplo della terra»: è l'indomita, secolare lotta tra «il tempo che ti cresce, l'incolmabile / inchiodato al muro, [ e ] gli occhi affissati sopra»; all'interno di questo si consuma l'umana ansia di ricerca e la certezza di non giungere mai a conoscenza esaustiva (G. L.).

### PER LA CRUNA

Di questo ho memoria – l'ultima volta  
che s'infranse il muro e si passò  
esitanti per la cruna del millennio  
da cui non era giunto messaggero  
e in cui tememmo il tuffo. (Di là,  
non uno che trovasse qualità  
diverse nella luce che le cose rimandavano:  
il sangue ancora uguale, uguale il fuoco,  
il sorgere e il cadere, medesimo  
il tagliare i nodi della storia.  
E adesso un'altra cruna attende  
stretta il filo di speranze  
che ci lega discendendo gli anni.

### A MARCO MERLIN

Non puoi saperlo – non è dato – mai  
il punto che fomenta il crollo, l'attimo  
che cederà la mano che ti tiene in bilico.  
Tradiscono gli amici – tu loro (chissà  
da dove giungono: voci al telefono,  
schiene casuali, occhiate) –  
e voce e corpo profetizzano d'insufficienze,  
d'indelebili mancanze.

E adesso che la barca  
vira a inverno sai, nello stagliarsi  
della costa che delinea l'orizzonte  
cancellando il largo vuoto, sai  
quanto è improbabile novembre,  
l'equilibrio falso e luccicante  
delle cose che cadranno, novembre  
con le sue leggende di ripensamenti,

e ne contempi la riva inascoltata,  
le luci a cui non punti, approdi inetti;  
e il largo, l'onda calma che trascina  
irresistibile in cui ti tuffi e sali  
in alto in alto fino al baratro, è ancora  
porti rifiutati, secche traditrici, moli infidi.  
«È tempo», dice un sorriso mite, delfico,  
«vieni alla vita», e ti incammini –  
ad altri, o a te, inatteso, lo stesso  
volto si può fare marmo: sente  
la spalla un tocco freddo,  
e un occhio ancora speranzoso  
che il sorriso increspa incontra  
un occhio volto all'orizzonte,  
come di statua silenziosa e mesta  
che contempi come cosa fatta il mare.

#### LETTERA DEL VEGGENTE ALL'INVESTIGATORE

Fatti sono il tuo regno; per te  
la lotta è annusare l'aria,  
trovare e cernere, vagliare la parola  
taciuta e l'accenno obliquo:  
nel silenzio o nell'urlo il Male  
è scia di fatti – alterco o serratura rotta,  
qualche volta l'irrompere  
casuale di un vestito immobile  
in un campo, rosso sulla brina.  
Ma poi, quando si chiude  
la possente geometria mentale,  
al termine del tuo frammento,  
la chiami Verità, Giustizia.  
Verbali, un caffè.

Per me

è diverso, la mia pantera vaga  
immobile dietro le sbarre  
libera e rovente: non c'è evidenza  
che al suo sguardo  
squarci in piena luce  
e appaia. Il corpo del reato  
è un atomo marmoreo e muto,  
i fatti uno strisciare fra le rocce  
o l'arruffarsi del cespuglio  
che non dice vento, né poetico stormir di fronde.

Si raccoglie come acqua piovana il mistero:  
nato altrove, dalla sintassi complicata delle stelle,  
ed in principio, e senza sosta, e senza fine -  
è questa linea, che non chiude, la mia gabbia.

*AD ALBERTO CAPPI*

Hai mai avuto, dimmi,  
questo darsi sulla mano,  
un dirsi che s'inaridisce  
e deve compiersi nel tempo giusto  
tuttavia, ancora fra i miracoli  
che uniscono le notti ai giorni?  
E non saperlo dire, non trovare  
l'equilibrio fra radice e foglia,  
sentirsi nelle tasche trucchi  
miseri e sulla bocca il gesto e il motto  
che chiunque sa finire - ma perché iniziarlo  
allora; quello e nient'altro, le mani fredde  
ad annaspate e l'imbarazzo: «questo è tutto»;  
che significa: «non ho più trucchi,  
ma sono io l'uomo dei trucchi,  
era il mio compito tradito, perdonate».  
E il tempo che ti cresce, l'incolabile  
inchiodato al muro, gli occhi affissati sopra,  
il vuoto che si sbaratra e non sai  
che fare e dire, ma sai bene -  
ed è la conoscenza di una vita,  
sapere che c'è un fare che si fa sapere  
e dire, e ancora vivere, nell'ultimo -  
che altri altrove hanno violato crune strette  
per la stenta interminabile gugiata  
che tu tenti: è questo che ti prova  
e il cruccio che ti smuove, in fondo.

\*

Ha i contorni bistrati d'una principessa assira  
oggi il lago, fuso in un cielo che acceca.  
Ma come possedere la ferita blu di un'acqua  
tanto difficile da aggirare, in ogni tempo innavigabile,  
che colma baratri su cui impossibile è il gioco  
d'equilibrio, il fingere di mente o corpo;  
che nasconde immensa direzioni e sensi  
se non tentando un periplo di terra  
lento, lo sguardo a campire quiete infida  
vertiginosa - e un mare avrebbe invece  
ondate che sfracellano? Procedi incerto  
nella malsania perché vorresti non sai come  
affondare le mani, ghermire membra  
e stringerle ai visceri, il corpo aperto sotto pelle  
che si dona, che vorrebbe; che torna insoddisfatto,  
le palme che formicolano e il cuore consapevole  
colpevole di non aver rubato.

## Fabrizio Lombardo – Inventario della distanza

L'inizio della silloge di Fabrizio Lombardo «di certo non è la felicità/ è un'idea di gelo/ il corpo / così vicino alla nebbia da stringere» squadra in modo netto l'ambito della ricerca poetica: l'impossibilità di entrare in contatto con l'"altro-da-sè", «questa figura di sangue a cui dare nome». Il poeta vive la frustrazione con un senso di angoscia paralizzante che colpisce tutte le sue facoltà percettive: non riesce più a vedere (auresia), «la pagina è bianca» (agrafia), non esce il grido (afasia), il passato non è in grado di fornire non dico la soluzione, ma neppure la comprensione dei problemi. Occorre un «taglio definitivo, deciso» per addentrarsi in un terreno nuovo, «fuori da questa stanca città», perché non è più possibile rinvenire «un senso qualunque da dare / alle cose» così essenziale al «progetto di felicità».

La suggestione della raccolta si presta a due livelli di lettura interdipendenti: uno personale ed uno epocale. Il primo trova conferma nella citazione tratta dalle Ricordanze, in cui Giacomo Leopardi, nel momento in cui proclama la caducità delle speranze adolescenziali, ne riafferma il fascino che esercitano dopo parecchi anni sulla sua anima e il bisogno di un cambiamento totale.

Il secondo – come pare essere suggerito dalla «foto di Montale» – interpreta una condizione comune all'uomo contemporaneo che ha smarrito le ragioni del suo esistere con il conseguente "disagio". In epoca di relativismo culturale l'individuo incontra seria difficoltà a comunicare, per cui rimane chiuso in un solipsismo disperato. Se una simile condizione in Pirandello non trovava possibilità di soluzione, Lombardo heideggerianamente avverte che è giunto il tempo della "svolta"; la cultura necessita un mutamento in grado di dissolvere «i fantasmi più furiosi del vento».

Lo stile, pur presentandosi arso di pathos, non concede nessun elemento al sentimentalismo; si regge sull'andamento scarno ed efficace di una sintassi lineare che privilegia la paratassi al fine di accostare le diverse sensazioni. La descrizione del mondo interiore viene affidato ad immagini concrete: ad esempio, «lo scatto / a vuoto del caricatore», le «scatole delle scarpe», la «sigaretta in mano», il «grido», «la porta», «lo spazio morto/ chiuso». Anche l'inserimento dell'elemento grafico della stanghetta (l) serve a scandire in modo assai più lento il verso e conferire ad esso momenti di pausa che nel silenzio dilatano l'angoscia (G. L.).

Obbliarvi non so. Fantasmi, intendo[...]  
Giacomo Leopardi

The ghosts of my life  
Blew wilder than the wind  
Japan Ghosts

\* \* \*

a C.

di certo non è la felicità/ è un'idea di gelo/ il corpo  
così vicino alla nebbia da stringere/ e scrivere  
quasi sezionando l'inverno/ una vita di cui è rimasto  
poco – ma questo freddo non è la morte: è lo scatto  
a vuoto del caricatore: l'occhio che non riesce a vedere.  
la paura – da qualche parte – di scoprire che è rabbia  
soltanto, questa figura di sangue a cui dare nome.

\* \* \*

“del resto ha portato via ogni cosa/ ogni sembianza  
di parola. ha stipato nelle scatole da scarpe le foto (ce n'era  
una di Montale, un poco sfocata, nella luce di una finestra,  
con la sigaretta in mano). ha sistemato le cose nella sacca.  
a terra è restata solo l'ombra di una voce: un respiro.  
(lo si sente appena oltre il muro).” la pagina che segue è bianca.



\* \* \*

questo grido lo hai visto molte volte/ nascosto  
tra le labbra o appena pronunciato/ in un gesto  
lento, in un discorso complicato, che stava a dire:  
sto fermo ora, e non so restare.

\* \* \*

la porta che si apre è una cicatrice di ricordi. un corpo  
non svelato/ le cose (tutte) lasciate in qualche modo  
a disegnare un luogo/ lo spazio morto/ chiuso,  
così uguale, nella forma, al muro storto/ dietro alla  
stazione, vicino alla casa dove passava l'estate/ e poco  
altro. il resto rimane sonno/ immobile nel riflesso dei treni.

\* \* \*

Ricomporre i ricordi. Adagiarli piano o sfondarli  
con incerto dolore. Dove non trovo parole,  
incido con la penna, faccio un segno  
sul bordo/ e separo questa radice morta  
dalla pietra. Inventario di terra sottile  
che si attacca alle mani/ che corrode le cose/ e che sai  
– la vedi sopra i vestiti – ti parla/ si lascia ascoltare, ed è  
quello che si guarda (prima di tutto): tornando indietro

### CUT III

un taglio definitivo. deciso. una ferita  
non casuale/ al centro della memoria. la bocca  
inutilmente aperta per respirare (oggi la pioggia  
scende ghiacciata e sembra dire che sarà  
di nuovo inverno) il fiato/ corto che si condensa  
nel silenzio/ l'inchiostro delle parole a scandire  
i passi proprio dietro la porta di casa. e fuori  
questa città stanca/ di cui non resta traccia, ormai/ sulla carta.

\* \* \*

le solite cose/ come puoi vedere. le foglie  
cadute. e poco altro. qualche colore  
più spento/ nessun progetto di felicità  
e neppure un senso qualunque da dare  
alle cose. *we live in a constellation of  
patches and of pitches/* dentro ad un'ombra  
sbiancata di sangue. una soglia che conosciamo  
a memoria, come l'indizio di un assassinio.

#### NOTA

Nella poesia conclusiva la frase in inglese è tratta da *July Mountain nelMondo come  
meditazione* di Wallace Stevens

## Andrea Salvadeo - Tra la pagina e il cielo

*La dolcissima vena poetica di Andrea Salvadeo si pone come trait-d'union, elemento indiviso e indivisibile, come vera e propria terra di conquista «tra la pagina e il cielo». Lo testimonia l'alternanza dei caratteri così come il tema dell'amore trattato, senza sentimentalismi, all'interno di quell'impercettibile linea che separa due esseri umani. Proprio là essi conservano e perdono la loro individualità, si uniscono e rimangono se stessi; là le parole suonano all'unisono e rimangono mute all'orecchio altrui.*

*Il testo, monologo e dialogo contemporaneamente, si snoda attraverso un susseguirsi di momenti che passano da una trepida consapevolezza, sempre sorvegliata da uno spirito critico che sa distillare l'essenza delle sensazioni: «Vorrei scrutare finché c'è luce», all'ebbrezza del sentimento: «Cerco il filo di brezza / che l'accarezza piano». Parole come «distanza», «rimpianto», «fine emozionale» si impongono non come astrattismi, ma come connotazioni di una realtà indefinibile. Dall'altro canto le indicazioni concrete come «tracce», «barca», «acque», «vento» concorrono a delineare i tratti di un'esperienza che non può trovare una "forma".*

*Ma al di là di ogni aporia gnoseologica ed esistenziale si staglia netta la presenza della donna che con la sua «calma chirurgica» sa restare in «equilibrio \ sempre / tra la pagina e il cielo» (G. L.).*

*Votre âme est un paysage choisi...*  
P. Verlaine

### I

*Fu l'arco del cielo, il grato  
ricovero di parvenze,  
e, di passaggio, appena  
il sospirato madrigale.*

### II

*Entrare conturbati nella notte  
era il fine emozionale,  
grazia che foggia il lumeggiare  
delle ultime case all'orizzonte,  
nel colmo d'un amore che rinnova.*

### III

*Ma ecco, ora, il tocco del vento  
imperfetto:  
ci mormora una gioia  
che screpola le labbra,  
che bagna, come pioggia temporale.*

### IV

*È una barca lontana  
a ravvivare il senso,*

riduce la distanza del momento.

V

*Vorrei scrutare finché c'è luce,  
se non fosse che i ricordi richiamano  
parole, che da sole  
non possono bastare.*

VI

Così troviamo tracce  
tra i fiori dei rimpianti,  
dove svolta il sentiero  
m'arresto ad aspettare;

certo: l'amore ha molte facce

VII

*Il crepitio di foglie in tondo,  
la caparbia manovra del tempo  
e nel quieto sfilare –  
virate di gabbiani nel profondo.*

VIII

Avrei potuto incrociare il disagio  
mentre adagio scorreva l'acqua,

ma furono, ancora, il passo leggero  
ed i tuoi occhi a lambire il cielo.

IX

*Cerco il filo di brezza  
che t'accarezza piano,  
vivace accordo che sostiene  
nell'affanno,  
seguitando a inseguire.*

X

vai nell'ombra il gesto sottile,  
la tua calma chirurgica  
e quel restare in equilibrio –  
sempre,  
tra la pagina e il cielo.

