NUMERO 18

ANNO V - GIUGNO 2000

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

# ATELIER

*Trimestrale di*
*poesia critica letteratura*

## *La fine del Novecento*

*Anania - Bene - Bishop - Boano - S. Gatto - Giudici - Guzzi*
*Iacuzzi - Ielmini - Manganelli - Merini - Saba - Sovente*

EDIZIONI ATELIER

www.andreatemporelli.com

# INDICE


## Editoriale

**3** La fine del Novecento
*Marco Merlin*

**6** **In questo numero**
*Giuliano Ladolfi*

## L'autore

**Umberto Saba: una centralità occulta**

**7** Notizie biobibliografiche
*a cura di Sandro Montalto*

**10** Umberto Saba: la tensione sinallagmatica all'unità del reale
*Giuliano Ladolfi*

**23** Che cos'è la "poesia onesta" di Saba?
*Umberto Fiori*

## Interventi

**30** Non detto, indicibile
*Cesare Viviani*

## Saggi

**34** Nostalgia di futuro. Primi appunti sulla poesia di Giudici
*Marco Merlin*

## Voci

**56** Marco Guzzi: *Terapie*

**60** Paolo Fabrizio Iacuzzi: *Il parlamento d'amore*

**65** Riccardo Ielmini: *Stanze dell'incarnazione*

**70** Elizabeth Bishop, più terreste che angelica
*a cura di Federico Italiano*

## Letture

**86** Vincenzo Anania: "Le ali di Darwin"
*Marco Merlin*

**87** Carmelo Bene: "Canti orfici, stralci varianti. Di Dino Campana"
*Andrea Ponso*

**88** Attilio Giuseppe Boano: "La poesia indefinibile"
*Giuliano Ladolfi*

**89** Sebastiano Gatto: "Padre Vostro"
*Riccardo Ielmini*

**91** Giorgio Manganelli: "Solo il mio corpo è reale". Note su Stephen Spender
*Marco Merlin*

**91** Alda Merini: "Superba è la notte"
*Daniela Monreale*

**93** Michele Sovente: "Cumae"
*Federico Italiano*

**96** **Biblio**


www.andreatemporelli.com

# *Atelier*

*Trimestrale di poesia, critica, letteratura*

Direttori:
Giuliano Ladolfi e Marco Merlin

Direttore responsabile:
Riccardo Sappa

Redazione:
Massimo Benussi, Paolo Bignoli (caporedattore), Roberto Carnero, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Michela Poletti, Andrea Salvadeo, Andrea Temporelli, Isacco Turina, Eleonora Viale

Collaboratori:
Marco Beck, Maura Del Serra, Luigi Ferrara, Umberto Fiori, Nicola Gardini, Enrico Grandesso, Marco Guzzi, Franco Lanza, Franco Loi, Roberto Mussapi, Daniele Piccini, Andrea Ponso, Giulio Quirico, Stefano Raimondi, Flavio Santi, Claudio Scarpati, Fabio Simonelli, Cesare Viviani

**Direzione e amministrazione**
C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. e fax 0322/841311 - Email: bignoli@mythos.it

**Stampa**
Tipografia Litopress - Borgomanero (NO) - Via Maggiate, 98
Autorizzazione del tribunale di Novara n. 8 del 23/03/1996.


---

**Associazione Culturale "Atelier"**
**Quote**

| | | |
|---|---|---|
| Per il 2000: | lire 30.000; | Euro 15,49 |
| Per il 2000-2001: | lire 55.000; | Euro 28,41 |
| sostenitore: | lire 100.000; | Euro 51,65 |

La quota «sostenitore» comprende l'invio in omaggio dell'antologia *L'opera comune*.
Chiunque altro fosse interessato alla pubblicazione, può richiederla alla redazione.

*L'eventuale disdetta va inoltrata entro il 31 dicembre, in caso contrario ci si impegna a versare la quota anche per l'anno successivo* - I versamenti vanno effettuati sul ccp n 12312286 intestato a: Ass. Cult. Atelier - C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO).

www.andreatemporelli.com

# EDITORIALE

## Fine del Novecento

*Per quanto sia rischioso "ontologizzare" un periodo storico-letterario, dal momento che i fatti ci sfuggono perennemente nella loro oggettività, tentare di gettare degli sguardi interpretativi è comunque indispensabile. Forse in questi anni è mancata la fantasia necessaria per dare corpo ai nostri desideri, per darci orizzonti (visioni) in cui agire, senza pretesa di assolutezza.*

*Gli orizzonti mutano ad ogni passo, è vero, ma per vedere qualcosa occorre porsi un limite. E questo è compito dei poeti, non dei critici, impossibilitati per natura a compiere questo gesto creativo estraneo alla loro logica (ma, potremmo domandarci, non fa parte dell'orizzonte dei fatti anche l'uomo? non entra in gioco nell'oggettività anche il sogno, l'utopia, il sentimento umano?).*

*Dal nostro punto di vista – poetico – "fa storia" anche l'attimo in cui gli opposti non si sono sciolti e il senso non si è manifestato nella sua traiettoria privilegiata, contingente. Per questo proviamo a "fare storia" nel bel mezzo di questa zona di confluenza di varie ipotesi, a dare nomi al nostro tempo, senza attendere cataloghi inerti. Il prezzo da pagare è, nel migliore dei casi, una dose piuttosto alta di imprecisione; nella peggiore delle ipotesi, la smentita della "storia" che non siamo riusciti a "fare".*

*Diciamo allora che il Novecento poetico è finito da un pezzo ed è giunto il momento di volerlo superare. Queste stesse pagine nacquero da tale "sentimento", sebbene i momenti veramente critici siano spesso sotterranei alla coscienza. Anche Dante, del resto, non poteva sopportare troppa verità e ad ogni passaggio della sua esperienza corrispondeva uno strappo percettivo; così è per Lucia, i cui pensieri sull'Adda si confondono con una specie di sonno. Il torpore poetico di questi anni sta, tuttavia, svanendo sotto l'urto di qualche novità, sulle quali stiamo riflettendo.*

*Dunque, contrariamente a teorie da poco entrate in corso, il Novecento rappresenta per noi qualcosa di unitario – ferma restando la precisazione iniziale circa il fatto che qui ci si riferisce non a un canone letterario certificabile, ma ad un fantasma che pure ha agito e sta agendo, in parte anche inconsciamente, nello spazio progettuale dei poeti. Una prima, elementare annotazione a conforto della tesi circa l'unità del Novecento è un accenno alle "etichette" critiche spesso ricorrenti nella seconda metà del secolo: neo-avanguardia, neo-ermetismo e così via. Il dato che ci pare, tuttavia, sostanziale è la centralità che assumono, sempre in questo frangente, i poeti già protagonisti fra le Due Guerre, tanto che si è più volte e da più parti denunciato un "salto" all'interno della tradizione, per cui gli autori sentiti come maestri per le ultimissime generazioni sarebbero proprio questi – poeti, dunque, che ci riportano ancora all'inizio del secolo e alle sue stesse radici "romantiche" (manzoniane e leopardiane, se vogliamo). Una riprova di ciò è la fatica con cui si possono riscontrare figure davvero centrali e normative fra quelle collezionate, per esempio, nei* Poeti italiani del Secondo Novecento *di Cucchi e Giovanardi (forse persino la parte più viva del magistero zanzottiano ci riconduce al cuore della nostra tradizione classicista e petrarchista…). La marca distintiva eletta a fondamento di un ipotetico "Secondo Novecento" è rappresentata per*



www.andreatemporelli.com

*altro da una presunta contrapposizione fra monolinguismo e plurilinguismo che mi sembra ancora tutta da verificare e un po' miope nella mancanza di precisazioni essenziali.*

*A tutto questo si aggiunga la suggestione di talune date, poniamo il 1989, che ci riportano idealmente a un limite storico, e credo che anche filosoficamente non sia impossibile portare a sintesi unitaria il secolo, soprattutto considerando la centralità che ha assunto un filosofo come Heidegger negli ultimi decenni: una sorta di moneta corrente, spesso inflazionata, fra gli stessi poeti e critici.*

*In modo ancora semplicistico ma sintomatico, l'unico poeta che non si esiterebbe a indicare come davvero centrale e normativo è Montale, che guarda caso considerava la propria opera come un tutto unitario, di cui ci aveva consegnato il recto e il verso. È perciò suggestivo vedere nel Novecento una sorta di grande arco, al cui apice, si dica pure apocalittico, troviamo l'emblema orrendo della bomba atomica, che un collega mi indicava, in un recente dibattito, come soglia immaginaria e che, invece, a me pare l'acme di un'epoca davvero tragica, percorsa a grande velocità sul crinale di aspre contrapposizioni che solcano anche la seconda parte del secolo.*

*Ma verso dove si muove chi, al di là di osmotiche distinzioni generazionali, condivide questo sentimento? La fine del Novecento, questo è certo, non si riduce a un fatto stilistico e non è manipolabile. Non c'è un trucco, una marca letteraria da adottare. Eppure, venendo alla luce della coscienza, questa soglia può diventare un bivio etico che lascia ancora spazio all'azione, alla volontà creativa umana. Azzardiamo allora qualche miraggio, per suscitare, se non altro, alcune riflessioni.*

*Il Novecento finisce quando viene meno la dicotomia fra la vita (il gesto) e la scrittura (il pensiero), con relativo senso di colpa che investe la seconda per manifesta insufficienza rispetto alla prima. È su questo versante che ha trovato agio ogni forma di inettitudine (e quante figure di inetti abitano la nostra recente letteratura!), fosse anche l'ironia, che più volte abbiamo stigmatizzato come vizio del poeta contemporaneo. Ma la poesia è parte "naturale" della vita, che essa non può presumere di contenere, ma dalla quale nemmeno può uscire per gestirsi ironicamente.*

*Ciò in qualche modo comporta il superamento di una "via negativa" alla conoscenza che dissipa i fantasmi dell'Attesa, dell'Assenza e di ogni forma di compiaciuta perdita in seno al reale la quale è figlia viziosa di un Nichilismo piuttosto mentalizzato che veramente patito. In qualche modo, questa disposizione psicologica potrebbe trovare un correlativo stilistico in una visione organica della scrittura, al di là dunque di ogni frammentismo e di ogni cifra letteraria elevata a maniera individualizzante, a tutto vantaggio di un desiderio di visione più ampia, di un arduo tentativo di discorso sull'uomo e sull'esistenza.*

*Sono da tempo esaurite le potenzialità di senso di un discorso poetico ancorato solo a un "tu" montaliano, specchietto per continui rimandi e giochi prospettici che ancora una volta non danno corpo alla presenza, così come pure ogni sperimentalismo linguistico fine a se stesso (che dunque ripropone surrettiziamente un'idea ottocentesca e strumentale del linguaggio). Forse persino il dialetto, pro-*



www.andreatemporelli.com

*digiosa risorsa del secolo scorso, può diventare ora un'arcadia, un'ultima terra di resistenza da coltivare viziosamente (ma su questo specifico tema dibatteremo sul prossimo numero).*

*La voglia di tornare a dire, in senso pieno e umile, la nostra esistenza, comporta anche che la poesia smetta quella sorta di autocentratura rappresentata dal simbolismo: anche dietro una poesia che parla unicamente di sé, che porta a tema il proprio atto creativo, si nasconde un'illusoria fuga alla deriva, linguistica e gnoseologica, dei nostri tempi. Ma non ha neppure senso parlare semplicisticamente di un nuovo rigurgito di realismo, dal momento che qui si presuppone proprio, si diceva, la fine della contrapposizione fra vita e scrittura (fra realismo e soggettivismo) e, dunque, la consapevolezza che la creazione umana, e dunque la poesia, fa parte, organicamente e misteriosamente, dell'orizzonte che suscita e rende possibili i nostri passi.*

*Ci dicevamo, all'inizio del nostro viaggio, "artigiani della parola". Riscopriamo in questo lo spazio che il lavoro (e con esso il lavoro intellettuale) occupa nell'edificazione di nuove forme di convivenza, di nuovi luoghi di espressione civile. Tutto dipende perciò, a questo punto, dalla potenza immaginativa con cui i poeti risponderanno a questo sentimento, se davvero ora possiamo sentirci convocati fuori del Novecento: a patto, naturalmente, di "fare storia" con i sentimenti e i pensieri che prendono corpo nei nostri versi.*

M.M



www.andreatemporelli.com

# *In questo numero*

Il concetto di "fine del Novecento" è l'idea portante di questo numero.

Nell'**Editoriale** si espongono le motivazioni che spingono Marco Merlin a sostenere tale tesi e che inducono a rivedere i canoni interpretativi di poeti "centrali" come Saba.

Nella sezione **L'autore**, pertanto, dopo la presentazione di carattere biobibliografico curata da Sandro Montalto, Giuliano Ladolfi sottopone ad analisi i giudizi più divulgati sull'opera dello scrittore: il realismo, la quotidianità della parola e l'adesione alla vita, e ne rileva la parzialità. Lo studio individua nel poeta triestino una complessità di suggestioni e di tradizioni che non raggiungono una sintesi, ma convivono in un rapporto "sinallagmatico", in cui i diversi elementi si uniscono in misura variabile e dinamica e suggestionano anche la generazione giunta alla ribalta negli Anni Novanta.

Nell'articolo seguente Umberto Fiori esamina con estrema consapevolezza critica, portando il problema alle estreme conseguente, il divulgato giudizio di Saba sulla «poesia onesta». Sulla scorta di Starobinski, egli dimostra l'infondatezza di tale posizione che pretenderebbe di ricercare nel regno dell'etica i propri fondamenti che vanno, invece, trovati nell'ambito poetico come fedeltà estrema alla propria personalità di scrittore.

L'**Intervento** di Cesare Viviani si propone di superare una tematica del secolo scorso, su cui i Decadenti e i loro epigoni avevano affilato le armi estetiche: il non detto e l'indicibile. Egli, riconducendo la poesia all'interno dell'esperienza umana, sostiene che ambedue gli elementi appartengono alla parola poetica, la quale, presupponendo una nuova immersione nell'Essere, si assimila al canto dell'universo, al canto della propria creazione.

Il **Saggio** di Marco Merlin presenta un primo bilancio dell'opera di Giovani Giudici che, nell'attraversamento di Montale, vive tensione drammatica tra vita e versi. Lo studioso con acribia filologica sottopone ad esame questa cifra al fine di valutare l'aderenza dei testi a tale programma poetico.

Ma l'idea di superare il Novecento è presente soprattutto nella sezione **Voci**: Marco Guzzi all'interno di una visione teologica, intendendo la poesia come annuncio, intravede in un prossimo futuro un vero e proprio mutamento epocale; Paolo Fabrizio Iacuzzi coglie nel rapporto generazionale tra i cosiddetti "padri mancati" e i "giovani" un senso di trasformazione antropologica più che esistenziale; Riccardo Ielmini, appartenente a quest'ultima schiera, avverte l'urgenza di calarsi nel presente per vivere e scrivere, senza alcuna necessità di rivolgersi al passato.

Federico Italiano, nel momento in cui «Atelier» inizia ad aprirsi alle suggestioni delle letterature straniere, offre prova di una traduzione "estraniante", i cui princìpi egli ha enunciato nel numero scorso, dedicandosi allo studio di Elizabeth Bishop, una delle più interessanti poetesse di lingua inglese della seconda metà del secolo scorso, e liberandone l'opera da interpretazioni metafisiche che nel recente passato ne hanno alterato il volto.

Nelle recensioni della sezione **Letture** ritorna occasionalmente la discussione su componenti appartenenti al canone novecentesco, anche se i diversi studiosi non mancano di segnalare i nuovi elementi che si intravedono in alcune opere di poesia e di saggistica.

Il numero, più esteso rispetto ai precedenti, è concluso dalla rubrica **Biblio**, dove trovano spazio brevi annotazioni critiche su opere che per mancanza di spazio non possono essere comprese nella sezione precedente.

G. L.



www.andreatemporelli.com

## Umberto Saba: una centralità occulta

**Notizie biobiliografiche**
*a cura di Sandro Montalto*

Umberto Saba (pseudonimo di Umberto Poli) nacque il 9 marzo 1883 a Trieste, città che allora apparteneva all'Impero austro-ungarico. Ottenne la cittadinanza italiana per opera del padre, Ugo Edoardo Poli, che era agente di commercio e che, già vedovo, si convertì alla religione ebraica per sposare Felicita Rachele Coen. La madre apparteneva a una famiglia ebrea di commercianti. Quando Saba nacque, il padre, insofferente dei legami familiari, aveva già abbandonato la famiglia. Egli viene, quindi, affidato ad una balia slovena e poi a due zie. Tutore del piccolo Umberto sarà lo zio Giuseppe Luzzat, ex garibaldino ed un tempo collaboratore di Domenico Guerrazzi. Tutte queste esperienze saranno rievocate nella raccolta *Il piccolo Berto*.

Frequenta le scuole con scarso interesse e profitto. Abbandona il ginnasio alla quarta classe e si iscrive all'Imperial Regia Accademia di Commercio che lascia a metà anno decidendo di proseguire gli studi come autodidatta. Si deve adattare al lavoro presso una ditta triestina e trova nella poesia l'unico sfogo (le *Poesie dell'adolescenza e giovanili* sono nate negli anni 1900-1907, alcune firmate Umberto Chopin Poli). È appassionato di Leopardi, ma questa lettura è contrastata dalla madre che lo vuole indirizzare ad un più "costruttivo" Parini per combattere la sua tendenza "troppo pessimistica". Saba matura via via sui testi di Dante e Petrarca, Ariosto, Tasso e Manzoni per arrivare ai contemporanei Pascoli e D'Annunzio (amato quasi solo nella sua fase "precrepuscolare"). In questi anni nasce in lui anche una passione per la musica: tenterà anche di imparare a suonare il violino, ma con scarsissimi risultati.

Nel 1903 si trasferisce a Pisa e segue all'Università i corsi di archeologia, latino e tedesco, mentre abbandona subito il corso di letteratura italiana perché annoiato dal metodo storico-filologico di Vittorio Cian. Nell'estate successiva torna a Trieste dopo un litigio con l'amico violinista Ugo Chiesa. In questo periodo frequenta il Caffè Rossetti dove incontra tra gli altri Virgilio Giotti.

Nel gennaio 1906 inizia un soggiorno di studio a Firenze, dove tornerà nel 1911, ma si dimostra indifferente alle pulsioni di rinnovamento che proprio in quella città stavano nascendo. Ha difficili rapporti con «La Voce» che rifiuta il saggio *Quello che resta da fare ai poeti* (uscirà solo nel 1959) e Slataper stronca la sua prima raccolta di versi. Questa tendenza a ritenersi intellettuale periferico più legato alla cultura mitteleuropea che alle tendenze nazionali lo ha spesso accomunato a Svevo: si tratta di un isolamento che persisterà nei decenni successivi, fatta eccezione solo per l'inserimento nell'antologia *Poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi del 1923 e per un numero unico di «Solaria» a lui dedicato nel 1928 con saggi di Debenedetti, Montale, P. Gadda, Franceschi e Solmi. Intanto aumenta la sua ammirazione per D'Annunzio, che riesce a incontrare nel settembre 1906 alla "Versiliana" (gli sottoporrà anche alcuni versi, ma senza ottenerne lo sperato incoraggiamento).

Tra il 1907 e il 1908 compie il servizio di leva a Salerno, esperienza rievocata in *Versi militari*.

Tornato a Trieste nel settembre 1908 abita con la famiglia a Mombello dove gestisce con il futuro cognato Enrico due negozi di articoli elettrici e scrive i versi di *Casa e campagna* (1909-1910) e *Trieste e una donna* (1910-1912). Nel 1909 sposa Carolina Wölfler, la Lina dei suoi versi; nel 1910, ma con data del 1911 compare con prefazione di Silvio Benco la prima raccolta *Poesie* firmata con lo pseudonimo che lo ha reso famoso. Già nel 1903 aveva pubblicato privatamente *Il mio primo libro di poesia*.

Nel 1912 si trasferisce con la famiglia a Bologna dove collabora anche saltuariamente con



www.andreatemporelli.com

«Il Resto del Carlino» e pubblica la raccolta *Con i miei occhi* presso la Libreria della «Voce».

Nel 1913 viene rappresentato a Trieste il suo unico testo teatrale, intitolato *Il letterato Vincenzo*, che sarà edito solo nel 1989. Il dramma si ispira alla crisi coniugale causata dall'innamoramento da parte di Lina per un amico di Saba.

Nel 1914 si trasferisce a Milano dove gestisce il Caffè del Teatro Eden.

Dopo aver partecipato alla Prima Guerra Mondiale (dalla quale nasceranno le *Poesie scritte durante la guerra*), durante la quale si acuiscono le sue crisi psicologiche, torna a Trieste dove gestisce un cinema e scrive testi pubblicitari per la "Leoni Films", per poi aprire una libreria antiquaria che sarà la sua occupazione per tutta la vita e che chiamerà "Libreria Antica e Moderna". Entra in rapporti con Tamaro De Marinia e Giorgio Voghera e salda il rapporto con Giotti.

Nel 1921 esce il primo *Canzoniere (1900-1921)*, in cui Saba raccoglie la sua precedente produzione poetica, spesso anticipata in volumetti; sotto questo titolo definitivo verranno raccolte durante i decenni successivi, nelle ulteriori edizioni, anche le poesie seguenti. Solo dopo la pubblicazione di questo libro la critica inizia a manifestare timidi riconoscimenti, inizialmente da parte della rivista torinese «Primo tempo». Nello stesso anno muore la madre. L'anno successivo inizia a collaborare con «Primo Tempo» su cui anticipa il successivo libro. In seguito entrerà in contatto con il gruppo di «Solaria».