# LETTURE

**Luigi Aliprandi**, *La sposa perfetta*, Venezia, Marsilio, 1998

Il titolo della raccolta d'esordio del trentenne Aliprandi (*La sposa perfetta*), la citazione di Girolamo Fontanella che pone sulla soglia del libro («Sia premio il bacio al mio cantar dovuto») e la dedica che segue («per Annalisa») informano immediatamente il lettore circa la natura di canzoniere assunta dalla silloge. Appena inoltrato nella lettura, poi, si avvertirà la sostanziale differenza col recente canzoniere di Marcoaldi, tutto giocato su un registro parodico e divertito, rispetto a questo serio, per quanto consapevolmente anacronistico, poetare per devozione. Anche l'architettura complessiva dell'opera ripristina il percorso ideale di una fenomenologia amorosa, senza che questa venga stigmatizzata nei suoi tratti esteriori (pensiamo agli interventi di Amore e di altre comparse funzionali allo snodo della vicenda, qui invece completamente assorbita dalla figura femminile nelle sue pur molteplici manifestazioni), fino all'esito che congiunge perdita e consacrazione dell'amata, fallimento e conferma spirituale del poeta. Persino la mancata partizione in sottosezioni, per sancire ad esempio il fondamentale passaggio dal canto di lode per la donna in sua presenza a quello protratto in sua assenza, si accoglie come retaggio petrarchesco. In un secondo tempo, ci si potrà piuttosto sorprendere per la libertà strutturale dei componimenti: in effetti Aliprandi, pur alludendo sempre a un codice formale di riferimento, si conforma solo in talune circostanze, discrete e strategicamente dosate, a dispositivi strofici canonici, ed anche in questi casi preferisce la duttile quartina e i distici di chiusura al sonetto. Eppure, non c'è alcun dubbio che il poeta si inserisca bene all'interno di quel gusto neometrico che oggi può ben dirsi la maniera dominante, che riscopre il tema amoroso come motivo prediletto, e talora pretestuoso, di celebrazione poetica. Tutto ciò aiuta a distinguere fra le due attuali tendenze stilistiche, che possono talora collimare e intrecciarsi, ma che nascono a ben vedere da premesse differenti: da una parte (Valduga, Raboni), abbiamo il più sperimentale e barocco corpo a corpo del poeta con gli istituti metrici, nelle sue varianti eclettica o costante, che può degenerare fino alla parodia e al funambolismo espressionistico e neo-avanguardistico;

dall'altra (Dal Bianco), troviamo un classicismo più sottile, che predilige, rispetto al meccanico ripristino delle forme chiuse, un'attenta selezione lessicale che dà vita a un rastremato equilibrio razionale, a un formalismo più apollineo e sfuggente.

La composizione che apre il canzoniere di Aliprandi è una dichiarazione di poetica, col suo esplicito richiamarsi a «un modo più basso, più leggero / quasi una tecnica della tenerezza / da pensarsi a sera o prima / del sonno, a uso e consumo / della tua bellezza». La rima, già di per sé coraggiosa nella sua facile suggestione, impone addirittura con candore sfrontato due termini fondamentali a definire il tono e il repertorio lessicale dell'opera: tenerezza e bellezza, che definiscono rispettivamente la disposizione di canto, entro uno scenario circoscritto e minimalista, e il motivo tradizionale: già si rispecchiano qui il poeta e la donna. Quest'ultima viene subito risolta platonicamente a puro tramite di forze superiori che, a motivo delle virtù intrinseche che incarna, innesca un "incantesimo", un "sortilegio", fino a generare nel poeta "paura" e avviare un irreversibile, per quanto tormentato, processo di crescita. Naturalmente la donna, che può sdoppiarsi di volta in volta per l'ipostasi della propria "ombra" e del proprio "nome", rivelando un'essenza al tempo stesso semplice e complessa, cioè armoniosamente ricca, non ha alcuna responsabilità del ruolo che si trova a svolgere: «Chiamata a dare conto dei tuoi sensi / ... / hai ubbidito a una tua legge di natura / e senza tempo né troppa convinzione / hai accertato dove alloggiava il falso». Della propria imperturbabilità, così crudele all'amante, la donna non ha colpa: «Unicamente vivi per te [...] / davvero più non ami, più non piangi / essendo tu l'amore, essendo il pianto». Una simile levigatezza formale nei momenti più "concettosi" («Ti precedi / ... / dove sarai già eri») potrà ricordare il calligrafico Magrelli («e sto dove non stavo / dove prima soffiavo»), mentre nei tratti di maggiore accensione sensuale («dammi la sorte / di quella sigaretta, mio Dio! / e consumarmi alle sue labbra anch'io») ricorderà le movenze di Valduga, ma a ben vedere simili coincidenze si risolveranno nel più generico debito contratto con gli stilemi, le raffigurazioni, gli emblemi della tradizione: le pene

d'amore si inscrivono nella cornice fittizia, «con tutta la nostra mitologia», di una casistica di sguardi e sorrisi che impone un'esperienza religiosa di preghiera e di lode (con relativo bagaglio lessicale di grazia, perdono, speranza ecc.), seppure resa con essenzialità raffinata, tra solipsismo e vera offerta: «Unicamente scrivo per me, per la mia paura [...] Scrivo per lei, anche se non mi sente / per la sua vita e per chi se la prende / biografo di nulla, in una grammatica del niente». Piuttosto, sarà interessante osservare che il percorso stilnovistico dell'autore, che accoglie sintagmi di sapore leopardiano e dantesco («fatti presente e viva», «qui si conviene / al parlare chiaro»), non approda nel nostro secolo all'esperienza poetica di Montale, come sarebbe lecito supporre, ma a quella di Luzi: si veda, giusto sul crinale della raccolta, l'invito rivolto alla donna: *Resta dove sei*, memore probabilmente di un fondamentale passaggio del *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* («Rimani dove sei, ti prego»), recuperando a questo punto anche l'immagine, ben luziana, di un femminino legato «ai riti domestici», angelo a suo modo «distante / dal cielo e dalla terra». Il punto nevralgico citato, che in sé stesso potrebbe apparire pretestuoso, è confermato da molti altri passaggi: si tenga presente anzi che la poesia citata segue immediatamente un'altra il cui finale ha decisamente il passo tipico dell'ultimo Luzi, perfino a livello tipografico; si aggiungano poi le doppie interrogative a inizio o a chiusura di componimento che si rinvengono in tutta la raccolta. Probabilmente il fascino esercitato dall'insigne modello avrà inciso a rafforzare quella sorta di euforia espressiva che non disdegna un'aggettivazione insistita e l'inserimento di incisi per assecondare più dolcemente le sequenze melodiche più effusive. Peraltro, uno spiccato gusto per le desinenze “provenzaleggianti” (vocaboli in -anza: «disperanza», e -aggio: «coraggio») è già sintomatico del reale ossequio della fantasia poetica alla nostra tradizione lirica: la donna, cui rimandano i relativi *senhal* («Hai per cognome una città / del sud») è addirittura «onusta di bellezza» e la sua rituale epifania, che si appoggia magari secentescamente allo specchio, dà vita a un rituale d'amore davvero manierato: «anima santa e senza più difesa / “lo giuro, sette giorni di digiuno // e poi,

sapessi poi con che tristezza...” / e chi ti sente più, ma chi ti crede / crisma per me dell'unica mia fede / esposta e vinta, sepolcro di bellezza». Si giunge così alla piena effusione di un *amor de lonh*: «Vestita / di quel soffio di luce che accompagna / chi non giunge a patti con la propria incandescenza / se ne va, lasciandoti in attesa / all'apice del niente, alla vigilia di non so che cosa, / abbracciando il dolore come si abbraccia una sposa // arde la mente? / il cuore non riposa?». Quello che segue al passaggio della donna «è la sua persona / fatta tradizione, fatta fede»; in fine la sua perfetta ipostasi, l'alta e diretta invocazione acquista valore poetico e umano per sé stessa: «Annalisa, farina del grano di Dio [...] / nel suo stesso nome / figura e stemma di essere e di amare».

**Marco Merlin**

**Marco Franzoso**, *Westwood dee-jay*, Milano, Baldini e Castoldi, 1998

La discoteca e la cosiddetta “civiltà dell'immagine” e del divertimento sono gli scenari tematici del primo romanzo di Marco Franzoso, *Westwood dee-jay (Il miracolo del Nord-Est)*: un romanzo che, sotto l'apparenza di un simpatico e un po' svitato *divertissement*, propone una metafora della crisi d'identità della tanto celebrata regione più ricca d'Europa: quel Nord-Est poco acculturato, ma iperproduttivo – premettiamo che chi recensisce ci ha vissuto per trent'anni e ne parla con cognizione di causa –, dove cinquant'anni fa regnavano pellagra e miseria ed ora sfrecciano le Ferrari.

Quel Nord-Est è così ben ironizzato da Marco Paolini nei suoi più recenti spettacoli teatrali, *Bestiario veneto* e *Marco Polo*, dove tra un capannone industriale e l'altro ci si rende conto che l'antica civiltà contadina, mite e vincolata ad un comune senso religioso, si è andata via via disintegrando per mutarsi in una specie di indistinta, nuova Los Angeles – l'attore ripeteva nel *Bestiario veneto* più volte, in vari dialetti, la domanda «Siete sicuri?», per terminare la litania con l'inglese «Are you sure?».

Come Paolini, benché in un ambito “d'azione” meno ampio e più specifico per ambienti, vicenda e personaggi, anche Franzoso critica, con ironia ma con l'amarezza

della disillusione, l'affermazione quotidiana del nulla: quel nulla leggero, soffice, disinibito e scanzonato, che scorre via come l'accattivante e riuscito impasto linguistico italo-veneto su cui la narrazione si snoda, una lingua "letteraria", diversa dal dialetto parlato, in cui vengono miscelati elementi dei dialetti mestrino, trevisano, padovano e vicentino, con alcune gustose invenzioni come i molti nomi o avverbi con suffissi femminili («compliment», «esatamenta», «chiaramenta», «semplicementa») a cui si contrappone il maschile «grasio» (per «grazie»).

La vicenda narrata è quella del giovane ex-povero, poi disc-jockey (anzi: *dee-jay*) arrivato al "Successo", che ricerca tutto ciò che "fa tendenza" in una retorica sbarazzina, giovanilistica e goliardica che identifica nel divertimento lo scopo unico della vita. Westwood (mai più si sarebbe chiamato Bepi o Toni!) e la sua ragazza, Katia, vivono all'interno di un mondo che ruota vorticosamente, tra le centinaia di battute al secondo della *techno music* e i *cocktail* d'ogni tipo e specie, in una mitologia patetico-spacca dove il *dee-jay* non va ringraziato, ma idolatrato e la tendenza è tutto. Perduratamente innamorata del suo idolo-eroe, Katia sarà vittima di un devastante incidente automobilistico, dopo il quale si ristabilirà con un'operazione che le cambierà il volto e il corpo, in una sorta di antimetamorfosi kaffiana. Totalmente "rifatta", diverrà a sua volta una diva della tendenza, mentre Westwood sprofonderà in una crisi verticale che produrrà in lui depressione e rimpianto: «stava per compiere trentasei anni e tutta la sua vita gli sembrava da buttare: un'anoressia non diagnosticata e durata quindici anni, a diciannove anni... infine una sera, guardando l'oceano da la spiaggia de Mestre, capisce d'essere diventato e suo peggior nemico. "Son diventà el meo peggior nemico", se dize, scuotendo amaramente la testa in mezzo a tutto quel buio d'onde oceaniche e stelle remotissime».

Senza orizzonti, vagherà tra Nietzsche e Madonna, tra la cura per le erbe e la passione per la nuova moto, passando «dalla veglia al sonno, e da questa al sogno, quasi senza saperlo»: triste declino di un eroe alla giornata, che con brio e leggerezza ha, infine, solo interpretato una parte voluta per lui da un destino rampante. Vibrante e verticale metafora d'una vita a metà, *Westwood dee-jay* è la riuscita opera

prima di un giovane autore che ora aspettiamo a nuove prove, con quadri più ampi di personaggi e temi, ma, ci auguriamo, con la stessa felicità di invenzione ritmica e linguistica.

**Enrico Grandesso**

**Antonio Camaioni**, *L'errante*, Forlì, I quaderni dell'ortica n. 7, 1999

L'accensione di un bengala nella notte, un'inconsueta vasodilatazione nelle vene varicose, un ictus nella materia molle del cervello, un napalm in un salotto da thè: la presenza di Camaioni nella poesia di questi anni non può che evocare simili immagini di violenta intrusione e tante altre affini. Il peso dell'essere e dell'esserci («Essenza o assenza? / da cave cune / riecheggia l'enigma: / un germoglio o un fossile?»), con la sua irrisolta e irrisolvibile nerezza e sostanziale vacuità («tu, di lassù, / che polvere al vento / umanità chiamasti?», «essere eterno seme / a eterna fame...») è il grandioso tema di Camaioni: è il tema della vita, che egli vive senza sconti, al di là delle parole stesse. E, infatti, si ha la sensazione che qui le parole siano spinte al massimo delle loro funzioni, che la vita, incanalata in loro scavalchi proprio quelle per depositarsi in una nebulosa magnetica di sensi e tensioni fisiche, che varchi la soglia percettiva normale per incidersi dritta nell'animo. Così il discorso, che ha un procedere avvolgente con interrogative dirette frontali, a muso duro («Quanti, quanti ne abbandono / dei se stessi persi in foreste infantili, / da fanfare di sogni stornati?»), «Chi, chi da sordi abissi / chi, chi alle arse rive / trae soffi, ondine a orlare / di vocali, vaghe trine?», imperativi («Sentila!», «Tu inghiottire - devi! -») ed esclamativi («oh, mia albanora!», «O squillanti gole infanti! / o inni d'orti!»), abissi di anacoluti («Poiché i ritmi dell'essere / da le percussioni delira dell'avere»), intrichi di arcaismi (vermifera, tenebrori, lùcere, lucori), il discorso - dicevo - ha l'impatto della vita che scuote, percuote, allarma.

Tutto ciò che è nuovo si comprende meglio attraverso confronti col già noto: per Camaioni si può provare a immaginare un Leopardi necrotizzato e necrotizzante, rimesso in vita nel corpo di una nera disperazione («più che morire / nascere è tormento? / più che in chiodi e croci / in quella forcipe / che recide quiete?»), «sicché nulla, nulla / nessuna

innescata esplosione o implosione, / nessun orrore da espiare / ma l'essere nostro, / ma l'essere nostro / al nulla libare?»)», un Lucrezio-dopo-Celan («- Tremendo, / il solo frutto / essendo questo mondo / appeso vizzo / al bronco tuo di panico: / aspetti ancora cosa / che promessa rosa?»), una specie di Frankenstein della letteratura con riporti di ogni sorta.

I riferimenti a Rebora, Campana, Rimbaud o Whitman sono così evidenti da essere sospetti: in questo modo quasi si tende a considerare Camaioni un tardo epigono, mentre egli nei loro confronti è forse più che altro come il servo scappato dal padrone per fare fortuna. Ha abitato la stessa casa ma per andarsene, per poterlo sbeffeggiare. Così il poeta esiste come se questi non ci fossero mai stati: lui è *nonostante*, è *al di là*, nella condizione di postumo di se stesso. Rimare è diventato remare («Eh... / più che rimare / remare è la sua sorte»): questa urgenza di esperienze mi fa venire in mente un «errante» dimenticato, Massimo Ferretti, il memorabile poeta di *Allergia*. Si scorge un senso di coazione, immagini da tappo lavico («precipita in se stessa, / macigno la parola...»), «Soffoca, / nel silenzio di dio: / l'io sillaba sprofonda, / sprofonda nel suo blu», «Su lògori cardini stridono, / soglie di ratti idiomi / ròsicano nenie e notti...»), frenesie («Di miraggio in miraggio, / barlumi saremo di perle perdute, / gusci afoni di lune / subissate in visceri», «Nero, / il pensiero, carbonizzato / nel rogo delle carni»), ustioni («È l'innocente lama e lacerante - / perché non sia d'oblio una cicatrice / lo sfregio della Storia», «cicuta e fiele, / emorragie da aborti / sciabordanti nel secchio delle notti...»).

Che Camaioni venga ancora ignorato dalla media o grande editoria, la quale spesso pubblica per strane vicinanze e accordi, dovrebbe essere, se non altro, motivo di riflessione: lascio al lettore trarre le debite conseguenze. Un fatto, però, è certo: ci troviamo di fronte al poeta di cui da tempo c'era bisogno, necessario perché eccessivo, radicale perché imminente.

Non so se queste pagine piaceranno a Camaioni, sempre pronto a irridere e aggredire gli approdi critici alla poesia, sua e degli altri, ma gli vorrei dire: «Antonio, per quanto

tutto ciò possa sembrarti estraneo o addirittura sospetto, prendilo come un gesto d'affetto». Lo scrittore è un essere bruciato dall'amore, ma è anche la perenne spina nel fianco di un atteggiamento troppo acquiescente; concentra in sé la terribile contraddizione, che forse non si vorrebbe mai invocata: come può la poesia, che spinge all'inferno e agli stati esistenziali più intensi, conciliarsi placidamente, in primo luogo, con la vita nel senso più lato, e, in secondo luogo, con una cornice così deteriormente stereotipata, la cornice di giudizi facili, opinioni svogliate, sempre amichevoli e compiacenti? È ovvio che il genio, per essere tale, deve essere borghese - e, per favore, non fraintendetemi sul termine - (Baudelaire, Dostoevskij, ecc.), altrimenti sua è soltanto l'emarginazione (Van Gogh, Rimbaud, Campana).

L'esplosione forse, o l'autodeflagrazione, è la soluzione che augura a tutti noi Camaioni. Non a torto.

*Flavio Santi*

**Paolo Febraro**, *Il secondo fine*, Milano, Marcos y Marcos, 1998

Si muove su una traccia tematica e melodica decisamente caproniana la poesia di Febraro, soprattutto nella sezione d'apertura della sua opera-prima *Il secondo fine*, intitolata *La voce fraintesa*, che rappresenta, sostanzialmente, la ripresa e lo sviluppo del nucleo di testi apparsi con titolo *Disse la voce* in *Poesia contemporanea. Quarto quaderno italiano*. Va detto subito che l'indagine teologica del poeta, che sulla scorta del Feyerabend citato può permettersi di usare idee (l'idea di Dio, anzitutto) senza accettarle, riesce a stertare su una traiettoria abbastanza originale il proprio discorso, pur rimanendo sulla pista maestra. L'estensione dei testi oltre la misura breve e brevissima e la messa in scena di maschere rese esplicite dai titoli (*L'eremita*, *Adamo*, *Il poeta*, *Il crociato* ecc.) permettono a Febraro di non insistere su una musicalità elementare e ben individuata, pur con l'uso di versetti incalzanti che preparano e sanciscono gli scatti gnomici con rime facili. Dopo l'elencazione un po' troppo teatrale e rigida, semplicistica e atteggiata, nella prima poesia, di episodi tragici e celebri della storia, attraverso la quale Dio (*La voce*

*fraitessa*, appunto) rivendica la propria presenza nella storia contraddicendo la protesta umana che in quegli episodi rintracciava piuttosto i segni del male, e dopo la successiva ripresa, si legga la splendida *Lucifero*: «ma un giorno / vedere laggiù d'oro / una mela, e sotto / un bambino più bello / di me addentarla / con un desiderio semplice / e incomprensibile [...] Ricordo appena / che caddi». L'autore è poi abile a non prostrarre all'eccesso una galleria di personaggi che si presterebbe ormai automaticamente ad espandersi, proseguendo con multiple variazioni l'indagine poetico-teologica (viene da ricordare anche Borges: «ogni uomo colto è un teologo, e per esserlo non è indispensabile la fede»). Espunge anche, per non risultare stucchevole, i testi in cui il *transfert* caproniano si rivelava a conti fatti schiacciante, pur non rinunciando a chiudere la sezione con un epigramma sintomatico: «Forse nella morte / saprà di essere vissuto. // Sarà avere la sapienza / e gettarla nell'imbuto». Il rischio della concettosità è, però, congenito a questi versi, che probabilmente ribadiscono l'impossibilità a proseguire l'avanzamento caproniano nei territori non giurisdizionali senza subirne il riflusso interno manieristico, almeno sulla scorta di determinati strumenti espressivi fatti propri dal franco cacciatore.

Proseguendo la lettura, infatti, la tensione logica si rilassa su una tonalità più ironica e saccate, che potrà anche ricordare il magistero del Montale discorsivo e saturo. *Aesthetica in nugae* è, d'altronde, un'etichetta emblematica sotto cui raccogliere i testi di un minino breviario poetico, che tematizza lo stesso problema insito in tale passo di scrittura, per esorcizzarlo almeno, nell'attuale impossibilità di risolverlo per via creativa. Febbraio dialoga così con Caproni, Pasolini, Borges ed altri (siamo frattanto passati nella sequenza *In uscita*). Ma è significativo che la serie di *auctores* cui il poeta sente di doversi appoggiare o che aspirerebbe ad affiancare si accresce ancora in virtù di numerose citazioni (da Sereni, Montale, Tarozzi ecc.), scoprendo le carte di una voce dotta, arricchita e coscientemente condizionata da una cultura di riferimento.

E naturalmente la strada più facile, tipicamente novecentesca, per evitare l'artificio (il nodo eliotiano fra talento e tradizione) è delimitata dall'arguzia e dall'ironia, sponde salde per far scorrere un pensiero libero e a tratti tra-

sparente, talvolta invece più articolato, ma sempre in grado di afferrare cose e idee con la stessa *nonchalance* o spigliatezza di chi può permettersi una lunga, alquanto banale filastrocca sul *Novecento*: «Quasi cento scalini, / Novecento, prima di finire, [...] e forse bruciando ritorni // al vecchio Ottocento idealista / o credulone, certo / il più sciocco dei secoli, / apertosi romantico illimitato / e morto determinista / mentre tu, Novecento futurista, / facevi il tuo ingresso / al traino d'un cavallo-motore...».

Anche il preteso sostrato filosofico di tale poesia, incanalato in queste forme, viene sminuito, snocciolato in una metafisica tascabile. Più affascinante è la levità di immagini toccata da alcuni testi, per esempio quello che introduce *L'ospite* (ma in genere le sezioni sono sempre aperte da una poesia in corsivo, che detta il motivo principale): «*Ragazze dai pensieri / leggeri, ai balconi, alle chiese / stese nell'aria netta, nel sole / freddo e lieve di Natale. / Ed io che mi scopro contento / di pensarle al plurale*»: come a dire che la cantabilità dei ritmi e delle rime può mostrarsi risorgiva o felicemente imperfetta, se sgravata da un'intenzionalità istrionica o prossima ad una sostanza di canto più personale (a idee non usate). È ciò che accade con l'ultima parte del libro, che si richiama sotto l'egida di Franco Loi («e alura pensi al mund, e me se slarga: / pareva 'n'acqua morta e l'è un sbuti») e intitolata *Da fuori*, che sembra davvero voler uscire dagli argini di una poesia che dissimula senza sciogliere il proprio nerbo intellettualistico: «La vita è quando a mezzo agosto / o poco più avanti l'estate / riprende a parlare e la sera / s'incrina d'un vento che fruscia / di foglie cedevoli e alle altre, / ben salde, in un frullo promette / di ritornare». In questo attacco si avverte una felice dilatazione, uno "slargamento" del poetico e le scorie, i vezzi di maniera, sono bruciati da un respiro più ampio e potente, mentre le cose riscoprono la loro non manipolabile e umile grandezza che accerchia lo sguardo, lo feconda con visioni pregne di pensiero.

Marco Merlin

**Chiara Guarducci**, *Fino a dimenticare*, Firenze, Gazebo, 1999

È un libro duro e splendido, crudele e impenetrabile questo che segna l'esordio di



Chiara Guarducci (fiorentina, del '68). I testi, generalmente brevi, sono graffiati metafisiche che non fanno sanguinare, dolgono senza lasciar individuare il punto che colpiscono. Questi frammenti (l'iniziale minuscola è canonica) sono infatti schegge di un'esperienza ardua che non si lascia decifrare, forse solo intuire dietro il respiro ossessionato, e senza cedimenti, che rende una dedizione poetica assoluta, come il titolo rivela nel suo auspicio terapeutico. Inizialmente, l'autrice cuce brandelli di realtà fra loro distanti, i cui ambiti prediletti sono il corporeo e il naturale (e anzitutto l'elemento equoreo: il fiume, il mare): il soffio alogico che spira dalle fessure delle immagini ricorda così un gusto ermetico per il rigore razionale estremo, tale da sopprimere ogni impulso musicale a vantaggio della materia adamantina del dettato lirico.

Solo col lento procedere della raccolta gli ambiti di riferimento si stringono come un nodo intorno a situazioni ancora oniriche e confuse ma dalla crescente stretta referenziale. Si fissano così, sulla precedente imprimitura, testi che si sarebbe tentati di isolare, nel loro più spiegato svolgimento, sebbene ancora assai conchiuso, come spiragli preposti a individuare il nucleo tematico fondamentale, il corpo da rimuovere per via di scrittura: «avrei voluto salvare sempre tutti / i nati accanto a un vaso di plastica / in anticipo sulla madre, dallo spigolo / toglier loro il freddo / come si toglie una maledizione. / Metto male la sciarpa / cerco riparo minacciosa / e scanso / gli abbracci immancabili / la precisione di queste croci».

Naturalmente, questo percorso poetico compatto e rifrangente finisce per esplicitarsi di lettura in lettura secondo nuove corrispondenze interne, ma i tagli metafisici, i rituali ritorni di ritmi da filastrocca e il costante rinvio a una dimensione domestica (la «scatola dei biscotti»), sembrano centrare anzitutto, nello smembramento dei tessuti significanti («pensa, sto solo cercando di tenermi tra le braccia / ascolto lo zucchero sciogliersi nel buio / cerco il perdono / il mare calmo del ventre»), il mistero uterino di una scossa celestiale e di una caduta che sconfessa il tempo, che deturpa l'origine stessa.

**Marco Merlin**

**Fabrizio Lombardo**, *Carte del cielo*, Bologna, Versodovetesti, 1999

L'idea sarebbe di applicare gli strumenti più accreditati dell'indagine critica alle opere appena uscite, soprattutto giovani, bandendo le facili impressioni accostate al militantismo e non solo, quindi, un atteggiamento militante, ma militante-erudito o militante-academico, «cattedrabile», per dirla con Gadda. Forse solo così si può superare l'*impasse* fra il Museo, luogo di delizie cerebrali e "slontananti", e la Piazza, dove si annuncia di volta in volta il nuovo senza spararsi addosso, visto e considerato che lo spazio fra le due trincee è breve e il rischio, appena ci si alza, è alto (e spesso cercato). L'occasione opportuna viene offerta dal primo libro integrale di Fabrizio Lombardo (anticipato già nel *Sesto quaderno italiano di poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 1999), un libro d'esordio ricco di spunti, nel suo essere, da una parte, esemplare nel migliore dei modi della ricezione poetica di questo decennio e, dall'altra, portatore di indicazioni nuove.

Il titolo rifrange, non so quanto consciamente, un libro di Mario Soldati, *La carta del cielo* (Torino, Einaudi, 1980), come richiama anche il romanzo *Carta d'autunno* (Milano, Mondadori, 1973) di Grytzko Mascioni (e forse *Il dire celeste* di Bonaviri), ma più che altro è l'ultimo frutto di un costante interesse per le scienze esatte, che attraversa la seconda metà del Novecento (qui per comodità solo italiano): da Erba, *Linea K*, passando per Cattafi, *Partenza da Greenwich*, Sinisgalli, *L'ellisse*, o Cergoly, *Latitudine Nord*, fino ad arrivare a *Millimetri* di De Angelis, *Mappa migratoria* di Maugeri, *Graduali* di Cacciatore, e, ultimissimi, *Trigonometria di ragni* di Scandurra, *Planimetrie* di Turra o *Atlas* di Gardini (in prosa ricordo soltanto *Atlante occidentale* di Daniele Del Giudice). Più le cosiddette scienze esatte acquistano consapevolezza delle relatività dei loro sistemi (si veda fra tutti il teorema di Gödel o il principio di Heisenberg), più le discipline umanistiche, quelle inesatte per statuto, manifestano la necessità di farsi strumento alternativo di conoscenza o, per lo meno, di percezione. Con una *boutade*, ma non troppo, si può annotare che la tensione al suffisso parascientifico

“-zione” è diventata sempre più forte e questa tensione, appunto, alla misura, alla coordinata è uno dei portati più incisivi di Valerio Magrelli, maestro segreto e secreto di molta generazione *Seventies*; anzi, direi che si può parlare a buon rendere di un “magrellismo” più o meno intenso operante in questo decennio, con risulati personali (come appunto nel caso di Lombardo) o più legati (come nel giovane Turra, ad es.). Tornando a Lombardo, negli alveoli paratestuali ci sono gli autori che “contano”: oltre a Magrelli, Antonio Porta, con una nozione blanda e prensile – e vincente, a parer mio, fra le altre proposte, perché la sola autenticamente “aperta” e meticcica – di avanguardia, l’Italo Calvino oulipiano e Nick Cave, rappresentante per eccesso della necessità sonora, orale dell’atto poetico. A questi si può affiancare, secondo una mia ricostruzione personale, un trigono femminile, che è l’ulteriore dimostrazione della resistenza di una certa avanguardia (quella di matrice portiana, quella non focomelica, conscia che «deve autonegarsi nel momento stesso in cui si serve delle forme che [le] sono proprie», come disse Leo Paolazzi): Biancamaria Frabotta, Iolanda Insana, Amelia Rosselli; per l’estero proporrei Tony Harrison, che è il modello per le lattine di birra (cfr. il poemetto *V*) e non solo (per citare l’apporto nuovo, oltre a Eliot, Yeats, ben visibili, o meglio ancora udibili). Questo poi è un libro dove si incrociano e si intersecano due mondi segnici: quello verbale e quello grafico, perché le sbarre (soluzione piuttosto rara di scansione che ho ritrovato nell’americano Charles Olson, ad es.), ideali ferite o smagliature, rughe o incrostazioni fanno pensare a una volontà di intervento diretto sulla pagina – questo luogo ormai mitico e virtuale –; mi viene in mente la serie dei libri-manufatti d’arte di Emilio Isgrò.

A questo punto è inutile che assolva la buona educazione del recensore, indicando pregi (più pregi) che difetti dell’opera; se è vero, come Berardinelli da vero gentiluomo dissuasore afferma, che un poeta può essere tenuto per grande se da tutta la sua produzione si arriva a raccogliere dieci poesie significative, non staremo già a fare i conti in tasca a Lombardo, che è poi al suo primo libro. Del resto, è tempo perso confezionare la brava recensioncina (mi raccomando: che se ne parli

bene, tanto si è fra amici, guai se si offende!), rendendo tutti i libri uguali, come le vacche di Hegel nella notte, in un anonimo e sfocato buio, persi fra elogi più o meno generici, paura (o noia?) di esporsi. Per fortuna, questo è un libro di poesia che “funziona” e un libro di poesia funziona quando altera la percezione normale, nelle forme dello svelamento, dell’assestamento, della ricapitolazione o di altre strategie ancora. Qui la novità nucleare è l’immissione della musica rock e della merce in modo finalmente persuasivo, naturale: «tra lattine di Bulmers e / bottiglie di scura/ faccio scorrere la / pioggia», «con le parole / [...] da far quadrare. e che / (anche loro) – lo sai – hanno una scadenza»; si vedano, a titolo indicativo, *Formazione*, *Dall’ombra*, *È mattina*. *Con il tedesco in mutande, con fatica. Le mani appoggiate al silenzio*.