Sofferente di disturbi nervosi, nel 1928 intraprende una cura con un allievo di Freud, il celebre Edoardo Weiss, e decide di approfondire il campo della psicoanalisi (si vedano le *Lettere sulla psicoanalisi*, SE, Milano 1991) che gli offre gli strumenti per «smascherare l'intimo vero» e approfondire la chiarezza che già lo caratterizzava. Fra le raccolte di questi anni si segnala *Parole* uscita nel 1934, che segna una svolta importante nella sua scrittura e a partire dalla quale troviamo una sorta di eclissi della recente fortuna critica delle sue opere (si ricordi che la linea ermetica - così lontana da lui - era in quegli anni all'acme della sua parabola). In questo periodo molti poeti iniziano a guardare a lui come a un maestro, tra cui Sandro Penna, Giovanni Comisso e Pier Antonio Quarantotti Gambini e, più tardi, Carlo Levi.

Nel 1936 pubblica la raccolta di aforismi *Scorciatoie*. Colpito dalle leggi razziali nel 1938 lascia l'Italia e si reca a Parigi; nel 1939 è a Roma dove Ungaretti cerca di proteggerlo. Durante l'occupazione nazista vive nascosto a Firenze, ospite di Montale.

Nel 1945 Einaudi pubblica una edizione notevolmente accresciuta del *Canzoniere*. Quella definitiva uscirà postuma nel 1961 così divisa: *La serena disperazione* (1913-15), *Tre poesie fuori luogo* (senza indicazione di date), *Cose leggere e vaganti* (1920), *L'amorosa spina* (1920), *Preludio e canzonette* (1922-23), *Autobiografia* (1924), *I prigioni* (1924), *Fanciulle* (1925), *Cuor morituro* (1925-30), *L'uomo* (1928), *Preludio e fughe* (1928-29), *Parole* (1933-34), *Ultime cose* (1935-43), *1944, Varie* (senza indicazioni), *Mediterranee* (1945-46), *Epigrafe* (1947-48), *Uccelli* (1948), *Quasi un racconto* (1951), *Sei poesie della vecchiaia* (1953-54). Nello stesso anno si trasferisce a Milano, dove resterà una decina di anni, per poi tornare a Trieste. In questo periodo si registra una collaborazione al «Corriere della Sera».

Amareggiato dalla freddezza della critica nei suoi confronti (un nome per tutti Emilio Cecchi), scrive nel 1948 una fondamentale, anche se autoelogiativa, *Storia e cronistoria del Canzoniere*. Contemporaneamente, però, arrivano anche le prime attestazioni pubbliche: nel 1946 riceve (ex-aequo con Micheli) il Premio Viareggio, nel 1951 il premio Taormina e nel 1953 il Premio dell'Accademia dei Lincei e gli viene assegnata la laurea in Lettere *honoris causa* da parte dell'Università di Roma.

Gli ultimi anni sono resi difficili da sempre più frequenti crisi depressive e dalla malattia di Lina che muore nel 1956. Saba chiude la sua vita il 25 agosto 1957 a Gorizia dove si era trasferito dopo la morte della moglie.

Nel 1960 esce il volume complessivo *Prose* che comprende tutte le opere pubblicate in precedenza, compresi i più noti *Scorciatoie e raccontini* (1946) e *Ricordi-Racconti* (1956), nei quali la prosa autobiografica e l'apologo si condensano nella moralità non priva di ironia.



www.andreatemporelli.com

Nel 1975 pubblica da Einaudi il romanzo incompiuto *Ernesto*, storia, dagli intensi risvolti psicoanalitici, dei turbamenti erotici di un adolescente, nel quale l'atmosfera di Trieste è resa tramite un singolare linguaggio a metà fra lingua e dialetto.

Il suo epistolario è diviso in quattro volumi: *Lettere a un'amica* (1966), *Lettere inedite* (1968), *Amicizia* (1976) e *La spada d'amore* (1983).

Le prime pubblicazioni di Saba non destarono l'interesse della critica ufficiale. Il 26 gennaio del 1911 Slataper con una valutazione negativa di carattere morale recensì sulla «Voce» il primo libro di Saba *Poesie*: l'autore venne accostato ai Crepuscolari. I primi riconoscimenti gli giunsero dall'ambiente gobettiano del «Baretti» e successivamente da «Solaria», la quale nel 1928 gli dedicò un intero numero, ma già nel 1922 Giacomo Debenedetti, il critico che avrebbe seguito l'intera produzione sabiana, gli aveva dedicato il primo importante saggio: egli esclude ogni rapporto con i Crepuscolari e la prosasticità rilevata dal Gargiulo, accetta, invece, la tesi del Pancrazi, secondo cui la migliore lirica di Saba deriva dall'equilibrio tra l'evocazione visiva e oggettiva e la riflessione meditativa, e pone in luce il valore della "musica" interiore che risolve in un idillico equilibrio la stanchezza morale ereditata dall'ascendenza ebraica. Lo studioso inaugura uno dei filoni più suggestivi della critica sabiana: lo psicologismo, e in un lavoro del 1946, passando ad un'interpretazione tendenzialmente drammatica, vede nella poesia di Saba la voce di una creatura in fuga.

Il Debenedetti ne evidenzia anche un altro elemento importante: il carattere "veristico", non condiviso da Claudio Varese, (*Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Bologna, Cappelli, 1967), il quale nella "poetica della cose" di questo scrittore non scorge una continuazione in termini diversi della novella ottocentesca, ma una "chiarezza ed unità" che deriva dall'accettazione dei valori della vitalità e della realtà. Sergio Solmi (*Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963) insiste sulla sostanziale fedeltà del poeta alle proprie scelte letterarie, per cui il *Canzoniere* si presenta come la riproduzione di una vita, «indifferente agli sviluppi *culti* delle lirica contemporanea», non popolaresco, ma di respiro europeo. Negli ultimi decenni la critica ha analizzato *Il Canzoniere* cercando di individuarvi l'unità di ispirazione, i motivi poetici e le caratteristiche del linguaggio e dello stile. Vengono rilevate le seguenti tematiche: la quotidianità dell'ispirazione, la totale accettazione della vita, l'amore per la città, per la donna, per la natura, l'adozione di "parole senza storia". Nel linguaggio e nello stile di Saba è stata individuata la presenza della tradizione italiana (da Cavalcanti a Petrarca, Tasso, Metastasio, Parini, Foscolo, Berchet, Leopardi, Pascoli, D'Annunzio) e di alcuni autori stranieri come Heine, Baudelaire, Nietzsche e Freud. Nell'ultimo decennio del secolo si è molto insistito sulla inconfondibilità del tono e della voce della lirica di Saba.

Fra gli studi ormai classici su Saba consigliamo: G. Debenedetti, *Saba*, in *Saggi critici. Prima serie* (1929), Il Saggiatore, Milano 1969; Aa. Vv., «La Fiera letteraria" (omaggio a Saba)», 15 marzo 1953; L. Polato, *Aspetti e tendenze della lingua poetica in* Saba, in: Aa. Vv., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova 1966; F. Portinari, *Umberto Saba*, Mursia, Milano 1972; M. Lavagetto, *La gallina di Saba*, Einaudi, Torino 1974 e *Per conoscere Saba*, Mondadori, Milano 1981; A. Pinchera, *Umberto Saba*, La Nuova Italia, Firenze 1974; P. Raimondi, *Invito alla lettura di Saba*, Mursia, Milano 1974; Aa. Vv., *Omaggio a Saba*, «Nuovi Argomenti», 57, 1978; G. L. Beccaccia, *La confidenziale aura sublime: Umberto Saba*, *Le forme della lontananza*, Garzanti, Milano 1989; per i rapporti con la critica: F. Muzzioli, *La critica e Saba*, Bologna, Cappelli, 1977; per i rapporti con la psicoanalisi R. Aymone, *Saba e la psicoanalisi*, Napoli, Guida, 1971.

Nel 1963 è apparsa presso Einaudi una pregevole antologia del *Canzoniere* a cura di Carlo Muscetta, che ha scritto anche una ampia introduzione critica. Al 1988 risale la prima edizione dei Meridiani con prefazione di Mario Lavagetto.



www.andreatemporelli.com

*Giuliano Ladolfi*

## Umberto Saba: La tensione sinallagmatica all'unità del reale

1. Premessa: poesia "facile"?

«Il *Canzoniere* è il libro di poesia più facile e più difficile di quanti sono usciti nella prima metà del secolo», scrive Umberto Saba in *Storia e cronistoria del Canzoniere* sotto lo pseudonimo di Giuseppe Carimandrei e a più di cinquant'anni di distanza non c'è studioso che non condivida questo giudizio. Niva Lorenzini, nel momento in cui si propone di scrivere una storia della lirica italiana novecentesca tra "petrarchismo" e tendenza al realismo, trova difficoltà ad inserire questo poeta nell'uno o nell'altro filone: «Resta difficile, per Saba, conciliare la resa alle virtù taumaturgiche della bellezza da parte di uno scrivere che pure è estraneo all'estetismo, con la narratività sciolta [...] che obbliga il lirismo a fare spazio all'impoetico, a ciò che sta "contro" fino a negare la stessa possibilità di parola poetica»[1].

Non basta, tuttavia, a mio parere, seguire una valutazione universalmente condivisa della sua estraneità ad ogni corrente letteraria, urge un primo tentativo di valutazione di un'opera complessa e contraddittoria all'interno della lirica dell'intero Novecento, per lo specifico fatto che la poesia di Saba vive ed esercita il suo influsso in modo più fecondo dopo la morte dell'autore.

La "difficoltà" di un'opera "facile" non sta nell'analisi delle tematiche o dello stile, elementi ormai ampiamente esplorati dai critici, i cui risultati sono quasi universalmente condivisi; la "difficoltà" si trova nel tracciare, all'interno di esiti difformi e di tentativi diversi, uno sguardo d'insieme che conferisca senso alla presenza del poeta triestino nel panorama letterario del secolo scorso e nel giustificare perché e in che misura questa "separatezza" abbia potuto generare una vera e propria "linea" poetica.

Il percorso sabiano non solo non è "lineare": tendenze tematiche di raccolte come *Casa e campagna* (1909-1910) e di *Trieste e una donna* (1910-1912) affiorano vent'anni dopo in *Parole* (1933-1934) e in *Ultime cose* (1935-1941), altre, come l'infanzia, sono presenti praticamente in tutte le raccolte. L'itinerario stilistico non segue un tracciato definito: non si può certo negare che verso gli Anni Trenta la lettura di poeti come Ungaretti e Montale abbia agito su Saba come lezione di maggiore attenzione al valore della parola, ma nelle ultime raccolte ritornano stilemi che riecheggiano la leggerezza melica di *Preludio e canzonette*.

«Nocque certamente al *Canzoniere* il ripetersi di alcuni motivi e la mancanza di una scelta severa: segno, del resto, di una fecondità che pure ha qualche significato»[2]. Tale realtà obbliga gli studiosi, che si propongono di presentare il poeta, a compiere delle scelte, le quali, se da un lato lo rendono comprensibile, dall'altro, trascurando la complessità magmatica dell'intera opera, non permettono di cogliere il diverso valore delle singole liriche e delle singole raccolte. Il processo di antologizzazione, grazie al quale l'autore è più conosciuto, contribuisce a proporne un'immagine stilizzata. Didatticamente Salvatore Guglielmino nel fortunato testo *Guida al novecento*[3] delinea il profilo letterario sabiano attraverso tre indicazioni: la celebrazione del quotidiano, l'adozione di parole senza storia e la totale accettazione della vita. Una simile interpretazione giustifica la seguente definizione di "linea eccentrica" o "linea sabiana" attribuita ad espressioni poetiche estranee alla tendenza dominante della poesia italiana della prima metà del secolo e contemporaneamente di posizione realista rispetto a quella metafisica o simbolista della poesia pura e della poesia ermetica.

Non c'è dubbio – e la molteplicità delle citazioni testuali lo confermano – che il



www.andreatemporelli.com

*Canzoniere* presenta gli elementi indicati, ma essi non solo non sono gli unici e neppure i prevalenti sotto il profilo contenutistico, anche se conservano il maggiore interesse per lo sviluppo letterario, come testimoniano i poeti di fine secolo.

2. La celebrazione del quotidiano?

La poesia sabiana non suggerisce, ma nomina le cose, sostiene Debenedetti in una valutazione che è stata ripetuta pressoché da tutti gli studiosi: Cesare Segre e Clelia Martignoni, intitolando un paragrafo *Il tema della quotidianità e lo stile della chiarezza*, affermano: «c'è [...] una grande coerenza con un'idea di poesia che vada diritta la cuore delle cose»[4]; in analogo senso Elio Gioanola definisce i versi di Saba come «poesia di reali e concreti contenuti»[5]. E significative a tale proposito sono le scelte antologiche praticamente tutte uguali dei testi scolastici: *A mia moglie*, *Trieste*, *Città vecchia*, *Ritratto della mia bambina*, *Mio padre è stato per me l'«assassino»*, *Ed amai nuovamente*, *Il borgo*, *Parole*, *Tre città*, *Sera di febbraio*, *Teatro degli Artigianelli*, *Amai*, *Gratitudine*, *Ulisse*, *Nostalgia*[6], a cui si può aggiungere *La capra*, *Il torrente*, *Dopo la tristezza*, *Caffè Tergeste*, *Squadra paesana*, *Goal* e poche altre[7].

Se questa selezione dipende dalla comprensibile necessità di presentare i testi più riusciti dello scrittore, dall'altra generano la persuasione che tutta la lirica di Saba sia improntata ad un vero e proprio realismo. In realtà, nonostante le parole dello stesso poeta, le composizioni che esprimono questo carattere di adesione alla quotidianità, intesa come descrizione di avvenimenti minimi, nel complesso della produzione rimane limitata, anche se significativamente importante per la storia della letteratura italiana. Nel *Canzoniere* prevale, invece, un atteggiamento di fondo, del resto sottolineato dai critici più attenti, di "diarismo" e cioè di trasposizione in versi della sensazione interna con cui il poeta coglie la realtà. Se si vuole tracciare un bilancio, occorre ammettere che molto più numerosi sono i brani in cui si impone la dimensione "intimistica" e sentimentale, la quale, del resto, conferisce unità al cosiddetto "romanzo psicologico". Basta considerare la presenza di termini ricorrenti come «cuore», «anima», «dolore», «pena», «sentimento», «giovanezza», l'apostrofe alla propria «anima», al «dolore».

> Cuore serrato come una morsa
> mio triste cuore,
> rallegrati di questa ultima corsa
> contro il dolore.
>
> Quale angoscia non hai viva abbracciata,
> vivo restando?
> Una piccola cosa ti è bastata,
> di quando in quando.

La lirica (*Cuore*, p. 445) è tratta da *Parole*, una raccolta che viene comunemente considerata insieme a *Ultime cose* il capolavoro della produzione del nostro poeta.

Questa prima constatazione ci permette di indicare uno delle costanti sabiane: la presenza di elementi eterogenei e multiformi, sorretti da una natura sostanzialmente erotica del rapporto con il reale, come puntualizza Pier Vincenzo Mengaldo: «Dalla natura sostanzialmente erotica del rapporto fra Saba e il reale discende la straordinaria sua capacità di sondare fulmineamente [di qui la natura "diaristica" del Canzoniere] gli strati profondi del vissuto e dell'istintualità, tanto più incisiva quando non è sottoposta



www.andreatemporelli.com

a razionalizzazioni successive»[8].

Uguale atteggiamento nel confronti della vita può essere riscontrato in Sandro Penna, poeta non a caso positivamente valutato da Saba. Ma, se per il perugino questo fatto comporta la visione del «mondo ad una dimensione» attuata unicamente nella ricerca del rapporto fisico con il "fanciullo", per il triestino l'adesione alla vita presenta molteplici e spesso contraddittori elementi[9].

In tale prospettiva il «quotidiano» non va interpretato nell'accezione di "realistico", ma piuttosto di "diaristico", in cui confluiscono modalità diverse di soluzione poetica e di filtro del reale.

3. Parole «trite»?

Saba stesso contribuì all'equivoco.

> Amai trite parole che non uno
> osava. M'incantò la rima fiore
> amore,
> la più antica difficile del mondo.
>
> Amai la verità che giace al fondo,
> quasi un sogno obliato, che il dolore
> riscopre amica. Con paura il cuore
> le si accosta, che più non l'abbandona.
>
> Amo te che mi ascolti e la mia buona
> carta al fine del mio gioco[10].

La lirica indica chiaramente una scelta lessicale attinta dal linguaggio quotidiano, le parole «trite» dall'uso che ne fa la tribù (Mallarmé), l'adozione di rime "facili", l'opzione per contenuti "realistici" ricercata attraverso strumenti sentimentali e un rapporto di simpatia comunicativa con il lettore. Ora, se consideriamo la totalità del *Canzoniere* non possiamo sottoscrivere questa professione di poetica.

Nessuno studioso ormai più intende le parole «trite» secondo l'indicazione del Debenedetti: «qui si sa sempre come se la cosa abbia suggerito il proprio termine: sono escluse le mediazioni della cultura: le quali stabilendo tra parole e cose passaggi taciuti, fanno gravare sulle parole occulte forze e creano, dietro di esse, paesaggi segreti e sfondi mormoranti. In Saba invece, la parola è quella domestica, la prima venuta: parole senza storia». Giulio Ferroni a buon diritto parla di «sovrapposizione tra linguaggio letterario e linguaggio comune, quotidiano e familiare» che dà «spesso luogo a stridori, a improvvise cadute di tono, percepibili con particolare evidenza nella fase iniziale della scrittura di Saba, che sembra cercare un tono alto e sublime, ma come trasponendolo in una dimensione infantile. Nei momenti più alti il suo linguaggio si svolge come qualcosa di assolutamente semplice e diretto, come svuotato di peso, leggerissimo e carico di sfumature, capace di dire nel modo più spontaneo le cose più concrete e angosciose, di colpire nel profondo con un'assoluta naturalezza, sempre sorretta da una musicalità elementare, quasi sospesa»[11].

Lo studioso pone nella giusta prospettiva il problema: anche in questo caso la posizione di Saba è composita. Non si può non vedere nei suoi versi, specialmente quando affronta la tematica amorosa, un'insistita presenza di Cavalcanti, del Petrarca e di Giacomo Leopardi, per cui Pier Vincenzo Mengaldo parla di «impasto di aulico e quotidiano»[12].



www.andreatemporelli.com

Più complicata si presenta la problematica quando si tenta di definire i limiti del linguaggio quotidiano per un triestino che comunemente si esprimeva in un dialetto con «una forte presenza del tedesco come lingua di prestigio politico-culturale – per non dire della cospicua minoranza slava –», per cui «l'italiano doveva quasi necessariamente presentarglisi con connotati di astratta e livellata aulicità e comunque, anche sul suo piano umile, sempre un gradino sopra la *Umgangssprache*»[13].

A prescindere dal fatto che la scelta di un vocabolo risponde nella maggior parte dei casi ad un'"impressione psicologica" che spinge il parlante o lo scrivente a percepire un termine come aulico e un altro come usuale[14], si può notare nel *Canzoniere* la presenza di due diverse tradizioni letterarie: quella petrarchesca-leopardiana («Solo e pensoso dalla spiaggia i lenti / passi rivolgo alla casa lontana», *Nella sera della domenica di Pasqua*, p. 26; «Elio, ricordi il bel tempo gentile», *Lettera ad un amico pianista studente al conservatorio di ...*, p. 19) con apporti melici, arcadici e metastasiani («Tu pure, o baldo giovane, / cui suonan liete l'ore / cui dolci sogni e amore / nascondono l'avel, // scolorerai, chiudendo / le azzurre luci, un giorno; / mai più vederai d'intorno / gli amici e il patrio ciel», *Ammonizione*, p. 17) ed implicazioni pascoliane e dannunziane, e quella"comico-realistica" che risale a Cecco Angiolieri (si veda il ritratto di *Un ufficiale*, p. 50), e a Teofilo Folengo («"Saperti amante e non poterti avere, / star lontano da te quando in cor m'ardi, / aver la lingua e non poter parlare, // udir quest'acqua e non chinarsi a bere, / correre in riga quando a lenti e tardi / passi vorrei pensosamente andare"», *Durante una marcia, 3*, p. 45, anche se manca in questo passo qualsiasi accenno ironico o giocoso), passa attraverso il Parini delle prime *Odi* e giunge alla poesia della seconda metà dell'Ottocento di Betteloni e di Stecchetti.

Quindi, anche gli "sconfinamenti in basso" sono di origine letteraria, anche se in questa duplice linea non si può risolvere l'intero lessico sabiano. Certa è la presenza in tutta l'opera, anche nel momento in cui introduce temi quotidiani, di termini da noi sentiti come aulici («L'alata / genia», *Uccelli*, p. 573), anche se notiamo dopo il Trenta la tendenza all'abbandono di arcaismi e di parole tronche e una capacità di valutare, in modo più scaltrito ed attento, le singole parole: il dettato si fa più compatto e vengono ridotte le zeppe e i riempitivi. In ogni caso, la componente letteraria è presente in misura più massiccia di quanto comunemente si creda.

Parallelamente vengono abbandonate anche le forme chiuse oppure subiscono significative variazioni in sintonia con il dettato poetico. Dopo *Preludio e canzonette* e *Preludio e fughe* il poeta acquista maggiore padronanza degli strumenti di metrica e di rima, per cui può lanciarsi in soluzioni nuove ed originali. Giorgio Bàrberi Squarotti giustamente sostiene che «la rima di Saba non ha mai una funzione di sottolineatura della vocalità sillabica, di pieno abbandono a una facile e cantante onda melodica. [...] L'originale rottura del ritmo nella rima, il suo allontanamento nello spazio metrico e soprattutto nello spazio fantastico, fanno sì che non una sfumata eco musicale avvolga questi componimenti di Saba, ma che essi si sostengano su un diverso movimento in cui la rima è fondamentale elemento»[15]. Eppure, nonostante la valutazione dello studioso sia applicabile ad una serie di composizioni, in altre non si può non scorgere l'eredità secentesca e settecentesca rifluita negli *Inni Sacri* e nel *Cinque Maggio* manzoniani.