La poesia di Lombardo, priva di facili cedimenti lirici (nel corpo dell’opera c’è un tasso di liricità bradipsichico) o ironici (c’è soprattutto tragedia, convincente tragedia) è pronta ad assumere una nuova mitologia, nuovi archetipi, nella fattispecie quelli mediatici; segna un modo nuovo di trattare la modernità: rispetto ai padri della cosiddetta “letteratura industriale” (Ottiero Ottieri, Paolo Volponi, Francesco Leonetti, un certo Sereni, Di Ruscio) il poeta è ormai solo, non può contare sul partito, sull’ideologia, la sua è una retorica frantumata, non può più credere in quel volantinaggio dell’anima che è la sintassi dimostrativa, ipotattica. Non è un caso che un altro libro avviato in questa ricerca sia *Didascalie per la lettura di un giornale*. Di Valerio Magrelli. Appunto.

*Flavio Santi*

**Niva Lorenzini**, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1999

Alla fine del secolo un bilancio dell’attività poetica appare doveroso e non solo giustificato: si rende necessario individuare e proporre schemi di intelligibilità, offrire elementi di discussioni e trarre i primi bilanci. Questo pare l’intento di Niva Lorenzini, docente di Letteratura Italiana all’Università di Bologna, che in un intelligente, organico e ben strutturato testo sottopone ad analisi e a valutazione (fatto di per sé stesso alquanto insolito nel panorama della critica attuale) l’itinerario

secolare della nostra poesia.

Uno dei pregi più evidenti del testo è la chiarezza del disegno: l'autrice si preoccupa di spiegare al lettore il percorso che intende compiere e cioè l'indagine sul tentativo operato dalla poesia in questi ultimi cento anni di sottrarsi alla tradizione lirica petrarchesca-leopardiana affiancandosi alle letterature straniere, in modo particolare quella di lingua inglese e tedesca. La diagnosi si snoda attraverso l'analisi dei poeti che hanno segnato la nostra storia letteraria per mezzo di una serie di valutazioni sempre puntuali, appropriate e chiare, documentate e mai ripetitive. L'argomentazione si affida a molteplici spunti tratti da critici e da studiosi anche stranieri, mai frutto di erudizione fine a sé stessa, ma sempre conseguenza di un'intima necessità di dare spessore al giudizio.

La studiosa, quindi, traccia con mano ferma il percorso della "sliricizzazione" delle nostre lettere ponendo in luce i tentativi, gli esiti, i limiti di porre fine alla «divaricazione parola-cosa, suono-senso», esigenza avvertita come segno della contemporaneità. Non mancano valutazioni che suonano come condanna di movimenti come il Futurismo che preme «sul tasto della gratuità della poesia, del suo porsi come divertimento insensato e puro ("sollazzo", "passatempo")».

Nell'Ermetismo viene individuato l'estremo tentativo di restaurare il classicismo, anche se saggiamente viene chiarito che «la linea di confine tra accademismo e autenticità spesso si assottiglia, e non è facile a volte individuare la distanza tra chi avverte la crisi come fatto essenzialmente tecnico e chi la vive, invece, come problema di coscienza, in un mutamento di prospettive che coinvolgono soggetto ed oggetto».

Il lavoro scandisce con fermezza la strada verso il realismo del ventesimo secolo: parte dalla ricognizione su Pascoli e D'Annunzio, prosegue cogliendo *Le tensioni del nuovo* nelle esperienze dei Crepuscolari, dei Futuristi e nel frammentismo vociano, coglie una battuta d'arresto nel periodo tra le due guerre soprattutto nell'esperienza ermetica, individua una linea antilirica nella poesia successiva al Secondo Dopoguerra in modo particolare in Pasolini, nella Neoavanguardia e in Zanzotto; conclude con un bilancio interlocutorio a

riguardo della poesia degli ultimi tempi: «Crollati i muri (non solo metaforici), superati gli schematismi, spesso la maggiore duttilità di confronto e ricezione si è tradotta in disorientamento, perdita della capacità di scelta: gli ultimi decenni scoraggiano la progettualità, affidati come sono alle ragioni dell'immediatezza, dell'improvvisazione e dell'empirismo coatti, in assenza di un tessuto culturale coeso e di qualsiasi rete connettiva o aggregante. All'interno di una globalizzazione che costringe a risemantizzare gli stessi concetti di centro e di periferia, da quando sono scomparse le élite intellettuali, i "centri" del pensiero, siamo tutti periferici, isolati, proprio mentre controlliamo i comandi dell'universo telematico».

A nostro parere, il testo della Lorenzini rappresenta un punto di riferimento per chiunque voglia lavorare sulla poesia del Novecento. All'autorevolezza della studiosa si aggiunge la linearità del disegno e la chiarezza di valutazione.

Nessun dubbio, quindi, sulla validità dell'opera, anche se, a nostro parere, il fatto di tracciare la storia della poesia italiana secondo l'adesione ad un modello stilistico appare propeudeutico, ma non decisivo per valutare la forza di un autore. La tesi implicita all'intera problematica, che prevede rifiuto della tradizione petrarchesca, avvertita come limite di adesione al reale, andrebbe motivata, come pure la tesi secondo cui la ricerca di altre forme espressive rappresenta di per se stessa il ritrovamento di un contatto diretto con il reale. Si può essere arcadici nel rifare il verso sia al Petrarca sia a Eliot; si può essere barocchi sia cercando di fermare "ermeticamente" l'attimo sia distruggendo futuristicamente la sintassi sia raccontando in versi; si può essere retorici sia ricomponendo strutture metriche tradizionali sia intellettualisticamente scardinandole. Il problema del rapporto tra parola e realtà non è ancora stata risolto dalla filosofia contemporanea neppure dall'identità promossa dal pensiero ermeneutico tra linguaggio ed essere. Il problema della poesia non risiede solo nel linguaggio (nella distinzione tra lingua poetica e lingua colloquiale come testimonia il Leopardi) né nel registro (elemento esso stesso interno alla poesia), ma nella capacità di un autore di cogliere i "segni dei tempi" in ogni aspetto della sua datità poetica, stile compreso.

Lo stile, infatti, non costituisce un elemento aggiunto, è parte integrante di “ciò che si pone” come poesia, per cui problematiche appaiono le attuazioni di metapoesia, così frequenti nei testi in versi degli ultimi decenni: segno dei tempi, si dirà, segno del nodo in cui il pensiero si è involuto, è vero, ma anche segno di un impoverimento della ricerca poetica che non riesce a “dominare il reale”, che ha abdicato alla sua “portata conoscitiva”, che si ritira nell’*hortus conclusus* di un intellettualismo, che nel tentativo di superare l’«orlo del mondo» (Wittgenstein), non si avvede di creare solo un «muro».

Queste considerazioni non mirano nel modo più assoluto a limitare il valore del lavoro della Lorenzini; si pongono soltanto come un altro modo di considerare la poesia del Novecento, che, basandosi su un’attenta ricognizione filologica e stilistica preliminare, tenta di scorgere il volto di una civiltà.

Giuliano Ladolfi

**Dante Maffia**, *Lo specchio della mente*, Milano, Crocetti, 1999

Dante Maffia colloca la sua nuova opera *Lo specchio della mente* in un triangolo quasi equilatero avente agli angoli le località di Aversa, Bisceglie e Girifalco, situate in tre diverse regioni bagnate da tre mari. Questa non casuale regola del tre entra nel vivo del rapporto che i personaggi prescelti dall’autore hanno con il loro disastroso destino che li accomuna (non è un gioco di parole) nella perfezione dell’imperfezione umana. È contrassegnata solo dal nome la trentina di questi personaggi ormai privi di una chiara identità sociale, perché tutti coinvolti e spersonalizzati nella torbida atmosfera di ricoveri psichiatrici, ultima triste dimora prima del pietoso camposanto.

Se mi è permesso scomodare delle autorevoli parentele poetiche, sfoglio *L’Antologia di Spoon River* marcando subito le distanze e soprattutto i concetti tra Edgar Lee Masters e Dante Maffia. Di comune c’è semmai un’aria dolente e un tanfo di povere vicende, che in *Spoon River* diventano epigrafi dentro un piccolo cimitero collinare del Middle West. Qui i defunti narrano ai visitatori occasionali i loro molteplici accadimenti passati, talvolta interessanti, spesso noiosi e stucchevoli: vi prendono

il sopravvento gli odi, i rancori, le ipocrisie, il male di vivere di una comunità provinciale e ristretta. L’operazione di Dante Maffia prende avvio dal linguaggio parlato sotto forma di monologhi, più o meno allungati, da persone fisicamente ancora vive ma emarginate dalla società ufficiale, non disposta ad ammettere il contatto diretto con individui che hanno tradito le ataviche regole della logica in tutte le sue sfumature. Il «piccolo cimitero» di Spoon River nel libro di Dante Maffia non diviene un «piccolo palcoscenico» sul quale degli esseri umani sono chiamati a recitare la loro “parte” per strappare ai lettori un ragionevole consenso. Dal fondo di un nudo letto, non di una tomba senza orpelli, essi improvvisano discorsi e battute all’insegna di una irragionevolezza efficace e colorita, dove la parola acquista valori di un’insolita espressività. Ogni «internato» spinto da un proprio impulso, da una propria ispirazione, si fa garante di sensazioni interiori originate da un inferno le cui fiamme sono sprazzi, bagliori, illuminazioni. Probabilmente si tratta dello stesso inferno dove ha sede recondita la “poesia”, con la differenza che tutti codesti poeti, senza alloro sul capo, dalla loro fantasiosa alienazione ricavano e manifestano azioni, pensieri, deduzioni, che sono un consolidato punto d’arrivo della loro piatta quotidianità. In virtù della grande maestria che gli compete, l’autore si è impossessato di quelle voci affascinanti e imbarazzanti dirigendole come gli strumenti di una vera orchestra e ottenendo effetti e modulazioni senza sbavature. La parola, dunque, si amplifica nel racconto sinfonico, ripetuto chissà quante volte nelle ore dei giorni ossessivi, e noi lo percepiamo neroso, convulso, singhiozzato, perfino gridato con sofferenza, mentre sulle garbatissime pagine del libro lo leggiamo lineare, scandito, ritmato come un respiro lungo.

Ma vogliamo ora finalmente ascoltare questo dire cattivante, addirittura persuasivo, anche se il suo contenuto si distanzia molto, anche troppo dal nostro modo di agire e di intendere. Ad Aversa, conosco una certa Amelia, senza età, fisicamente indefinibile (tutti questi personaggi che mi appaiono sembrano non avere né un volto né un’età). Si lamenta: «Soffio / sulla sofferenza del giorno / tengo fuori il buio / a calci a pugni / con grida

di maiale / che ha ricevuto il colpo dello scannamento...». Sento Teresa ansimare: «Me lo ricordano spesso / che devo andarmene, come se io volessi / per forza restare appesa o inchiodata / a questo letto dove non arrivano / i voli delle rondini dove l'eco / dei vulcani è nel fondo delle mie orecchie». Ascolto Ettore che si rivolge a Nicola: «Le ginestre appassite calpestate / nel viale cupo dei tuoni / le ginestre morte suonano dentro / scalpitano col loro giallo / strepitano invocano pietà. / Tu non le conosci, è per questo / che ridi e pensi / che abbia inventato io quel fiore...». Franco parla con gli occhi sbarrati: «M'è rimasto un desiderio / che batte batte smania vuole / prima o poi... Andare sul marciapiedi / di fronte alla sua casa / mettermi a ballare e tutti ad affacciarsi / finestre balconi aperti gli operai / che smettono di lavorare i giocatori / di biliardo con la stecca e il gesso in mano...». Ilaria è assorta: «Mi piaceva sdraiarmi raccontarmi storie lunghe infinite / di papaveri che si trasformano / in coccinelle di uomini in lupi / di pettirossi in iene. / [...] Dunque ho preteso / che con me si sdraiassero anche / i bicchieri rotti – che ferivano – i trucchi / i libri, le bucce d'anguria, i vasetti di marmellata. / Semplice giustizia».

A Bisceglie, incontro Carmela che, mentre parla, non nasconde un lieve tremito: «Ho sognato che camminavo / in un giardino silenzioso / e sui rami degli alberi riposavano / molti animali di diversi continenti. [...] Gli animali sparirono, gli alberi / diventarono nani, cadde una pioggia / pesante e sporca, su un cartello / vidi scritto UFFICIO OGGETTI SMARRITI / ed era appena un cespuglio di tulipani. / Non ho mai voluto tuttavia / abbandonare quel giardino; lo custodisco / con le mie abitudini, le piante non hanno / bisogno d'acqua, qualche raro scoiattolo mi si posa / sul cuore...». Vito mi fa dei cenni eloquenti: «Sì, avvicinatevi, non sono cannibale / quantunque abbia divorato / schiere d'angeli, ma per difesa. / Ho un occhio di vetro e la testa / che sembra quella di un orango / ma se vi mettete a parlare con me / potrete conoscere storie infinite / di draghi che tranquillamente passeggiano / nelle strade, visitano musei, siedono / alle mense come normali individui. / Non si travestono neppure, dicono / che ormai si è abituati a tutto...». Grazia mi sembra alquanto

persuasiva: «A metà giornata, poco prima o poco / dopo il pranzo nasceva da me / da un punto imprecisato del mio corpo / una musica che mi pareva estranea / e sconosciuta ma poi diventava / un ricordo, la memoria di un viaggio / di una serata trascorsa in discoteca». Vittorio si pone ostinato l'interrogativo più attuale che ci sia: «Non ho mai saputo veramente chi sono: / mio padre mi chiamava anguilla / mia madre torsolone e io ridevo / una risata lunga quanto il nitrito d'un cavallo». Enrico, ex attore, non smette mai di recitare: «Ho sentito più volte passare per il mio corpo / altri esseri, non sempre parenti, anche / curiosi che chissà perché / volevano scrutarmi e apprendere / elementi di non so bene quale disciplina. / Questo anche quando facevo l'attore / al Petruzzelli e gli applausi venivano puntuali / alle serate...».