Anche nel settore della versificazione, dunque, Saba si muove tra eredità e novità in un equilibrio sempre mutevole che si volge a favore della seconda componente dopo il Trenta.



www.andreatemporelli.com

4. Totale accettazione della vita?

Anche questa valutazione va sottoposta ad indagine: è indubbia la presenza di un «doloroso amore» per la «calda vita», ma è presente in altrettanta misura la pena, il dolore, la malinconia. Citazioni parziali dei suoi testi giustificherebbero le due interpretazioni antitetiche, perché se «Il poeta ha le sue giornate / contate, / come tutti gli uomini; ma quanto, / quanto beate!» (*Il poeta*, p. 105), affiora anche in maniera costante lungo tutta la produzione la presenza dello *spleen*, di un male di vivere che ha spinto il poeta ad affrontare l'analisi psicanalitica, segno di una profonda insoddisfazione unita in un certo periodo della sua vita alla tentazione del suicidio: «Io della morte / non desiderio provai, ma vergogna / di non averla ancora unica eletta, / d'amare più di lei io qualche cosa / che sulla superficie della terra / si muove, e illude col soave viso» (*In riva al mare*, p. 220).

Ne è testimonianza la raccolta *Preludio e fughe*, in cui Saba dà voce a tali due tendenze del suo animo, differenziate tipograficamente dall'uso del corsivo.

> La vita, la mia vita, ha la tristezza
> del nero magazzino di carbone,
> che vedo ancora in questa strada. *Io vedo,*
> *per oltre alle sue porte aperte, il cielo*
> *azzurro e il mare con le antenne*. Nero
> come là dentro è nel mio cuore; il cuore
> dell'uomo è un antro di castigo. *È bello*
> *il cielo a mezzo la mattina, è bello*
> *il mar che lo riflette, e bello è anch'esso*
> *il mio cuore: uno specchio a tutti cuori*
> *viventi*. [...]
> [...] La vita,
> la tua vita a te cara, è un lungo errore,
> [...]
> e tu lo sconti duramente.
> [...]
> [...] *I non nati*
> *non sono, i morti non sono, vi è solo*
> *la vita viva eternamente; il male*
> *che passa e il bene che resta*. Il mio bene
> passò, come il mio male, ma più in fretta
> passò; di lui nulla mi resta. [...] (*Prima fuga*, pp. 368-369).

Non pare, pertanto, legittimo parlare di «totale accettazione della vita» quanto piuttosto di "pessimismo temperato" («non ignora [...] che la vita è un male, / che la vita è il peccato originale. [...] Felice il non nato», *Il patriarca*, p. 161; «Quando bene avrò goduto / la morte, il nulla che in lei mi predico, / che mi ripagherà d'esser vissuto? // Di vantarmi magnanimo non oso; / ma, se il nascer è un fallo, io al mio nemico / sarei, per maggior colpa, il più pietoso», *Caffè Tergeste*, p. 163: non dimentichiamo in tali espressioni l'influenza di Giacomo Leopardi), sovente aperto alle bellezze della vita.

D'altra parte Saba intitola le poesie scritte tra il 1913 e il 1915 *La serena disperazione*, in cui il termine negativo funge da sostantivo (ciò che possiede la sostanza, che sussiste di per sé) e quello positivo da aggettivo (ciò che aggiunge per indicare una qualità). In un simile contrasto semantico non vedrei un ossimoro, per il semplice fatto che i termini non si escludono a vicenda, ma di una sinallassi[16], infatti i due elementi nell'espressione trovano congiunzione e conciliazione. Non si può neppure parlare di sintesi, perché i due elementi mantengono la loro individualità che si completa



www.andreatemporelli.com

per mezzo dell'apporto dell'altro: «i dolci affanni» (*Dopo la tristezza*, p. 98), la «dolce pena» (*Canzonetta 2, Il dolore,* p. 229), «A Trieste ove son tristezze molte, / e bellezze di cielo e di contrada (*Tre vie*, p. 99).

In Saba raramente si sfiora la tragedia: «Invece strinsi col dolore un patto, / l'accettai, con lui vissi viso a viso» (*Autobiografia, 9*, p. 263); «Con lui da pari / lottando a pari / le belle cose appresi, / tante e sì strane, che poi grazie resi / alla sua guerra» (*Canzonetta 2, Il dolore,* p. 229); in lui si sviluppa un male oscuro che spesso si placa procurando momenti di pace e di felicità: «L'anima mia che una sua pena ha vinta, / con occhi nuovi nell'antica sera / guarda un pilota con la moglie incinta / [...] E chi mi avrebbe detto la mia vita / così bella, con tanti dolci affanni, // e tanta beatitudine romita?» (*Dopo la tristezza*, p. 98).

Il dispiegarsi del singolo aspetto dipende dalla natura "diaristica" del *Canzoniere* che privilegia il particolare sentimento che in quel momento genera l'ispirazione: «L'umana vita è oscura e dolorosa / e non è ferma in lei nessuna cosa» (*Finale*, p. 251).

5. Isolamento e apertura agli altri

L'ultima poesia pubblicata da Saba reca come estremo verso un bilancio dell'esistenza, in cui si descrive come persona chiusa nella propria individualità: «fui sempre un povero cane randagio» (*Ultima*, p. 638).

Se, invece, citiamo i celeberrimi versi tratti dalla lirica *Il borgo* (p. 324):

> La fede avere
> di tutti, dire
> parole, fare
> cose che poi ciascuno intende, e sono,
> come il vino ed il pane,
> come i bimbi e le donne,
> valori
> di tutti. Ma un cantuccio,
> ahimè, lasciavo al desiderio, azzurro
> spiraglio,
> per contemplarmi da quello, godere
> l'alta gioia ottenuta
> di non essere più io,
> d'essere questo soltanto: fra gli uomini
> un uomo.

avvertiamo una condizione interiore completamente diversa: qui il poeta prova la felicità di sentirsi integrato nella comunità, «di vivere la vita / di tutti, / d'essere come tutti / gli uomini di tutti / i giorni», di riconoscersi nelle case, nelle chiese, nei colori, nelle forme, nella vita comune: «Essere uomo tra gli umani, / io non so più dolce cosa» (*Sesta fuga*, p. 383).

Fin dagli esordi i critici videro in lui una figura poetica atipica, ribelle a qualsiasi catalogazione: non soddisfaceva nessuno inserirlo ora tra i "prosaici", ora tra i Crepuscolari o tra i Futuristi; di lui si ponevano in luce due tratti anagrafici ben precisi: il fatto di essere triestino ed ebreo per parte di madre. In effetti la sua produzione poetica difficilmente può essere inquadrata nelle correnti della prima parte del secolo: non bastano gli influssi pascoliani o dannunziani per motivare un'appartenenza comune, come non è sufficiente la presenza di un atteggiamento virile di fronte al dolore, analogo a quello di Camillo Sbarbaro, per catalogarlo nella schiera dei Vociani. Saba resta



www.andreatemporelli.com

un poeta che compie un cammino letterario autonomo con tutti i pregi e i rischi che questo comporta.

Non si riesce neppure ad inserirlo nel Decadentismo, a cui ascriviamo anche la poesia pura e la poesia ermetica, perché di questa corrente nella sua poesia non riusciamo a scorgere gli esiti della crisi della cultura occidentale: egli non condivide i postulati estetici, perché crede nella parola, non concepisce la poesia come strumento irrazionale per cogliere il noumeno, ma se ne serve per descrivere la vita interiore ed esteriore e per comunicare al lettore i risultati della sua ricerca. Sotto l'aspetto esistenziale, non ricerca un "minimo di vivibilità", caratteristica di una prima fase decadente, fuggendo o tentando di fuggire dalla città in cui vive, anzi cerca sempre di superare «il male di vivere», la propria «pena» in una felicità a tratti conquistata. Ad un fondamentale rifiuto dell'esistente contrappone un sofferto, ma inestinguibile amore per la vita.

La sua ricerca poetica, dunque, si protrae solitaria, fedele e caparbia (nel senso positivo del termine) per metà secolo su un aspetti secondari rispetto agli indirizzi dominanti. Nel recupero del «filone d'oro della tradizione italiana» lo vedrei compagno, pur nella diversità di personalità, di Carlo Betocchi, di Sandro Penna e di Giorgio Caproni, per citare solo i più famosi. Dobbiamo allora concludere che nel tracciare il quadro della poesia della prima metà del secolo, accanto alle linee della poesia pura e dell'Ermetismo occorre inserire anche una corrente che recupera la tradizione poetica italiana? Non è facile rispondere, anche perché le etichette de-finiscono, de-lineano, riducono la multiforme creatività di un autore in due o tre formule. Tuttavia, se consideriamo i poeti citati[17], possiamo cogliere nelle loro opere una tendenza comune: il rifiuto della poesia decadente-simbolista li obbliga a ricercare forme diverse di espressione che vengono individuate nel nostro passato letterario; in essi, pertanto, assistiamo al recupero o semplicemente al riuso di forme metriche tradizionali, quali il sonetto, le quartine, la rima e, soprattutto, all'adozione di precisi stilemi che dallo Stilnovo (da Cavalcanti e da Dante delle *Rime*) giungono alla poesia melica, arcadica e romantica. Questi autori, pur mantenendo contatti con i poeti contemporanei (basti pensare a Betocchi direttore della rivista «Frontespizio»), lavorano in modo indipendente, non fondano scuole né gruppi e raggiungono visibilità in modo individuale. Nella loro opera, dunque, si può cogliere il tentativo di rinnovare la poesia italiana attingendo non alle suggestioni straniere, ma alle patrie lettere, solco che, in un certo qual modo e in forme e in gradazioni e con esiti diversi, si può considerare continuato nella seconda metà del secolo dalla stagione poetica neorealistica, dalla "linea lombarda", da Vittorio Sereni e da Giovanni Giudici.

6. *Reductio ad unum?*

Dopo aver dimostrato la presenza di elementi discordi all'interno della *Weltanschauung*, dello stile e della personalità di Saba, dopo aver cercato di superare la parzialità della presentazione del poeta ancora presente in parte della critica, ci domandiamo se mai sia possibile ritrovare un *Idealthypus*, che conferisca intelligibilità e significato alla congerie degli elementi eterogenei presentati.