I tipi appartenenti al contesto di Girifalco, quanto a estrosa singolarità, non sono da meno degli altri che li hanno preceduti. Ecco una certa Rosy, tutta pervasa da una sete di avidità: «Mi guardavano i pesciolini rossi / preoccupati della mia sete, intimoriti / nervosi percepivano il pericolo conoscendo / soprattutto la mia abitudine a bere l'acqua / un po' sporca. Arrivava la loro agitazione / a prospettarmi le grandi mammelle degli abissi / marini a cui avrei potuto aggrapparmi / e bere a garganella». Ha una strana sorta di preoccupazioni Giovanna: «Ci sono falchi sul letto / anime dannate che defecano / in continuazione e pretenderebbero / cortesie, almeno tolleranza. / Hanno rubato – e lo dichiarano – tutte le ombre / trovate nel loro roteare per il cielo, tutta / la solitudine delle nuvole e adesso / vorrebbero consegnarle a qualcuno / per custodirle». Rocco vorrebbe tanto far crollare il decrepito edificio che lo rinchioda, e ne spiega la ragione: «Metterei una carica di tritolo / nei magazzini dove a frotte i topi / si sono riuniti per decidere / se sferrare una guerra agli uomini». Mi imbatto anche in un certo Attilio (mio omonimo) nel quale scopro ingigantito il mio personale disgusto quando constato che tutti, dico tutti, più hanno torto, più esibiscono ragioni sulla pubblica piazza: «Mi sono anche / infuriato ho adoperato una mazza larga / schiacciato migliaia di quegli esseri / immondi che fanno un crac quando / cadono sotto i colpi... / Sono sempre più neri sempre più convinti / d'essere

nel vero e così vanno / spinti da chissà che promessa, riannodano / la fila marciano attraversando le mie / mani gli occhi i piedi. Il medico / mi ha consigliato di convivere, tanto, dice, / sono innocui...». Elsa ha la pressante mania di scattare fotografie: «Migliaia di fotografie: bambole ebeti / o sorrisi immortali, nasini perfetti / ghigni smorfie. Di alcune facevo fare / l'ingrandimento e la mia stanza / sempre più veniva invasa da quei volti / che mi davano orgasmo. Fino a quando / non compresi che volevo essere io / quelle bambole, trovare il mio sorriso / in ognuna...». Elio non ce l'ha fatta con le donne e ha dovuto cambiar direzione: «Sostengono tutti che non è difficile / abbordare una donna invitarla / per una passeggiata una cena. / Ci ho provato e riprovato e al momento / di aprire bocca la lingua è rimasta / inchiodata e le mani si sono sempre / messe a tremare come giunchi / sferzati dalla tramontana. È stato così / che a poco a poco ho abituato / la cavalla a ricevermi, tutto un preparativo / per evitare i calci, possederla / con il divino ardore dell'abbandono». «Dopo circa otto lustri di lavoro / potevo permettermi qualche dissenteria. / Poi mi resi conto che l'azienda / era stata creata da me e mi apparteneva / tutto e che lì dentro troppi estranei / trafficavano... / Sapete, ho nel conto in banca / centoventi miliardi ormai di lire... / Un giorno o l'altro mi prendo una licenza / un po' di svago, magari faccio un viaggio...». Così parla Ignazio, ricco sfondato e, come tale, può fare e dire ciò che vuole. Concludo questa variegata serie di incontri con una languida Gaia, estremamente meditativa: «Dopo i vent'anni le primavere s'addensarono: / me le portava il volo d'un gabbiano, la frenesia / d'un geranio, lo scrosciare d'un acquazzone, / il gufo che in anticipo o in ritardo / dava fiato alla grancassa... / Fino a che ho rinunciato, ma ho voluto / offendere il germogliare dei mandorli e quell'anno / ho fatto cose interminabili sradicando giunchiglie / calpestando aiuole, bestemmiando gli aguzzini / dell'aria che la riempiono di troppo rosa / di infinite filastrocche di promesse mai mantenute».

Tutta questa campionatura di interpreti della pazzia, avvezzi chissà da quanto tempo a sciorinare giudizi apodittici e a rendere possibile l'impossibile degli altri che agiscono fuori di quelle solide mura, forma come un enorme

specchio deformante entro il quale parte della saggezza codificata finisce per naufragare. Quello specchio atterrisce, fa paura ed è perciò preferibile infrangerlo ad ogni costo, magari a colpi di pietre, allo scopo di eludere il suo ammonimento. Anche se rotto, i pezzi, i frammenti, puntualmente riacquistano la forza di riattaccarsi, e così il terribile gioco seguirà all'infinito. A Dante Maffia il merito di averci fatto riflettere, captando la nostra convinta partecipazione in un territorio che, ostile, sgradevole e problematico in partenza, si è dimostrato pregnante di mille aspetti, di mille amori. Si è fatto insomma altamente poetico.

*Attilio Carminati*

**Renzo Ricchi, *Racconti*, Viareggio-Lucca Mauro Baroni Editore, 1998**

Questo corposo volume di *racconti* ci offre la possibilità di uno sguardo d'insieme sulla produzione narrativa di Renzo Ricchi, iniziata nel lontano 1976 con *L'esistere e il vivere* (Vallecchi), proseguita con *Attesa della farfalla* (Vallecchi 1982), *La punizione* (Vallecchi, 1985), *La creatura e l'ascolto* (Ponte alle Grazie, 1991).

Il libro presenta una scelta dai quattro volumi pubblicati, che poi a ben guardare è una scelta molto ampia, poiché alcuni racconti sono stati via via riproposti da una raccolta all'altra e quindi quelli esclusi non sono poi molti.

Ciò permette di avere a disposizione un *corpus* narrativo cospicuo per tentare, se non un bilancio (i bilanci li fanno i ragionieri, ha detto qualcuno), quanto meno una riflessione su questo lungo *itinerario* che ci consegna oggi, allo scadere del secolo e del millennio, una fisionomia abbastanza precisa e definita del suo autore. È quanto ha fatto in modo esaustivo e puntuale Alberto Frattini nella prefazione al volume, che di ogni raccolta e quasi di ogni racconto ha esemplato i caratteri che costituiscono nella narrativa di Ricchi la sua specificità, non mancando di sottolineare «una notevole rispondenza fra l'esperienza narrativa e quella poetica; non solo per qualche sintomatica convergenza di temi, entro la parallela diacronia delle opere [...], ma anche per la problematica che si approfondisce nei due diversi registri, il verso e la prosa, ed entro la quale l'uomo appare via via sempre più drammatica-

mente sospeso tra crisi di valori, perdita di certezze e istanza di una sua radicale rifondazione morale e civile».

È appena il caso di sottolineare che al registro della prosa va anche accomunato quello teatrale, nel quale Ricchi, specie negli ultimi tempi, riesce ad esprimere in modo pregnante, le sue pressanti esigenze vitali nell'ordine di un richiamo ad una forte, intensa e problematica spiritualità (mi riferisco soprattutto all'ultimo volume *La coscienza in scena*, Polistampa, 1996).

La narrativa di Ricchi si divide, grosso modo, in due filoni: quello memoriale, e quello dell'invenzione fantastica. I racconti delle prime due sezioni appartengono al primo, gli altri al secondo, anche se *La ragazza francese*, *L'ombra* e *Lettera*, abbandonato il mondo dell'adolescenza e dei sogni, si avventurano sul terreno accidentato di una difficoltà esistenziale maggiormente segnata dal rapporto con l'altro sesso, al quale il protagonista si sente estraneo spiritualmente quanto più attratto fisicamente. In questi racconti anche la cifra stilistica sembra obbedire ad un impulso che proviene dal profondo, dall'esigenza di un approdo a rive appena intuite ma non ancora chiare, con quella inquietudine di fondo, inquinata spesso di nostalgia per la donna lasciata, che lo fa sentire come sospeso in una bolla d'aria, alla ricerca di una dimensione "altra", che poi è la connotazione predominante del secondo filone. Questi racconti quindi sembrano marcare il passaggio da una dimensione in cui predominano le necessità dell'"io", ad un'altra dove invece si affacciano domande più inquietanti sul rapporto fra l'uomo e il mondo naturale, sul "destino" dell'umanità in quanto tale e sulla sua capacità di creare felicità. Ricchi non offre risposte, propone domande, ma queste domande si ritrovano poi, sotto forma di narrazione fantastica negli altri racconti, quali *Il grido*, *La sfera*, *Il ritorno*, tanto per citare. Quindi, un filo sottile tiene insieme vicende narrative che all'apparenza potrebbero sembrare estranee.

Infatti chi non ha seguito il percorso narrativo dello scrittore potrebbe credere che egli sia partito dai racconti della memoria, dalla descrizione delle situazioni adolescenziali o di provincia, per giungere poi, a grado a grado secondo la successione di questi racconti, alle

prove mature in cui l'elemento fantastico è il veicolo privilegiato per portare avanti la forza dell'idea di cui il tessuto narrativo è solo l'involucro. In realtà, già dalla prima raccolta *L'esistere e il vivere*, i due filoni erano presenti, (per es. *La sfera* incluso successivamente nella *Punizione*). Questo sta a dimostrare che l'autore, sin dall'inizio, aveva chiaro il suo percorso, (o progetto) e che il "tema" narrativo era il mezzo per raggiungere il suo fine che ha portato avanti con la forza dirompente delle sue capacità espressive, narratore di razza capace di evocare dalla sua tastiera i vari suoni per accordarli in un'unica grande sinfonia.

Ogni nucleo narrativo è un punto interrogativo a cui il lettore deve poter dare una risposta con la capacità di capire che la vita, in quanto tale, non è solo un ammasso di cellule, che possono vivere, proliferare, distruggersi o espandersi all'infinito, ma un "progetto" che trova giustificazione nel sistema di valori che l'uomo stesso, creatura pensante e razziocinante, estrae dalla sua stessa linfa, per vivere veramente e potersi avvicinare a Dio nella fede del dubbio. L'ossimoro chiarisce molto bene, secondo me, la costante della ricerca ricchiana, che si avvale del mezzo narrativo, come di quello teatrale o poetico, per indagare sulle «essenziali istanze di chiarimento intellettuale, morale e conoscitivo» (Antonio Corsaro).

Walter Nesti

**Cosimo Ortosta**, *Serraglio primaverile*, Roma, Empiria, 1999

Il primo impatto con la poesia di Cosimo Ortosta strania il lettore con il senso di auto-sufficienza mentale delle immagini che si offrono nella loro pur cristallina visione. Memorabile in tal prospettiva è il titolo della sua penultima raccolta, *Nel progetto di un freddo perenne* (Torino, Einaudi, 1988), in cui la dimensione invernale si associa alla trasposizione letteraria impenetrabile di un enigma che si direbbe congelato, di un dolore segreto che filtra solo dalle sibilline intermittenze di una sfera inerte, inerte, tuttavia, solo all'apparenza, per l'occhio non iniziato a percepire il doppiofondo di una perizia artistica vasta e agguerrita, che non di rado innesta i propri germogli tematici sulle tracce mnestiche, anzi sui veri e propri palinsesti ripresi di volta in

volta dai prediletti Rimbaud, Mallarmé, Beckett, Char, Ashbery, Frost, Auden, Stevens... Ma completi chi di dovere questo elenco un po' stupido nella sua genericità tricotante: più utile sarebbe riprendere il saggio di Vitaniello Bonito *Il gelo e lo sguardo. La poesia di Cosimo Ortosta e Valerio Magrelli*, Bologna, Clueb, 1996, per porre a raffronto i luoghi salienti della citata raccolta con i canovacci di cui si appropria Ortosta, magari accogliendo suggestioni al di là degli steccati della poesia, come avviene nel lungo plagio attivo della sequenza *Il margine dei fossili*, perpetrato sulla scorta dello studio di Paolo Rossi *I segni del tempo* (Milano, Feltrinelli, 1979). Che una simile lettura cronologica dell'opera ortostiana sia necessaria lo rivela la sistematicità di un simile *modus operandi*: anche la sezione conclusiva del nuovo libro eponimo, *Serraglio primaverile*, è apertamente dedicata a Bertolucci e alla sua *Camera da letto*, da cui sono nate "per suggestione" le poesie in questione. Eppure il recupero degli architetti sepolti, fossilizzati, nel gelo apparente della voce di Ortosta, potranno sì ricordarci definitivamente che qui «la biografia è residuo, deiezione del corpo scritturale. La cosa biologica, viva, si anima per espulsione, per distacco, per sottrazione; e così s'interna sempre più ciecamente in un luogo inattingibile» (Bonito), ma non ci aiuteranno ad approssimarci a quell'enigma congelato di cui si accennava, ovvero la materia pulsante e addirittura orrida che si intravede sui fondali ghiacciati del testo, che andrà dunque indagato per ipotesi e azzardi interpretativi: per rintracciare non certo lacerti biografici, ma almeno le tracce fossilizzate, i negativi di un'esperienza che ci consegna i propri fantasmi, le ossessioni, i trasalimenti istintuali, nella loro integrale autonomia e spaventosa distanza scritturale. Non è un caso che una ricorrente figura verbale e psicologica relazioni il "colore" al "dolore": «Non colorata né dolorante / la persona amata tacque», «lì per un accesso di dolore [...] a eccesso di colore». Il bianco, che è il colore per eccellenza nel freddo perenne ortostiano, è, dunque, correlato e compenetrato luttuosamente dalla sofferenza. L'inverno è la sindone che ricopre pietosamente il corpo biografico rimosso, la scrittura ammanta di un algore caritatevole le ferite sanguinose dell'esperienza.

Dal titolo, *Serraglio primaverile* lascerebbe presagire un disgelo, una nuova stagione espressiva persegue, invece, l'osservazione di nuove occorrenze tematiche dalla stessa visuale poetica, dallo stesso raccoglimento invernale della parola. Se *Il progetto di un freddo perenne* poteva costringere lo sguardo (a parte le escursioni guidate dai libri di cui, come ci informa il poeta stesso, è pieno il posto) entro un contesto idealmente domestico, ancorando il freddo alle epifanie del letto e di una dolorosa immobilità connessa alla malattia e a forme di raccapricciante trasfigurazione («Deve muoversi il meno possibile, come restando in posa», «Le devo dare cibo e riposo [...] di stanza in stanza mi rincorre», «Fatto pigro guardando attraverso la finestra», «In moto o in quiete non c'è nebbia / attorno alla sua immagine / che il dio non invoca dei muri e delle porte», e così via), fino a punti di estrema condensazione: «neve carne», «un sapore di neve e di morte», «scopre adesso che muore ma ha ancora le braccia / e la pancia riempite di neve» (che ricorda anche le immagini riaffioranti del desiderio e dell'eros: «Le tue tribù di desideri / mi stanno insultando» con i connessi rinvii al ventre e alla maternità: «ma tra i lamenti delle doglie / zoppicando con attenzione / si è girata anche lei dalla tua parte / forse sapendo di nuovi attacchi di paralisi») – se, dicevamo, nel precedente libro lo sguardo sembrava costretto entro un ambiente circoscritto che sommava necessariamente le isotopie legate ai lessemi più ricorrenti, *Serraglio primaverile* allarga solo apparentemente i confini della visione. La prima parte, *Nella sfera del bosco*, propone certamente in modo più coeso le simbologie naturali con il groviglio di istinti ferini, ma il bosco e talune presenze annesse (in particolare un costante riferimento agli uccelli) facevano già parte, in qualche modo, dell'esperienza precedente, magari come una cornice o un eventuale sostrato onirico (e nel nuovo libro si legge: «Vicini al sonno degli uomini – lei lo sa bene – / stanno le piante e gli animali»). Tanto più che anche qui il «mondo esterno» che «si avvicina» resta preso in una «sfera». Varrà la pena ricordare che pure la contrapposizione fra inverno e primavera era apparsa nel libro precedente: «Impudica escrescenza in un'altra stagione / lo costringe a chinare la testa / nel fermo splendore di questa



primavera», sovrapponendo significativamente alle due stagioni figure genitoriali e filiali. (E si ricorda che qui si sta procedendo per ipotesi che non hanno la pretesa di riesumare il corpo dell'esperienza biografica, ma di sondare fuggacemente le figure che si muovono autonomamente nei fondali della fantasia ortestiana, qualunque ne sia la radice).