Per inquadrare la questione, pare opportuno esaminare la raccolta *Preludio e fughe* che occupa una posizione centrale nel *Canzoniere*, non solo per scansione temporale (se consideriamo l'esordio del 1903 e la conclusione con *Sei poesie della vecchiaia, 1953-1954*), ma anche perché costituisce il momento in cui il poeta grazie alla terapia psicanalitica assume consapevolezza della propria realtà interiore. Preceduta dagli stu-



www.andreatemporelli.com

pendi sonetti di *Autobiografia*, intesa come un primo chiarimento del travaglio infantile, e dalla raccolta *L'uomo*, in cui proietta il suo odio per il padre, *Preludio e fughe* è seguita dal *Piccolo Berto*, altra rievocazione dei primi anni d'esistenza. Al centro si pone una riflessione su se stesso scisso in «voci discordi», in «due vite» che «di fonderle in una io fui capace»: in una si può vedere la tristezza, la malinconia, il dolore (carattere tipografico normale), nell'altra la bellezza e l'amore per la vita, la partecipazione all'esistenza di tutti (carattere corsivo). Il parallelo con il genere musicale ci aiuta a comprendere la relazione tra le due voci: Saba cerca nelle sue poesie di delineare con geometrica precisione (come si può notare dalla lunghezza delle sezioni strofiche) i tratti del proprio animo con toni psicodrammatici. In queste composizioni immette la ricchezza del suo travaglio interiore, la fede nella possibilità di soluzione, le diverse pieghe di un inconscio che si rivela in modo sempre nuovo e sempre sfuggente. Ma il genere della "fuga" contiene in sé anche un valore fortemente programmatico: la ricerca di un'armonia, di un ordine capace di conferire una superiore serenità e gioia. Quindi è possibile applicare a Saba le parole che Bernardini Marzolla rivolge a Bach: «nella geometrica architettura fugata [il musicista ha] voluto disegnare la forma concreta dello spirito che di null'altro vive che della continua affermazione di se stesso, con una logica serrata ed inesauribile di pensieri musicali che si frastagliano attorno ai nuclei tematici di consistente modulazione, sviscerandoli fino all'esaurimento e al riposo finale nell'accordo perfetto di larga risonanza»[18].

Le due voci in fuga si ricongiungono in un accordo finale, come si può vedere nella sesta, la più famosa, che presenta una terza voce, il pensiero, la riflessione (e la poesia?), in cui si compone un incontro "sinallagmatico" non senza uno sfondo di provvidenzialismo manzoniano : «*una forza fatale / il male / sempre al ben rivolge*» (*Undicesima fuga*, pp. 396-397). Anche il fatto di sistemare i personali *rerum vulgarium fragmenta* in un *Canzoniere* dimostra un desiderio di unità. «C'è in Saba un bisogno radicato, fisiologico, di opporsi al discontinuo, al frammentario, ricorrendo a ogni risorsa formale, dalla rima baciata alla struttura simmetrica, dalla lingua classica, "chiara", all'impianto architettonico: ne derivano contrasti di scura modernità, in testi pur così segnati dalla tradizione da rischiarare la pronuncia alta, mistificata»[19].

Nel "sinallagma" gli elementi contrastanti si uniscono, mantenendo la loro individualità, in un rapporto dinamico e sempre variabile non in contrasto, ma in completamento; si aspira ad un'unità di fondo che lascia individuati i componenti, in un'aporia eraclitea in cui il divenire pone i rapporti. E la poesia di Saba all'interno di superamenti e di conquiste, come si può notare nelle composizioni degli Anni Trenta, si agita a creare provvisorie unità sempre nuove, sempre diverse, sempre temporanee e superabili.

La sinallassi tra gioia di vivere («Amo la folla qui domenicale», *Il canto dell'amore (una domenica dopopranzo al cinematografo*, p. 339) e visione negativa dell'esistenza («Ed io a guardarvi / non so, nel mio dolore, altro che morte / non so invocarmi. Non vissuto invano, / più d'essere nato la sventura sento», *La vetrina*, p. 312; notiamo che le due citazioni appartengono alla stessa raccolta *Cuor morituro*) si configura come continuo superamento delle prove poste dalla vita. Non si tratterebbe di oscillazione tra opposti stati d'animo, come vediamo nel Petrarca o in Baudelaire, ma di compresenze. Neppure la guerra e la persecuzione razziale riescono a far pendere la bilancia per un atteggiamento decisamente pessimistico.

L'apertura ad una dimensione superiore può essere individuata anche nel rapporto verità-menzogna: «Io credo / pure alle tue bugie. / Hanno più religione delle mie



www.andreatemporelli.com

verità. [...] // i gloriosi poeti e i vecchi saggi / [...] nella giustizia sua L'Eterno, / sentono come me che non discerno / fra il pensato e il vero» (*La bugiarda*, p. 93), ma la sintesi non giunge, perché il poeta conclude di non riuscire a distinguere tra interpretazione e verità.

Il rapporto città-campagna può essere colto nel "borgo", cioè in quella cellula comunitaria che conserva «l'aria strana» di Trieste, e non nell'alienazione della metropoli. La città per lui, al contrario di Sbarbaro, è *civitas*, persone, che posseggono un nome ben preciso, una storia, una fisionomia spesso stilizzata meravigliosamente in un gesto, una parola, in un sentimento. Della città è parte anche la componente *rus*, quella zona franca in cui l'autore si ritaglia «un cantuccio» per la sua «vita / pensosa e schiva» (*Trieste*, p. 89).

All'interno di tale contesto va pure considerato il sinallagma, di cui abbiamo già parlato, di "separatezza" e vita in comune, vissuta in primo luogo durante il servizio militare e rivissuta in modi diversi anche in consonanza con la totalità del reale, di cui fanno parte gli oggetti, gli alberi («l'arboscello che sta – e non pare – saldo [...] / Tu lo guardi. Hai pietà / forse di tutti quei candidi fiori / che la bora gli toglie», *L'arboscello*, p. 73; «amo le vite che quasi non parlano», *Da quando*, p. 481), soprattutto con gli animali (pensiamo solo ai paragoni delle «femmine di tutti / i sereni animali / che avvicinano a Dio», con la moglie Lina e con la «capra»). Forse qui la *reductio ad unum* tenta di superare le tradizionali suddivisioni per aspirare ad una concezione più ampia: si tratta, però, soltanto di accenni prodotti dal rapporto empatico con la natura, che non giunge mai alla consapevolezza, per il fatto che Saba non possiede adeguati strumenti di pensiero atti a supportare l'intuizione, come è avvenuto in *Scritture vegetali* di Pier Luigi Bacchini alla fine del decennio scorso.

Anche nel settore affettivo Saba sa congiungere l'amore coniugale per Lina con passioni per altre donne, come Paoletta o Chiaretta, senza dimenticare alcuni chiari accenni alla passione omosessuale. La figura della moglie domina una prima parte delle composizioni e segue le prime fasi della vita matura: l'innamoramento, la gioia del matrimonio, le incomprensioni prodotte dalla vita in comune, per ricomparire verso la fine, quando il sentimento si è trasformato in amicizia, in complicità, in comunanza di esperienze, in comprensione.

Anche la religiosità sabiana risente dell'unità sinallagmatica. Fondamentalmente la sua *Weltanschauung* non presenta connotazioni di tal genere, eppure in alcune liriche si possono cogliere significativi accenni. Durante la maturità, indicando nella morte la fine di tutto, dimostra di non sentirsi estraneo ad una concezione materialistica, eppure in alcuni passi raggiunge profondità difficilmente attingibili da autori dichiaratamente religiosi.

> Qui tra la gente che viene che va
> dall'osteria alla casa o al lupanare,
> dove son merci ed uomini il detrito
> di un gran porto di mare,
> io ritrovo, passando, l'infinito
> nell'umiltà.
> Qui la prostituta e marinaio, il vecchio
> che bestemmia, la femmina che bega,
> il dragone che siede alla bottega
> del friggitore,
> la tumultuante giovane impazzita
> d'amore,



www.andreatemporelli.com

sono tutte creature della vita
e del dolore;
s'agita in esse, come in me, il Signore.
Qui degli umili sento in compagnia
il mio pensiero farsi
più puro dove più turpe è la via.

Non riesco a ricordare all'interno della nostra tradizione letteraria un brano più profondamente "evangelico" di *Città vecchia* (p. 91) né all'interno della *Divina Commedia* e neppure nella strofe del *Natale* manzoniano riferita ai pastori che assistono alla nascita del Redentore. Qui Saba rivive la tenerezza, la comprensione, l'accettazione di Gesù Cristo nei confronti dell'adultera, di Zaccheo, della Maddalena e nell'osteria e nel lupanare in mezzo al «detrito» dell'umanità egli vede attuarsi il mistero della sofferenza, del limite umano, il mistero della Croce. L'epifania del divino si coglie anche negli animali «femmine [...] che avvicinano a Dio» (*A mia moglie*, p. 76), nella moglie che ha «come il dono della santità» (*L'appassionata*, p. 92).

Del sinallagma stilistico abbiamo già parlato: tra canto e materia impoetica, tra parola fisica e parola da canzonetta («Io dico l'arte / d'incider carte / di difficili versi, / che spesso stanno fra loro come avversi / nemici in campo. // Quando più dolce / la rima molce / l'orecchio, e quando pare / che della canzonetta il vago andare / segue d'amica; // ahi che nessuno, / fuor di me e d'uno / ne sa il prezzo in dolore», *Canzonetta 11, Il poeta*, p. 247), soggettività e oggettività, concreto e astratto, tradizione e innovazione trovano all'interno del "diarismo" petrarchesco esiti di intimistismo, di sentimentalismo melico e di realismo. In ogni caso solo occasionalmente si può considerare attenuato il diaframma con la realtà: si tratta piuttosto di un tendere ad essa.

A questo punto i critici di scuola psicanalitica possono sbizzarrirsi alla ricerca delle motivazioni di tale condizione interiore: la vana ricerca all'unità si potrebbe configurare come sinallagma psicologico tra aspirazione alla concordia familiare e la mancanza del sostegno paterno, tra la figura della madre, che simboleggerebbe il dovere e la responsabilità, e quella del padre, segno, invece, del piacere irresponsabile. La poesia costituirebbe una sorta di compensazione per la colpa che prova nei loro confronti («Ahi, quanta / pace era al mondo prima ch'io nascessi; / e l'ho turbata io solo», *La vetrina*, p. 311) come pure verso la moglie, a cui attribuisce la colpa del rapporto non felice in alcuni periodi della vita coniugale.

7. Bilancio provvisorio: la serietà del "comico"

Una lettura completa presenta il *Canzoniere* come opera polimorfa, polistilistica, politematica: fra molti passi di evidente influenza tradizionale troviamo anche straordinarie novità.

All'inizio della produzione poetica Saba, in *Casa e campagna* e in *Trieste e una donna*, in opposizione alla «poesia disonesta» dannunziana pare trovare una tematica ed uno stile proprio («ode la voce / che viene dalle cose», *Il pomeriggio*, p. 107): è il momento del passaggio dalla lirica tradizionale alla poesia del Novecento. Gli sono compagni Pascoli, lo stesso D'Annunzio, i Crepuscolari, i Futuristi e, soprattutto, i "Vociani". Dopo la guerra sotto l'impulso di diverse esperienze affettive egli si riconcentra su di sé, per cui, non potendo attingere ad espressioni quotidiane, recupera la tradizione amorosa italiana. Dopo il momento terapeutico, durante gli Anni Trenta torna l'apertura al mondo e la vena "realistica", la quale, tuttavia, mantiene sempre un



www.andreatemporelli.com

aggancio sentimentale e riflessivo che si nota negli accenni alla malinconia e nelle chiusure sentenziose. Le composizioni scritte dopo il secondo conflitto mondiale, soprattutto quelle dedicate agli uccelli, attingono ad una empatia venata di saggezza con cui il poeta ormai vecchio guarda alla realtà.

Questa breve sintesi chiarisce come la ricerca di Saba non abbia seguito un andamento lineare, anche perché egli rappresenta «un caso unico di ingresso in una pratica poetica moderna [...] non per la via larga e comune dell'eredità simbolista, pascoliana e dannunziana, ma per la stretta della fedeltà alla tradizione italiana sette-ottocentesca, tra Parini, Foscolo, Leopardi, il melodramma e i versi minori [con l'apporto] di Baudelaire e ancor più di Heine»[20]; egli, non avendo trovato supporto nella letteratura contemporanea per rimanere fedele allo stimolo interiore, trova nella tradizione aulica e "comica" l'universo stilistico in cui inserire le proprie esperienze di vita. La materia umile, che la tradizione ha trattato in modo ironico e giocoso oppure anche come strumento di polemica contro il filone "tragico", da lui viene assunta con indubbia serietà e «onestà», determinando l'ampliarsi del confine del poetabile ed una "mescolanza di stili", per usare categorie auerbachiane.

La mancanza di linearità, le cadute nel prosaico, la difficoltà ad operare una scelta all'interno delle composizioni dimostrano la fatica di quest'operazione compiuta in modo solitario e controcorrente.

Nonostante tutto, Saba va considerato uno dei maestri del primo Novecento, colui che, insieme a Betocchi, Penna e Caproni, ha recuperato la tradizione poetica italiana dopo la frattura carducciana classicista e francese simbolistica e che ha aperto la strada ad esperienze realistiche della seconda metà del secolo. Egli, partendo da situazioni stilistiche pregresse, ha saputo forgiarsi mezzi personali in momenti particolarmente felici, durante i quali abbandona i soliloqui, le apostrofi all'anima o alla brama e riproduce la vita popolana con i suoi tipi, i suoi mestieri, la mentalità di una città di mare, la vita della sua Trieste con il suo paesaggio, i momenti di esistenza quotidiana della sua famiglia, mediante pennellate di colore caldo e vivace capaci di delineare un gesto, un movimento, una curva dei monti, la presenza di un bastimento in mare, la lite di una "femmina", le caratteristiche di una via, in una lingua "normale" o "prestandardizzata" con rare escursioni verso l'alto e verso il basso.

Il quotidiano era già stato ricercato dai Romantici dialettali: Porta e Belli lo avevano assunto come materia fondamentale del loro canto, ma spesso era venato da ironia. In Pascoli subisce un processo di stilizzazione che si configura come luogo-rifugio su cui proiettare stupori infantili o significati simbolici; in Gozzano l'ambiente provinciale viene ricostruito in funzione antiletteraria, antidannunziana; in Montale diventa lo scenario all'interno del quale cogliere il «male di vivere» e il «varco» in una chiara tensione metafisica; in Saba il quotidiano, celebrato «nella sua dignità elementare e nel suo naturale decoro» (Sanguineti), è la vita, la vita di tutti con l'alternanza di gioie e di dolori abbracciata con atteggiamento sensualmente empatico dello sguardo e dell'ascolto e di un inconscio trasporto sentimentale.

In sintesi, pertanto, si potrebbero attribuire a Saba due meriti fondamentali: in primo luogo di aver ripreso la linea "realistica" della nostra tradizione, di averla rinnovata in profondità e consegnata con connotazioni originali alla seconda parte del Novecento e, in secondo luogo, di aver tramandato uno squarcio della storia "minore" triestina e mitteleuropea della prima metà del secolo: il servizio militare, la città con le sue vie e i suoi rioni, le sue chiese, le persone, i mestieri, i gusti, le vicende legate agli Anni Trenta, alla Seconda Guerra Mondiale e al clima postbellico: tutto questo accanto a



www.andreatemporelli.com

molte altre liriche di stampo e di sapore diverso.

Non c'è dubbio che la linea sabiana si aggancia alla parte più innovativa del *Canzoniere*, in cui la poesia sgorga dalla realtà quotidiana, dalla simpatia con cui si considerano tutti gli aspetti della vita specialmente i più umili, dallo stile dignitosamente disadorno in cui le parole denominano situazioni, oggetti, persone (Glauco, Guido, Zaccaria, Lina, Linuccia, Chiaretta, Paolina, Carletto, Marisa ecc.), luoghi, gesti che rivelano la dimensione interiore di un individuo («Dietro gli occhiali che un tuo gesto raro / squilibria, questo dicono i tuoi occhi; / "Un dio mi sento nella vecchia pelle / d'un uomo"», *Ritratto di Dionisio Romanelis*, p. 437) in un lessico colloquiale che si incastona nel ritmo del verso.

> Anche un fiato di vento pare un sogno
> agli uomini del porto, alla bandiera
> afflosciata là in cima alla terrazza
> del Bagno della Diga.
> Il mare, come in burrasca, si leva.
>
> Sotto il cielo coperto è volta l'ansia
> di tutti ad una raffica, alla prima,
> che sbatterà le tende lungo riva,
> chiuderà gli ombrelloni varieggiati,
> per i quali l'estate ci veniva,
> più amica incontro;
>
> che sarà un refrigerio ed una fine.

La tensione del vento è penetrata negli oggetti e nella psicologia degli uomini che vedono il tempo cambiare e il mutamento di clima fa presagire l'arrivo dell'autunno. In questa lirica pare compiersi il miracolo della sintesi, in cui la descrizione oggettiva si compenetra con il sentimento interiore e produce un'atmosfera di indefinito. In simili momenti felici il poeta lascia parlare le cose, trova «nello schianto / del vetro alla finestra [...] la condanna» (*Il vetro rotto*, p. 493), quando «Si spogliano le cose, / se ne tocca lo scheletro» (*Spettacolo*, p. 496).

A Saba e alla sua linea è debitrice in larga parte la poesia dell'ultimo decennio. Dopo un periodo in cui «tutto diventa testo, in un contesto segnato dalla perdita di spessore materico, tra trasparenze e stupori contemplativi, nell'accettazione pacifica, tollerante dei contrasti[, t]anto che convivono, nel recinto della poesia, neoromanticismo e neocontenutismo, canto e anticanto: abolito lo scontro fra linguaggi, tende a prevalere la competenza tecnica, il cerimoniale della forma, che si traduce in tonalità media, non interessata al confronto agonistico con la realtà»[21], la poesia italiana pare aver ritrovato la parola. Significativo è l'intervento di Claudio Damiani nell'antologia *La parola ritrovata* (*Ultime tendenze della poesia italiana*) a cura di Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica, il quale si scaglia contro una «mancanza di rispetto per le cose» da lui chiamata «ideologia», e a questo contrappone una «sincerità» poetica: sincerità che va intesa non come un'attitudine morale, ma come la capacità di «dare, a una cosa data, il suo nome». La forza della poesia va ritrovata, secondo Damiani, nell'«imitazione», nel «non inventare niente», nel «non dire altro che il vero»[22]. Non si può non vedere in questo intervento il concetto sabiano di «poesia onesta».

Ancor più significativamente in autori, come Umberto Fiori, che non si richiamano a Saba, si possono cogliere puntuali analogie, dovute probabilmente ad un riassorbimento di elementi poetici, filtrati da altre esperienze poetiche del secolo (linea lom-



www.andreatemporelli.com

barda? il cosiddetto antinovecento?). Il titolo dell'ultima raccolta del poeta milanese, *Tutti,* fa pensare ai famosi versi «La fede avere / di tutti, dire / parole, fare / cose che poi ciascuno intende» (*Il borgo*, p. 324), accenti ripresi, anche se con intento diverso, nel seguente passo: «Quando si mettono a nudo / in questo modo, di fronte a gente mai vista, / e la vita - la loro - / te la mettono in piazza come quella / di chiunque, così ridotta all'osso [...] Parlano come se fossimo / tutti di tutti» (*Scompartimento*).

Certo tra Saba e Fiori è trascorso mezzo secolo, la società italiana è passata al post-moderno, è caduto il Muro di Berlino, ma dell'autore triestino sono rimaste vive le istanze più innovative, quelle, per intenderci, entrate nelle antologie scolastiche: la riscoperta della parola che nomina, la disposizione ad una più stretta adesione al reale, il processo di "disaulicizzazione" della poesia, l'adozione di una parola poetica "chiara", non lontana dall'uso quotidiano che torni a dire, a comunicare, il superamento delle Avanguardie, la semplificazione della struttura compositiva e, infine, una ricerca di concezione unitaria del reale.

**NOTE**

[1] NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 91.
[2] EUGENIO MONTALE, *"Ragioni" di Umberto Saba, I Contemporanei*, Marzorati, Milano 1979, p. 3285.
[3] SALVATORE GUGLIEMINO, *Guida al novecento*, Milano, Principato, 1971, pp. 224-228/1.
[4] CESARE SEGRE-CLELIA MARTIGNONI, *Testi nella storia*, Milano, Mondadori, 1992, vol. IV, p. 636.
[5] ELIO GIOANOLA, *Letteratura italiana*, Boves (CN), Colonna, 1998, vol. III, tomo II, p. 30.
[6] CESARE SEGRE-CLELIA MARTIGNONI, *Testi nella storia, op. cit.*, pp. 641-663.
[7] Diversa e più complessa è la scelta di PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.
[8] *Ibidem*, p. 192.
[9] GIULIANO LADOLFI, *Sandro Penna, Il mondo ad una dimensione*, «Atelier», n. 16, dicembre 1999, pp. 7-16.
[10] Le citazioni del *Canzoniere* sono tratte da *UMBERTO SABA, Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, a c. di ARRIGO STARA con intr. di MARIO LAVAGETTO, 1984. La poesia *Amai* si trova a p. 538.
[11] GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, Torino Einaudi, 1991, vol. IV, p. 255.
[12] PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento, op. cit.*, p. 189.
[13] *Ibidem*, p. 187.
[14] Mi viene in mente l'uso del vocabolo "cangiante" participio presente del verbo cangiare, ormai entrato nel lessico comune nel settore dell'abbigliamento.
[15] GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *La rima nella poesiadi Saba, I Contemporanei*, Marzorati, Milano 1979, p. 3295.
[16] Il termine è derivato dal verbo greco συναλλα′σσω, che significa "mettere in rapporto", "congiungere", "riconciliare"e ed anche "avere rapporti" e alla forma media e passiva "riconciliarsi", "far pace", "allearsi", "avere rapporti tra coniugi".
[16] Cfr. per approfondire la questione *Giorgio Caproni. L'ontologia ossimorica in variazioni su tema*, «Atelier», n. 11, settembre 1998; *Carlo Betocchi: tra realismo e classicimo*, «Atelier», n. 15, settembre 1999; *Sandro Penna: il mondo ad una dimensione*, «Atelier», n. 16, dicembre 1999 di GIULIANO LADOLFI.
[17] La citazione è tratta dal testo MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 19773, p. 144.
[18] NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento, op. cit.*, p. 89.
[19] PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento, op. cit.*, p. 187.
[20] NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento, op. cit.*, p. 174.
[21] *La parola ritrovata (Ultime tendenze della poesia italiana*) a cura di MARIA IDA GAETA e GABRIELLA SICA, Venezia, Marsilio, 1995.



www.andreatemporelli.com

*Umberto Fiori*

## Che cos'è la "poesia onesta" di Saba?

> *... il poeta, presuntuoso, patetico, importuno, come sono soliti esserlo i poeti, questa persona che sembra satura di possibilità e di grandezza, anche di grandezza etica, e che tuttavia, nella filosofia dell'azione e della vita, raramente giunge alla comune onestà.*
>
> Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*

Tra i tanti grimaldelli vecchi e nuovi che ingombrano gli scaffali della nostra critica letteraria ce n'è uno che varie volte mi ha morso nel vivo e sul quale ho deciso, a un certo punto, di tornare a riflettere: si tratta della categoria di "poesia onesta".