Non si adducono altre citazioni per confermare la solidarietà fra le due raccolte: il lettore potrà aggiungere alle piste sopra abbozzate nuove tracce e indizi. La lettura di un paio di brevi testi può tuttavia restituire l'indecifrabile, quasi collassante densità con cui si rinsaldano, senza spiegazioni, tutti i motivi rintracciati. Il primo si trova a p. 17: «Fai molto male: / nessun rancore nemmeno / adesso che ti pieghi / a un confine così incerto / e la testa ti s'inclina / a una dolce putrefazione / e il ventre ti s'ingrossa / col suo ombelico nero»; l'altro si ritrova quasi di seguito (p.19): «È verde il bocciolo e fiorirà / quando più non parlerai. / Una specie di primavera sfiora il corpo gelato / un odore di felci e miele tutt'intorno / alle bocche che mangiano e baciano / annuncia un pensiero / l'umida crepa mistero tremante / nel fiato della madre». Il confronto con le pulsioni della stagione che rinasce, sancisce così una più ovvia correlazione 'inverno : vecchiaia' e 'primavera : rinascita'.

Da un punto di vista formale, invece, si osserverà come il verso, in *Serraglio primaverile*, si conformi maggiormente a una misura grave e naturale, conferendo una pensosa lentezza alla calibrata scansione metrica che riduce al minimo i segni di interpunzione. Non mancano anche in questa raccolta testi improvvisamente più ampi, ma nel complesso si avverte un'uniformità più netta nella misura che informa il singolo verso, nel passo con cui si costruisce la poesia. Si potrebbe anzi ipotizzare un influsso riccardiano, specie laddove il poeta del *Profitto domestico* racconta il mondo selvatico che assedia, anche nel suo universo fantastico, l'ambiente domestico. In particolare, fra le composizioni di Ortesta, c'è una poesia che aprendosi e chiudendosi con un verso-sentenza si articola secondo una strutturazione e si impronta a una tonalità sicuramente sospetta: «Ognuno sa cosa è meglio per sé. [...] Nessun grano di polvere va perduto».

Ma siamo così tornati di già a un'interpretazione della poesia di Ortesta funzionale al

sistema culturale in cui si radica, invertendo la direzione interpretativa, secondo una alternanza di attraversamenti ermeneuticamente proficua ma indubbiamente ardua, che abbisogna di una più assidua e meticolosa frequentazione di questa poesia rigorosamente fedele a sé stessa, tutta rivolta, senza indugi, ad assolvere il proprio compito che, malgrado la sovraccarica di suggestioni letterarie di cui si nutre, si indovina nella sua urgenza schiettamente esistenziale: «Far la pace col tempo, l'estrema / stretta delle dita il viso / devastato e pudico oh quietissima / luna senza viso oh vecchiezza / vuole indifesa ascoltare / il crepitio tenue della nostra carne».

Marco Merlin

**Giancarlo Pontiggia**, *Con parole remote*, Parma, Guanda, 1998

Il nome di Giancarlo Pontiggia richiama immediatamente alla memoria le venture della *Parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, antologia che curò insieme a Enzo Di Mauro, assurta ben presto a stendardo di un certo pensiero poetico, naturalmente ben oltre la piena responsabilità di un autore allora ventiseienne e, forse, al di là della stessa valenza più veritiera dell'opera, almeno per la sua materia creativa (cui probabilmente bisognerebbe anettere la stessa introduzione). Eppure, imbalsamati gli idoli polemici, aggiornati i referenti culturali e mutati gli umori sociali, la poesia di Pontiggia sembra esser rimasta fedele al soffio di una memoria archetipica, mai circoscritta intorno all'ego del poeta e ai suoi furori, eppure volutamente ispirata, visionaria e rituale fino alla più pura reiterazioni dei miti naturali, accordandosi a una *pietas* protocristiana, se non addirittura pagana, che non poteva non essere sottoscritta da Giuseppe Conte, che firma la fiammante presentazione di copertina.

In effetti, nonostante *Con parole remote* si presenti come il suo primo libro ufficiale, di Pontiggia si possono rintracciare, nell'arco di questi vent'anni, misurate ma costanti apparizioni sulla scena letteraria, a testimonianza di una severa disciplina di ascolto e culto della parola, sempre lontano dai frastuoni mondani. Il risultato è un'opera rastremata, spoglia, dall'aspetto inconfondibile, tale da tentare con disarmante candore (segno anch'esso di un'auscultazione protratta al limite del solipsi-

smo?) la melodia orante dell'invocazione, il canto delle forze che governano l'avvicinarsi dei tempi, l'appello frontale al lettore, e per giunta con parole remote, appunto, con una dedizione totale alla tradizione, privilegiando anzi gli interlocutori della classicità a scapito di una tradizione del moderno certamente non rinnegata, ma ricongiunta alle sue stesse fonti prime.

Il libro si apre con un *Canto di evocazione* rivolto all'ombra, ideale dimora del pensiero e grembo di fremiti ancestrali: la liturgica ripetizione e dilatazione delle strutture compositive attorno ai pochi, reiterati vocaboli che si caricano di attributi magici, sottolineati dalle rime e dal regolare crescendo strofico, promettono una magnificenza poetica che i due testi successivi, della sezione *Auguria*, rincarano addirittura, presentando un poeta demiurgo che pre-dispone la propria materia e che si affida ai «Tempi» perché lo restituiscano «salvo e incolume» nell'esatto senso dei nomi e delle presenze evocate: un doppio, triplo introito proemiale che non ha ancora esaurito l'istanza fatica e conativa.

Il primo testo di *Nella polvere di un altro giugno* è un unico, lungo offertorio che insiste sull'enigmatico destinatario e sugli strumenti che annulla nella propria gestualità sacerdotale l'oggetto tematico, calcando sull'ambiguità della preposizione, pilastro insieme al "voi" su cui poggia l'intera architettura e, infine, il senso conchiuso del testo: «Per voi, tra giugno e luglio [...] per voi, nel cuore / di un nuovo giugno [...] nella polvere / di un antico responso / io per voi, anno // dopo anno [...] io, per voi, con // parole eguali, resti // di un pensiero remoto, legni / di un antico fuoco». Nel frattempo si accende un intenso cromatismo: fra le epifanie congiunte di luce e ombra spiccano l'intenso azzurro dell'estate, i suoi policromi giardini, le vampate di fuoco meridiano e il rigoglio vegetale della natura (campeggia su tutti gli elementi il «legno»), sempre trattenuti in un'alcionia sospensione di accadimenti. La poesia si dispone in strofe tendenzialmente brevi e aperte, sgranandosi anche in distici e versi isolati fino a giungere al frammento o, meglio, alla sequenza di frammenti, cocci ideali di un reperto classico (Pontiggia è fine traduttore, fra gli altri, di Pindaro e Sallustio): «Interrompo ogni verso; mi mortifico / davanti a voi, rose di un'altra tenebra. / [...] / Canto

parole civili / e vaste nubi, / l'ombra del tempo che si oscura, giardini [...] Penso l'estremo del frammento / con animo umile, devoto. // Pronuncio versi semplici, / incisi in legno di olmo»: la dichiarazione d'intenti è notevole, ma trattenuta nella propria purezza espressiva: «Vengo qui, da voi, come in sogno / deponendo orme invisibili». Un gesto che è insieme civile e invisibile non può che insistere sui ritorni e sui viaggi intenzionali, sulla deissi irrelata: «Di giugno, come vi ripeto, nell'ora / del meriggio che acceca, della polvere e del fuoco / ai margini dei campi, in un impluvio / verdissimo di ombre, tra quei segni, / in quella direzione, con passi / certi // come un'antica preghiera».

Su questa linea si innestano i restanti componimenti della sezione, estenuando l'attenzione così clamorosamente e insistentemente suscitata nel lettore, che assiste alla gestualità congelata, come in un rilievo sepolcrale, del protagonista: «penso», «guardo», «salgo», «osservo», «cerco», «varco», «mi alzo», «invoco». Le costruzioni latineggianti («i tuoi, tempo, fiammanti cancelli») e i vocativi si infittiscono e il poeta arriva a osare formule sempre più retoriche, ancora appellando il lettore: «Viandante che passi, / amico della polvere e del vento, / onora i tuoi lari, / qui brucia un grano d'incenso». Il desiderio di dare un volto alle ombre e alle presenze chiamate all'esistenza per una generica e altisonante salvezza, aggrappandosi agli indizi temporali concreti («giugno già caldo»), quasi costringe a leggere, occultato, il centro tematico dell'opera nel titolo della poesia successiva, che da sola costituisce altra sezione di questo libro piuttosto parcellizzato: *Restate, versi*, mentre invece l'*estate* verrà nominata esplicitamente in un titolo successivo, ma evocato anche dal seguente capitolo *Pomeriggi del Sessantuno*. Che sia questo il motivo dell'opera è ribadito dalle determinazioni temporali: «agosto», «settembre». Al centro dell'opera, la maturazione tematica e formale associa sintomaticamente l'ennesima invocazione *Al lettore* («in questo / mese di agosto») e il calligramma di *Lumina*. L'orizzonte delle aspettative imposto fin dall'inizio è chiamato a saturarsi nella diafana valenza celebrativa della dizione poetica, passando fra le numerose arcate del libro, ovvero le sezioni che si inseguono come soglie di un monumento

diroccato, reiterati rinvii all'aperto trasfigurati da abbagli e obnubilamenti inebrianti: «vuoti / nel tempo vuoto / nel cuore vuoto / nel vuoto». Siamo ormai al solstizio quando, con la sezione *Penso*, finalmente qualche più sostanzioso contenuto sembra affiorare, portando a galla una problematicità che affronta la precedente reticenza e crepa la superficie smaltata del tono celebrativo, anche a costo di pesanti cadute: «ordino ai versi di celare / il luogo, il nome, il tempo / di coloro che l'hanno abitato, poiché // resta solo ciò che non viene nominato». Qui è più vivo il dramma occulto («Sento / ciò che devo; non mi affliggo»), l'atto sacrificale che il poeta compie con la propria individualità per dare vita al canto: «Sono solo un modesto / ascoltatore del mondo, / porgo orecchi al vento / delle cose che battono // che ritornano con la semplice / domanda: chi sei? da dove / vieni? Risalgo / una corrente che altri // già hanno percorso [...] tra un'estate e un autunno // del millennio che già finisce / sul pianeta che dicono Terra [...]. Mi chiedo, nella luce cruda / di un risveglio d'inverno di ora / se il crudele angelo della memoria non sia / un messaggero di verità. E se no, / come arrestare le sue dolorose visite».

Si è così giunti, con la conclusiva sequenza che dà il nome all'intera raccolta, a un «settembre piovoso», al riconoscimento pieno della solitudine delle parole remote (magari contaminate da un inerte montalismo: «fossa fuia»), e alla finale invocazione di salvezza, «nella tua ombra, / autunno, // nella tua ombra». Rientrati nel fluire temporale ordinario, non sarà certamente sfuggita una certa piacevole euforia o, meglio, una «felicità» nell'accanita nominazione poetica di Pontiggia, ma senza infrangere il suo limite di invocazione senza argomento, di energia platonica, di incantevole fuoco fatuo.

**Marco Merlin**

**Daide Rondoni**, *Il bar del tempo*, Parma, Guanda, 1999, £ 20.000

*Il bar del tempo* è raccolta che ci consegna finalmente la fisionomia di un poeta fra i più intensi della sua generazione, che si era potuto seguire attraverso le pagine di «clanDestino», rivista che dirige, e le precedenti sillogi, in qualche modo segnate da una perenne provvisorietà che si tramutava in promessa reiterata, in costante rilancio poetico, cioè non solo let-

terario, ma sapidamente umano. Tale promessa si può dire ora mantenuta, anche se il senso vitale di una natura intimamente irrisolta e irrisolvibile è forse divenuto il marchio stesso di questo poeta dai conti sempre aperti con l'esperienza. D'altronde, le citazioni che suggellano il libro attuale (si accostano Vasco Rossi, Luigi Giussani e Flannery O'Connor!) stigmatizzano un'energia impura che diventa reagente essenziale del fare letterario, fino a sfondarlo, a inserirlo in questioni altre, senza isolarlo insomma dal tempo e dalle sue problematiche – userei anzi la parola “ destino”, per non dar adito a un problematicismo spicciolo. Non c'è dunque margine di autosufficienza nel suo gesto, che si dichiara sempre dedicato, sempre rivolto a una storia, a un contatto umano da penetrare con amore, non con la pretesa di salvarlo, compito che non spetta alla poesia, ma di catturarlo nel canto profondo che si solleva dietro le immagini fugaci del divenire e ci parla di un Amore più pieno, di qualcosa di inaudito che insegna, con dolore, «una felicità dura, di più generazioni». Transeunte ed eterno si muovono dietro la vetrina, verrebbe da dire, di questo libro: un «bar» in cui possiamo capitare, dove certamente vige, sotterranea, la speranza di un incontro, anche per il viaggiatore morso da irrequietudini nascoste che si trova ad entrare per caso, senza una parola da masticare insieme ad amici: si potrà pur sempre stare coi baristi «davanti ai tavolini vuoti / e alle sedie disordinate / a veder che battono i lembi alle tovaglie / e a scambiarsi, tranquilli, due cazzate». E di viaggi ci parla questo libro, viaggi che ci consegnano i ritratti di un'Italia che sembra un'unica, multiforme provincia, anche quando si inaugura il giorno sui viali di Milano, e di ritorni in famiglia, che segnano poi altri viaggi nel tempo, lungo il crocevia delle generazioni e i legami di sangue e d'amore (non ci sono solo le bellissime poesie per il figlio, ma i ritratti di nonni e di parenti, di fratelli e di amici, degli amori incompiuti e dei ragazzi che «perdono il giorno» davanti ai video della sala giochi, dei vecchi che si accudiscono da soli o delle donne che «fanno i mestieri», delle commesse, dei camerieri, e anche dei poeti di quest'epoca «postpasoliniana»...).

Un senso così forte e determinante di appartenenza si riscontrava già nella raccolta d'esordio di Rondoni, *La frontiera delle gine-*

stre (dedicata peraltro agli amici di "Comunione e Liberazione"), che poeticamente è addirittura il libro più prossimo al *Bar del tempo* (di cui d'altronde una ventina di testi provengono dalle precedenti raccolte, mentre altri erano apparsi su rivista o presentati in letture pubbliche, per cui nei tratti fondamentali il libro non rappresenta una novità assoluta). Qui, infatti, si rinvergono già le coordinate da cui la poesia di Rondoni non si è allontanata. Anzitutto l'impronta combattiva di una religiosità senza sicumera, ungarettianamente essenziale (tanto da poter invocare in esordio: «"Invadimi, signore!" // Poi fare versi, e in abbondanza»), ma pronta anche a farsi preghiera esplicita, a compenetrare le forme rituali in una sacra rappresentazione, con una rivisitazione quasi jaconponiana di scene evangeliche che personalizza un culto «popolare», che tale vuol rimanere (scadendo altrimenti la fede a infingimento, a figura mentale devitalizzata e consolante): si vedano per questo le stazioni poetiche incluse nella *Resurrezione*. Ma si avverte anche l'andamento fluente della poesia, che mal sopporta costrizioni estetiche e che preferisce farle liberamente riaffiorare come detriti: ecco allora qualche movenza strofica, oppure un rapinoso ma non arduo analogismo (in genere significativamente legato al corpo: «nelle nubi del volto», e anzitutto alle mani: «dalla rosa delle mie dita», «la gemma della mani»), qualche ammicco allitterativo («Il mare, madre amara»), settenari, novenari e endecasillabi, parallelismi e *reduplicatio* luziani («In ogni velo di pianto / in ogni inizio di riso», «E scende, / scende come una lama», «in una notte come questa, / in una notte come questa l'anima mia / anima tua / [...] il mio passo / il tuo passo»), lessemi accolti quasi per "sporcare" con la letteratura («incanutire», «senza simiglia») un discorso che sa invece di *statuirs*, ancora ungarettianamente, su una base ontologica più che estetica. Ed ecco che comincia anche a organizzarsi il coro delle figure familiari («Mia sorella è di là, / ascolta musica»), degli amici, degli incontri occasionali cui generalmente si allude nelle dediche indiziarie o estese, le prime immagini topiche («A cena, sulla tavola quadrettata»). La varietà delle soluzioni è evidente, sia per quanto riguarda il lessico, generalmente improntato a un linguaggio diretto che filtra i vocaboli attinenti al religioso e al letterario senza tecnicismi, sia per quanto riguarda la

strutturazione dei testi. Naturalmente, trattandosi di un'opera prima, non mancheranno, soprattutto su quest'ultimo versante, traccimazioni prosastiche e soprattutto calchi evidenti, anzitutto luziani (si pensi alle ultime due sequenze della poesia segnata come «Lettera a E.», alle pp. 31-32, o a giri sintattici quasi ipnotizzati dall'avverbo in arrivo, avvitati con riprese e deissi intorno al "mantra" pronominale: «Lei / ferita in ogni parte / stupita di quel dolore / in quello si cerca, si cerca disperatamente», e così via fino ai testi interrogativi e corsivati con funzione di ripresa musicale...). L'ansia testimoniale di questa poesia, tendente agostinianamente alla confessione, segna il limite congenito di un libro ancora tutto preso in tale urgenza (si veda la poesia *In morte di Jerzy Popieluszko*), che ci consegna un io non invadente, non eroico, eppure immolato con pienezza sulla pagina («Sono veramente poco, / meno del tuo silenzio», «Io penso al mio destino, lo decoro»), un "io" inevitabile per condurre un discorso personale, non ambiguo, e che ritroveremo anche nell'opera più recente.

L'*apprentissage* letterario si acuisce, invece, con il successivo *O les invalides*, libro-fucina che già per l'indicazione del sottotitolo di opera "in minore" rinvia a quella laboriosità immanente di cui si diceva, a quell'ingrediente grezzo che fa da propulsore alla scrittura (del resto, anche in *Frontiere delle ginestre* si dichiarava di non accogliere componimenti «nati per formare un libro»). Vi si scorge, però, anche un'indicazione musicale, che si riverbera poi nelle partizioni interne (con i vari preludi, intermezzi e riprese) che segnala in sé stessa nuove letture improntanti: soprattutto Caproni («Morte plenaria», «straziata allegria»), anche per l'uso delle parentetiche a creare diversi livelli nel testo, e delle rime; e Zanzotto («luce spigosa», addirittura citato come esemplare da Agosti nell'introduzione alle sue *Poesie*, «bambi» ecc.), col quale del resto interloquisce una poesia e al quale si deve, in comproprietà con Testori, il decostruzionismo verbale con annessi balbettii reinventivi del tipo: «Null'altro (null'amen) [...] disorla / decade de-canta [...] in tutti i retro / (retrò)» «Espia (espia /expo)» «dentro \ (intus)» «Espia. E-spira. Re \ in arco, / l'amore di / (chi?) di / (cos'è) delle inimmaginabili / [...] Espia (espia expò)» ecc., fino alla vertiginosa penultima poesia: «Strido // Stri // Stri \ Stringhe // Stringimi // La puissance, la concu

[...]». Parallelamamente si fa più discreto il lascio luziano («Vita, dice, che fulmina / in altra vita», «a che immagine, Dio, / a che oscura somiglianza...»), che tuttavia diventa lo sfondo naturale di questa poesia ora intenta a trovare soluzioni più individuali, anche per mezzo di un confronto-scontro con altri codici (la traduzione impossibile e necessaria di un canto gregoriano, ma nei prossimi libri si avranno un fugace e intenso ricorso al dialetto e soprattutto il corpo a corpo con la preghiera e formule liturgiche canoniche).

In generale, si potrà dire che l'autore stia cercando non di assimilare la tradizione, di sterilizzarla all'interno del proprio dettato, ma di impastarsi con essa, come dimostrano i sempre più pesanti echi altrui (anche quando la citazione è maldestramente doppia: «che vita tanti io non credevo / n'avesse sfatti») e soprattutto il contrasto lessicale cercato con l'aulico e l'iper-letterario: «capelvenere», «negra» (Carducci!), «indovarsi» (dantismo)... Insomma, la letteratura è trascinata a livello dell'esperienza diretta: il poeta vi attinge come può attingere alla preghiera, al linguaggio comune, a tutti gli altri ambiti attraversati: ne fa un mestiere come altri, esorcizzandola (faticosamente a dire il vero, se i risultati concreti si vedranno solo in seguito). Ma è a un livello più immediato e quasi visivo che l'officina letteraria si rivela, se i testi si muovono e si torcono sulla pagina, il verso si dispiega lungo più scosciamenti, pur senza frantumarsi e scivolare definitivamente nel gorgo della pagina bianca. Cominciano, anzi, quei tipici scatti, spesso invocativi, che reimmettono in una dimensione di canto che elimina ogni tentazione di afasia: «dov'è, dove espia \ (dove sta filando via -)», «O caput cruentatum \ (o caput) / a modo verberatum... Figure predilette dallo sguardo poetico sono i rei, i malati, i vinti della società, attraverso i quali (con i quali) indagare nell'assurdo («e in quel vuoto / l'urlante invisibile Dio / è un giglio spento, un pallido / fuoco della mente») per scovarvi la presenza della grazia: «Cosa io di più, di lui / che chiuso in branda / nel sudore si ribagna / Cosa io \ di più, \ di lui / che ha lo sbaglio \ (che ha lo sbaglio) / in volto / e la carne cagna... \ Ora che la luce / è senza grazia, luce ferro, \ schermo, \ buca // a che immagine, Dio, / a che oscura somiglianza...» Come precisa l'autore nelle note: «Questi qui, messi in fila –

i matti, i bambini, i cupi, i leggeri, le “povere stelle”, gli imbestialiti – sono a vegliare sulla soglia, incredibili sentinelle, in una luce che li investe senza tralasciare nulla. Neppure la loro inavvertenza. Hanno bruciato tutti i margini, le possibilità. Presentono l'alternativa: o c'è il salvatore, il Senso, e non nel prima, nel principio che tutti i dolori non tangono, ma qui, nella polvere dei giorni, pronunciato come un verbo, fino alla buca, pro nobis, les invalides, o tutto è solo guasto e sfinimento».

Se una decisa contropinta letteraria serve a questa poesia per evitare una troppo forte incrinatura pietistica, *O les invalides* tocca vertici di sperimentazione mai più raggiunti. Piuttosto, il successivo *A rialzare i capi pioventi*, silloge questa sì davvero minuta, si disporrà sul versante, se non di una maggiore semplicità, di una incipiente cantabilità (interna, mormorante, ma non priva di slanci). Eppure, restano affidate a queste paginette, fra gli altri, due testi oltremodo significativi nella già evidenziata prospettiva di confronto, imitazione e reinvenzione di codici linguistici e tradizionali: si allude alla rapida incursione nel dialetto con la poesia (*in alba*) e soprattutto al *Trittico* centrale, che rivisita nelle sue due prime pale l'evento dell'Annunciazione e della Concezione, per esplodere nella conclusiva preghiera dell'Ave Maria, in cui si introduce il sottolivello delle «mormorazioni poetiche interiori», le quali anzi compenetrano il testo creando rilanci, riprese, pause riflessive, in un'orchestrazione di grande effetto: «Ave (niente -) \ \ Maria (nome di niente, di te, / nome d'aria) [...] Santa Maria, Madre di Dio \ (o picco, o ripresa in alto / colpo di tutta l'orchestra [...])». Siamo forse nei luoghi più audaci del poetare di Rondoni, dove gli ingorghi e le invenzioni lessicali («*Maria* [...] nome d'aria», «*il frutto, \ il frumento / il vento fruttificante*», altrove, testorariamente: «marcristo, grigiomare...») e gli stessi slegamenti metrici sono messi a disposizione di una voce a tratti rude ma che intona di volta in volta un inno, bisbiglia un salmo, riecheggia una preghiera con la dichiarata volontà di «rialzare i capi pioventi», di lenire la disperazione del vivere.

Caratteristiche, queste, mantenute anche nel volume che riprende quello appena ricordato e che insiste sulla tensione escatologica di quest'autore adottando il titolo *Nel tempo delle cose cieche*. Bastino impennate del tipo:

«*Avvento – avvento avvento!*», all'interno di una tonalità melodicamente più soffusa e avvolgente («Anima mia, mio furtivo bene...», «Che vuoi dirmi così \ mentre fili di pioggia...» «Perché non parlano \ le colline...», «Fiore \ o compagna / della mia pena / della buità di me...», «Mio gran padre...», citando solo alcuni attacchi emblematici) per ribadire questa nuova cantabilità lirica che va sciogliendo i grumi letterari più ingombranti, fino a riscoprire il valore eufonico della rima e accenti di compiuta, trepidante tenerezza: «Io son di quelli che amano molto / e forse male \ e forse niente – \ e tu Ale / [...] Piccola scimmia / ed eterna sposa / che rovesci la mia ricchezza triste \ in allegria...», ma senza l'espressionismo di *O les invalides* e *A rialzare i capi pioventi*.

A questo punto, anzi, l'autore sembra sterezare e puntare lo sguardo verso nuove figure, quasi cercando con un taglio sociologico le icone di una religiosità più vicina all'esperienza contemporanea: ecco allora che «i due autostoppisti più tristi del mondo» si incammino idealmente verso una nuova Emmaus, oppure ecco che il poeta si vede ironicamente a fronteggiare le proprie muse («Desiderai di voi i baci un tempo...»), ora preoccupato a volgere frontalmente lo sguardo sull'impoetica realtà: «A Vienna sotto gli stucchi / corrono ragazzine dai capelli colorati / tengono pasticche sotto la lingua, / probabilmente anche a Milano \ a Pechino è così: / il contemporaneo è assoluto»; ed ecco ancora il *ménage* della casalinga, altre epifanie di reietti, ricordi di amici e di amori perduti, la «rugosa realtà» dei giorni e il tepore della famiglia... Il tutto, condito da un più cosciente, risentito rifiuto della letteratura, intesa come vizio, valore in sé: «eppure le pasticche / la letteratura / non le tieni più / tra i leggeri medicinali». Forse una svolta impercettibile si è prodotta nei passaggi scanditi da questi libri e dal loro lavoro costante sulla parola (servirebbe una dettagliata analisi delle varianti, che qui non è possibile).

In questo procedere magmatico, fra poesie riprese di libro in libro, scomposizioni e riaggregazioni nelle sequenze dei testi, ideali riscritte, qualche attingimento a sintagmi precedentemente conati («amore sciaabolante» e «Qualcosa tra il furto / e l'innamoramento», per esempio, compaiono in composizioni diverse), nuovi echi letterari (le madri che di

fronte ai poeti «si chiudono le labbra con il pugno \ maledicono» come potrebbero non alludere al Baudelaire che nel frattempo Rondoni andava traducendo?), entro questo procedere, va forse rintracciato il germe dell'eccesso che connota *Il bar del tempo*, come se l'elemento grezzo di questa poesia divenisse infine sapientemente coltivato – tramutandosi in poetica, etichetta per confezionare un libro come farebbe un sagace narratore (e Rondoni è anche autore di un godibile libro di racconti, *I santi scemi*, che ha come personaggi proprio gli individui che compongono l'ideale popolo del bar, una serie di figure che si fanno pretesto per squarci riflessivi di grande effetto). L'io si accomoda nella cornice di un ritratto dai connotati vagamente *maudits*, il taglio sociologico dello sguardo lirico si fa vizioso. E l'eccesso cui si allude non è soltanto di contenuto, perché Rondoni sembra premere troppo pure sul pedale dell'abbandono formale: ne sarà un segno, per quanto riguarda talune poesie già edite, anche il ritorno alla lezione più vecchia, ma soprattutto a stancare è il passo decisamente prosastico di certe sequenze, la *nonchalance* che sottolinea l'apparizione della rima più facile e spesso «cercata» nei circuiti prediletti, una fluenza stagnante che investe l'antiletterarietà della posa assunta («Ai moralisti ho sempre preferito / i santi, i cantanti \ e i baristi»).

Marco Merlin

**Stefano Semeraro**, *Due inverni. 1987-1997*, Bologna, Versodove, 1999

La breve poesia chiamata a fare da antifona alle tre sezioni in cui si congegna il libro dell'esordiente Semeraro (bolognese del '63), dettando così la *Stimmung* da intonare per corrispondere all'afflato poetico della raccolta, ci riporta immediatamente ad una condizione di scacco, che però non dà il via ad una scrittura ripiegata, lamentevole, pronta a compiangersi, ma piuttosto a risollevarsi con piglio etico assai determinato e preciso, come è del resto giusto attendersi da un lavoro calibrato pervicacemente lungo un intero decennio ed anche per questo alieno da incantamenti passeggeri: «Neppure cerco più / di comprendere i miei giorni / come non ho saputo / nel tempo che ci era dato / comprendere i tuoi segni. / A dire il vero vera servirebbe / una parola, estuate / stretta fra due inverni». Si direbbe una dimen-

sione di sereniana incompiutezza quella che garantisce qui la verità del gesto poetico, la sua necessità drammatica all'interno del disincanto di chi riconosce la totale supremazia dell'esistente. La dizione poetica si muove dunque da un'indigenza salutare (un «ammanco»), sebbene il cruccio che segretamente la anima le conferisca, sotto l'apparenza dimissionaria, una più feroce e agguerrita energia nervosa, che si incarna peraltro esattamente in una versificazione e un dettato davvero memorie della lezione lombarda, come dimostrano il registro lessicale medio eppure mai generico, l'attenuazione dello sfolgorio degli statuti metrici tradizionali all'interno di un tono uniformante e duttile, che rallenta o accelera improvvisamente seguendo gli scatti umorali (basterebbe osservare l'uso occultato e discreto della rima, soprattutto in concomitanza con le clausole, e l'insistito ricorso all'*enjambement*, che si accoppia alla quasi abolizione della virgola – ripresa solo nell'ultima sezione del libro – che unisce con sottile effetto dislessico sintagmi differenti in un solo verso). L'inverno, così come la distanza, il buio e simili, risultano i correlativi di una cifra esistenziale nient'affatto di quiete, ma di perenne e profonda ebollizione. Scrivere, di questi tempi, è come ostinarsi a rigettare in mare secchi d'acqua quando ormai le falle nel ventre della nave non sono più rimediabili, come un testardo rifare i conti per non arrendersi a un fallimento totale. E infatti sono personaggi anonimi e figure senza privilegi quelli che si muovono sulla scena cittadina scandagliata dal poeta, il cui sguardo ed ascolto è un estremo tentativo di riscattarle dal grigio («invernale») dell'esistenza per trattenerne, almeno per breve tempo, il respiro, l'impronta personale, la preziosa e irricosciuta unicità: «La città non gli ha creduto. / Per 40 anni è rimasto sepolto / nell'inverno del suo profilo / ad osservare».

Dal dialogato che compenetra i versi di Semeraro emerge, in modo spesso pudico e velato, ma talvolta con chiara acrimonia (fino a mostrare tratti anche esplicitamente politici), una morale di resistenza, che riconosce nell'amicizia più che nell'amore il lascito cui attingere quando il presente sordido e conflittuale diventa davvero invivibile: «(È a quell'inverno / poter tornare / a quel gelo far

capo / dentro questo gelo / diverso appena scaldato / da questo colloquio / da questa sillaba corta / di fuoco)». In un simile contesto sociale il poeta si muove secondo un vigile equilibrio: «È un gioco di tensioni di anime / a differente densità [...] io cammino / al tuo fianco come il ragno / inseguito si fida dell'acqua». Nel moto di avvicinamento alla realtà umana che invece spesso respinge, per il proprio dolore d'essere, ogni mozione di solidarietà, il poeta, pur riconoscendo la dannazione senza tragedia che si cela in seno alla normalità («noi / arbusti, gramigne, erbe da ferrovia / noi che non abbiamo la vocazione / ad essere foreste?»), non si rifugia nemmeno nella memoria, nel canto isolato dei propri morti, che pure è invece motivo poetico essenziale in Sereni: «Non ho bisogno di morti / per il mio bilancio / lo faccio qui da solo / a poca voce nel cuore / del viaggio – io solo / presente a me stesso / passeggero e paesaggio». In questa fiera adesione al presente che taglia ogni elegia compromissoria e osserva spietatamente la datità dell'esistente («Sì, dici bene / si riduce tutto ad una folla di neuroni / a filamenti in quantità, inermi»), la voce poetica non si ritaglia alcuno spazio d'ombra all'interno dello scacco originario, ma abita con pienezza e intensità la dimensione corporea che media i rapporti con ogni alterità. «Tale corporeità, tuttavia», come ricorda Bonito nella nota che accompagna il volumetto, «ha una concretezza metafisica che viene recuperata da John Donne e da Eliot come da Merleau-Ponty, da Montale come da Paul Celan, da Wittgenstein come da Ungaretti, per stare solo ai personaggi più nitidamente ravvisabili in questo libro».

Perfetto *alter ego* del poeta, di ogni poeta che parla da questo luogo, è esattamente quel Paul Celan ritratto in uno scorcio mentre si avvia verso il confine, dove vita e morte misteriosamente si assomigliano: «Camminava camminava sentiva / il guaito, Paul, l'abbaiare, lì / vicino al confine – la muta del poeta. / Il fiume urlava. Ora tutto è acceso. / Il dolore è durato quanto le parole. / Dove c'era pensiero le mani ora / toccano per sempre una cosa». È, infatti, paradossalmente la morte a ricordarci la totale supremazia della vita sulla parola, «estate / stretta fra due inverni».

Marco Merlin

# BIBLIO

**Nota della Redazione:** Domandiamo ai gentili lettori benevola comprensione se, nonostante la nostra volontà, troviamo difficoltà ad inserire in questa rubrica tutte le indicazioni in programma.

**Silvio Bellezza**, *La neve rossa*, Torino, Genesi, 1999

«Il nuovo libro di Silvio Bellezza è di una completezza e spessore considerevole in versi, in prosa e in lingua piemontese. La poesia proemiale che dà il titolo all'opera si presenta come la favola magica e inquietante dei giorni nostri. È un fenomeno atmosferico reale alquanto anomalo, la sabbia del deserto assorta in nube densa che poi precipita in neve sui monti e in pioggia da noi: noi mondo "impazzito" "a parlar di calcio mundial". Il versante della prosa esemplifica un lungo amore per la montagna e un interminabile viaggio verso un'interiorità profonda» (Roxi Scurtatone).

**Mariella Bettarini**, *Case, Luoghi, La parola*, Roma, Fermenti, 1998

«Il volume di Mariella Bettarini, *Case-Luoghi-La parola*, sintetizza la stagione più matura della sua vasta produzione, dove s'incrociano percezioni ed emblemi d'esistenza che non delineano confini né orizzonti ristretti. L'aggravigliarsi con le cose, il sentirsene parte gestuale induce alla grande avventura che esplose principalmente nella sezione *La disertata*. Il tempo delle piccole trasvolate è finito; ora c'è la vera trasvolata, non verso l'ignoto e l'invisibile, bensì verso il noto e il visibile» (Silvana Folliero).

**Luigi Crivellaro**, *I soli dell'Orsa*, Spinea, Ed. del Leone, 1999

«Una poesia in cui è assente la memoria o, per lo meno, l'atita e ci cela, rientrando qualche volta all'improvviso per la finestra, in un disteso e vago infinito presente (magari riflessivo) o di un flash-back parentetico all'imperfetto (raro e subito dissimulato). È la poesia che in fin dei conti, punta e si riflette sulla durata; quella, insomma, per cui si pone in assoluto la tenuta nel tempo delle cose e della vita» (M. M.).

**Biagio Fichera**, *Io... cantastorie. Io ... clown*, Londra-Roma, Xifonia, 1991

«Biagio Fichera è un poeta che ci dimostra, sulla scia di Hofmannsthal, come "la profondità possa essere nascosta alla superficie". La voce del pensiero si estrinseca e si concreta nel testo in immagini visuali e in parole equivalenti all'immagine visiva [...]. La parola ha un suono deciso, ci dà "el nombre exacto de las cosas", il nome esatto delle cose, direbbe Jiménez, ha una sua conchiusa univocità. E i segreti momenti della vita, che in tanti poeti delle ultime generazioni espressivamente si articolano con affanno, impastoiati in formalistiche pirotecnie schizofreniche, sono da Fichera riportati al livello di semplici, chiare ed essenziali emozioni umane» (Giuseppe Jovine).

**Tommaso Lisi**, *La parete sottile*, Venafro, 1998

«In un panorama spesso sconcertante di dilettanti poeti improvvisati, affiora un vero poeta che, tramite un intuito e una ipersensibilità non assopita dalla banalità quotidiana, riversa la sua creazione artistica e ci prende con le "armi" dell'*humanitas*. Lisi compone un mondo d'affetti che sgorgano spontanei dal cuore commosso e triste» (Enrico Marco Cipollini).

**Anna Lucchiari Ippoliti**, *Pur che il sogno viva*, Arezzo, 1998

«Il tempo è forma, segno come la vittoria del capperio fiorito nella più incredibile povertà, cifra virtuale che onestamente si trasforma senza alcuna pretesa di essere se non nella relativa rappresentazione mentale del poeta. Così diviene mese nominato, zingarella che questua ai semafori, un innamorato davanti ad un portone, un attimo indimenticabile cui si prestano parole, un gatto che si esibisce, un oleandro che sussurra segreti» (dalla Presentazione).

**Luca Lucenti**, *Il tempo negato*, Spinea, Ed. del Leone, 1999

«La poesia di Luca Lucenti è commisurata a regole precise, a canoni addirittura classici. Limpida, trasparente, lucidissima, sul piano della forma; ma densa e avviluppata in grossi nodi drammatici, quanto a sostanza. [...] E l'aspetto forse più originale è l'incredibile smottamento, dentro la cifra stilistica, tra il senso dell'abisso e la compostezza delle superfici; per cui il "tempo negato" è, insieme, un'esperienza di privazione ma anche il pre-ludio all'eternità» (M. M.).

**Alfonso Malinconico**, *Appuntamento ad Elsinore*, Marina di Minturno (LT), Caramanica, 1998

«Malinconico ripropone in versi liberi parte dei "bizzarri" propositi di Laforgue: egli opera in verità una restituzione di ruoli stilistici quasi dovuta ad un testo così intensamente poetico, perseguendo una pratica che pone il "sentimento letterario" alla stregua di tutte le altre emozioni» (Franca Caldari Bevilacqua).

**Luigi Masella**, *Il formicaio*, Torino, Genesi 1998

«In questo secondo libro di versi, *Il formicaio*, assistiamo ad un movimento verso il basso, cioè ad un processo di immanenza della divinità che si consustanzia e si confonde con la realtà del mondo, e, nel caso specifico, con la storia individuale di ciascuno di noi. Questo processo di contaminazione del metafisico con la terragnità del quotidiano È servito a dare uno spessore di caduca bellezza ai versi, il cui timbro è sempre rimasto elitario e raffinato, come è nella natura più profonda dell'autore» (Sandro Gros-Pietro).

**Amato Novelli**, *Il figliol prodigo*, Genova, Personaledit, 1999

«Nell'anno che la Chiesa dedica a Dio Padre in preparazione al grande Giubileo del Duemila la pubblicazione di Novelli segna un punto importante nella riflessione del tema del ritorno a Dio. Il pregio del lavoro consiste soprattutto nella profondità con cui l'autore delinea la tragedia familiare causata dallo strappo del figlio minore, che spezza l'equilibrio precedente. La malinconia di chi distrugge senz'avvedersene una felicità per inse-



guire brame già in partenza fallimentari pervade *le opere ed i giorni* di un nucleo familiare colpito nella sanità dei suoi affetti: «Come pesa l'assenza / di chi aveva colmato / di gioia le nostre stanze, / le nostre speranze». La pagina evangelica si anima sotto l'azione del poeta, che legge nell'animo del padre un dolore prettamente umano. Ma il *cor inquietum* non può saziarsi di ghiande di porci: «Oh quanta sete di Dio / in quest'arida terra; / rinchiusa in un'unica pelle / quanta sete d'amore». Il ritorno del figliol prodigo provoca un'altra tragedia: l'incomprensione del fratello maggiore che si chiude alla misericordia e dimentica che «L'animo grande è tempo dell'Amore» (G. L.).

**Lina Riccobene**, *Après nous le déluge*, Delia, Eranova-Bancheri, 1999

«Lina Riccobene fonde l'aspetto grafico/illustrativo con l'ispirazione d'artista fornendo rotta ideale e sicuro ormeggio al quale soffermarsi, nella traversata poetica, valorizzazione della "quiete dopo la tempesta" ed artistica, cosciente accettazione del diluvio che torna. Flora e fauna, pagine volanti, astri, un pettine, un bimbo, un'ancora: immagini, ispirate chiaramente dalla parole, che rivivono indipendenti e ricreano l'animo naufrago dell'amante, specchio dell'eterno ciclo di vita/amore; istantanee ben definite e delimitate di conseguenza con riquadri al gusto di fotografia, vincolanti secondo necessità di contenuto eppure talvolta violati, superati od ignorati dai protagonisti del diluvio: le nubi incontenibili ed il tempo inarrestabile che "smargina" oltre il limite, schema e certezza» (Pierre Falda).

**Silvia Presazzi**, *Trecce*, Spinea, Ed. del Leone, 1999

«È una cadenza musicale di vaga ascendenza melodica ma opportunamente ricondotta ad una rigorosa semplificazione, il tramite di questi testi che ripercorrono, per così dire, in diagonale e come ai margini della vicenda l'educazione sentimentale dell'autrice e gli spazi di gioia, di inquietudine, di sofferenza dell'incontro e del rapporto di amicizia e d'amore» (M. M.).

**Veniero Scarselli**, *Il Palazzo del Grande Tritacarne*, Campanotto Editore, Udine 1998

«Veniero [Scarselli], con l'abito mentale solitario ed intrepido indispensabile ad un vero ricercatore, attraversa il girone dei "tritirati" con attenzione documentaristica, da solo, senza il corredo di qualche Virgilio che illustri strada facendo l'ordine finalistico delle cose. Tuttavia procede nel viaggio senza rendersi conto di una precisa dissociazione: l'attenzione è quella dello scienziato intento a registrare con maniacale precisione l'oggettività fenomenica della reiterata macellazione compiuta dalla natura e da Dio sul corpo infelice dell'uomo; mentre l'attività raziocinante è quella del filosofo intento a dare significazione all'oggettività fenomenica, facendola rientrare all'interno di uno schema ideale superiore e, nel caso specifico, preconetto. Così, impegnato a soddisfare le suddette funzioni cerebrali, Scarselli dimentica di ascoltare quelle propriamente limbiche, deputate al versante ineffabile dell'emozione» (Rossano Onano).

**Giuseppe Stacuzzi**, *Tattolina*, Chieti, Tabula fati 1997

«Originale ed insolita la veste in cui si presenta questa favola che si dipana per XXVI Capitoli, meglio canti, in versi a rima baciata, in cui l'autore sgomitola il filo della trama. "L'amore vince sempre", questa breve frase può farci cogliere l'essenza di Tattolina, la sua vittoria salda lo snodarsi delle vicende, scandita da vari momenti in una struttura lineare, ravvivata dal tocco della fantasia e dal fluire della poesia. Abile il trapasso dal ritmo narrativo ai dialoghi diretti che punteggiano i canti in cui spesso appare in gusto dell'onomatopea e dell'allitterazione (cavallo galoppa galoppa). L'ossequio alla tradizione favolistica si traduce, poi, in filastrocche accuratamente utilizzate (vola scopa, vola veloce / sono la strega più feroce), in cui parallelismo e chiasmo appaiono sapientemente dosati in un gioco verbale di sicura efficacia» (Andrea Calderini).

**Franco Tralli**, *Golem*, Bologna, st. i. pr., 1999

«Provocatoriamente intitolata "Golem", al nome attribuito nella leggenda giudaica alla creatura senza spirito magicamente creata dai cabalisti, questa plaquette di Tralli rimette in discussione la figura del poeta e nello stesso tempo ne rivendica l'incantata necessità» (dalla Quarta di copertina).

**Alessandro Trasciatti**, *L'amore in Sogno*, Valdamera, Flussì, 1998

«La prima impressione che si ricava dalla lettura di questa raccolta di poesie di Alessandro Trasciatti è quella di trovarsi di fronte ad una persona veramente originale ed innovativa; infatti l'autore affianca, grazie all'aiuto di Marco Maffei, delle immagini che riprendono il tema svolto dalle poesie. Nonostante l'argomento principale sia l'amore, così caro alla letteratura italiana, egli ottiene dei risultati "inaspettati" che lo distinguono dagli altri poeti contemporanei (Alessandro Pastore).

**Liliana Ugolini**, *L'ultima madre e gli aquiloni*, Firenze, Polistampa, 1998

«Non c'è dubbio che il testo presenti molti motivi di apprezzamento, tra questi il singolare modo con cui viene trattato il rapporto con la madre. Si tratta di un'esperienza che aggiunge all'autrice, sempre nuova consapevolezza e la induce a scoprire nuove dimensioni interiori. Contemporaneamente il tema dell'aquilone, inframmezzato alle liriche precedenti, conferisce un respiro più ampio alla ricerca del senso dell'esistenza con le caratteristiche dell'incertezza, dell'instabilità, dell'insicurezza, della vita "appesa a un filo". Per questo motivo le liriche si caricano di una doppia valenza che assicura al testo una compattezza ed una dinamicità di significati che rende coinvolgente la lettura» (G.L.).