«Onesto»: velenoso attributo, mentre loda, ridimensiona in effetti ciò che qualifica, gli sottrae ogni valore specifico, lo riduce – per così dire – alla sua bontà. Si chiama onesto, in genere, qualcosa o qualcuno che non ha troppe pretese, che si limita a svolgere modestamente, decorosamente, mediocremente, la propria funzione. Una tale pacca sulla spalla, chi ambirebbe a riceverla? Attribuire una simile virtù equivale, il più delle volte, a dire che chi la possiede non ha talento sufficiente, sufficiente coraggio, sufficiente astuzia, per imporsi con le buone o con le cattive, con l'eccellenza o con l'inganno. Applicato alla poesia, poi, il complimento rischia di suonare un po' come quelli che si fanno alle ragazze che la natura non ha favorito: «È un tipo», «È tanto brava» e simili.

La formula critica è in realtà – all'origine – meno generica e vanta nobili ascendenze letterarie: proviene infatti, come è noto, da un intervento rifiutato che Umberto Saba scrisse nel 1911 per «La Voce» e che fu poi ritrovato tra le carte del poeta e pubblicato nel 1959 con il titolo: *Quello che resta da fare ai poeti*.

Lo scritto si apre con una risposta secca, perentoria, alla domanda che è implicita nel titolo: «Ai poeti resta da fare la poesia onesta»

Spesso, come si vede, si è i primi a produrre i guasti che in seguito si dovranno patire. *La poesia onesta*: ecco – già pronta – la formula capace di spiegare (e di ingessare e di liquidare), insieme all'opera del suo imprudente ideatore, le esperienze di scrittura più disparate; ecco il sacchetto di plastica capace di incappucciare tutti insieme i "poeti di buona volontà" e di soffocarli. Eppure, per chi si trovi a riflettere sul rapporto tra etica e poesia, lo scritto di Saba è un appuntamento quasi obbligato. Dalle sue riflessioni, infatti, anch'io voglio ripartire.

Comincerò con un'annotazione laterale ma non irrilevante: la "poesia onesta" non viene presentata in questo scritto come il programma di un singolo autore né come un'istanza morale che si affianchi ad altre di diverso carattere: è – leggiamo – «quello che resta da fare ai poeti». La categoria proposta da Saba investe, insomma, l'intera poesia di un'epoca e fa i conti con una storia, con una tradizione. In questo senso si dice nel titolo e nella frase iniziale che qualcosa «resta da fare». Non è ben chiaro se si voglia intendere che le possibilità della poesia si sono ridotte o, invece, che la "poesia onesta" è una tappa necessaria, fatale, in un percorso storico. La formula sembra rimandare a una situazione epigonale, residuale e – in molti sensi – ultima, estrema, ma ha, al tempo stesso, il tono squillante di un proclama.

Gli anni in cui Saba scrive il suo intervento sono gli anni di D'Annunzio e di Pascoli, ma anche quelli di Marinetti, di Palazzeschi e di Gozzano: all'inizio del



www.andreatemporelli.com

nuovo secolo la poesia si interroga sulla propria condizione e sul destino che l'attende; da una parte, enfatizza il proprio ruolo applicando incondizionatamente alla letteratura l'idea di progresso, dall'altra gioca al ribasso tra esibita ironia e rinuncia vera. In questo clima, può sembrare che quella di "poesia onesta" non sia se non l'ennesima parola d'ordine cucita sulla solita bandiera del "Nuovo", magari con un supplemento di snobistico *understatement*; ma – se non bastasse l'opera poetica – è Saba stesso a chiarirci poco più avanti le sue intenzioni e il suo orizzonte di riferimento, quando parla di quella che sta indicando come della «via eterna dell'arte, ed in questo momento anche la più ardita e la più nuova». La "poesia onesta", insomma, non è mai stata compiutamente realizzata (e appunto «resta da fare»), ma è, al tempo stesso, ciò che da sempre si pone come questione e come compito a ogni poesia (dovremmo dire – vedremo perché – "a ogni poeta") in ogni epoca.

Il "Nuovo" di Saba, come si vede, fa i conti con la storia in modo molto differente dalle prassi liquidatorie – euforiche o disforiche – allora in corso. E l'argomentazione, infatti, prende subito avvio da un confronto (da un "contrapposto") tra due poeti (ma Saba dice – significativamente – tra due «»uomini nostri) che della tradizione sono pilastri portanti: Manzoni e D'Annunzio e più in particolare gli *Inni sacri* e i cori dell'*Adelchi*, del primo, e *Elettra* e *La nave* del secondo: «versi mediocri e immortali» i primi, «magnifici versi per la più parte caduchi» gli altri. Ecco subito illustrata, nell'«onestà dell'uno e la nessuna onestà dell'altro, così verso loro stessi come verso il lettore» l'annunciata categoria.

In che cosa è disonesto l'autore delle *Laudi*? Egli – argomenta Saba – «si esagera o addirittura si finge passioni e ammirazioni che non sono mai state nel suo temperamento; e questo imperdonabile peccato contro lo spirito egli lo commette al solo e ben meschino scopo di ottenere una strofa più appariscente, un verso più clamoroso». All'opposto, l'onestà del Manzoni consiste nella «costante e rara cura di non dire una parola che non corrisponda perfettamente alla sua visione».

Con i giudizi sulle opere portate a paradigma – per quanto sommari – si potrà anche essere d'accordo; resta però da chiarire "il criterio" a partire dal quale tali giudizi sono stati formulati. La cosa non è di poco conto; la categoria di "poesia onesta", infatti, è talmente ardita – nonostante le apparenze – e di tale portata critica che sarebbe sbagliato sorvolare su una certa vaghezza e ambiguità della formulazione che Saba ne fornisce in questo famoso testo e ancor più sulla precarietà, sulla intrinseca fragilità del concetto. Cerchiamo allora di seguire l'argomentazione e di raccogliere lungo il cammino indizi che possano farci meglio comprendere che cosa intenda l'autore, e su quali basi – al di là dell'inclinazione personale e del gusto – si fondi l'attributo del quale ha voluto rivestire il proprio ideale di poesia.

Stiamo al testo. L'onestà poetica del Manzoni consiste – secondo Saba – nella «costante e rara cura di non dire una parola che non corrisponda perfettamente alla sua visione». Mentre D'Annunzio «si ubriaca per aumentarsi», l'autore degli *Inni sacri* «è il più astemio e il più sobrio dei poeti italiani: per non travisare il proprio io e non ingannare con false apparenze quello del lettore, resta se mai al di qua dell'ispirazione» e questo – si legge più avanti – «perché certo egli credeva che Dio, che gli aveva dato il genio, gli avrebbe chiesto conto di ogni parola, direi quasi di ogni interpunzione».



www.andreatemporelli.com

"Poesia onesta", dunque, è quella che mostra una rigorosa corrispondenza del poeta «alla propria visione». Ma – viene da chiedersi – se questa corrispondenza volessimo verificarla di persona, dove mai dovremmo cercare la "visione" del poeta in rapporto alla quale valutare l'onestà della poesia? Se è espressa nelle sue opere – in un certo testo o in alcuni testi decisivi, che fanno da paragone – allora la corrispondenza di cui si parla si riduce pressappoco a una coerenza letteraria, a una omogeneità di stile o di motivi per la quale appare esagerato chiamare in causa valori extraletterari come l'onestà (oltretutto è difficile considerare la coerenza – così intesa – come un valore di per sé, a prescindere dalla qualità di ciò che funge da unità di misura, senza contare che la "visione" di un poeta è spesso, più che un dato fisso, un "processo", in cui non è poi tanto pacifico stabilire quanto ogni passaggio sia coerente coi precedenti); se invece è custodita – per così dire – nel cuore del poeta, nella sua coscienza, ed è dunque inaccessibile a noi, lui solo sarà buon giudice – giudice inappellabile – dell'onestà di ogni sua opera; ma allora, la distinzione tra poeta onesto e poeta disonesto viene a cadere, almeno sul piano critico; resta il segreto di ogni cuore e di ogni coscienza e la categoria stessa di "poesia onesta" perde ogni perspicuità.

Saba aggira l'ostacolo quasi senza avvedersene facendo riferimento alla fede religiosa del Manzoni, il quale «credeva che Dio gli avrebbe chiesto conto di ogni parola» ecc.; ma va da sé che un tale argomento non può in molti casi, in troppi altri, essere risolutivo e non lo è – ad esempio – in quello del poeta che sta sull'altro versante del "contrapposto", il quale non ha alcun Dio cui rendere conto (e forse neppure una "coscienza" o un'interiorità come comunemente le si concepisce). Una simile disparità non può essere sorvolata come se fosse un dato contingente, inessenziale: tra un'onestà di cui Dio stesso è garante e un'onestà senza dèi la differenza è decisiva e investe i fondamenti stessi della categoria che si sta proponendo.

Quello che resta, se mettiamo da parte l'equivoco che il riferimento alla fede ha suscitato, è un appello – un po' nebuloso e non perfettamente argomentato, ma non per questo meno toccante, meno pressante – alla "responsabilità" che investe sempre più la parola poetica. Saba vuol dirci, in sostanza, che il poeta deve "rispondere" di ciò che scrive.

Rispondere – quando non a Dio – a chi?

Questo non è del tutto chiaro, anche se l'autore sembra riferirsi qua e là a una non meglio precisata responsabilità di chi scrive verso se stesso e in subordine verso il lettore. Si tratta grosso modo di non truccare il gioco, di non barare, di «non travisare il proprio io e non ingannare con false apparenze quello del lettore». In questo, appunto, D'Annunzio è poeta "disonesto", perché «si esagera o addirittura si finge passioni ed ammirazioni che non sono mai state nel suo temperamento».

Lasciando da parte ogni considerazione sul fatto se mai noi siamo autorizzati a stabilire una volta per tutte quale sia il temperamento di Tizio o di Caio, oltre a pretendere che non muti e che si esprima coerentemente di qui all'eternità, non sono forse finzione e apparenza i cardini stessi della poesia come di ogni forma d'arte? E, dunque, qual è la differenza tra una poesia che "sembra" sincera e onesta e autenticamente ispirata e una poesia che lo "è"?

Al limite, noi potremo immaginare un poeta che, servendosi del suo talento, riesca a presentarci la perfetta simulazione della sincerità, dell'onestà e di ogni altra virtù, letteraria ed extraletteraria. Come andare (per usare le parole di Saba) «oltre la superficie dei versi»? La disonestà "poetica" di un autore dovrebbe essere smascherata – eviden-



www.andreatemporelli.com

temente – attraverso una (assai problematica) inquisizione che scavalcasse il testo per fare emergere le "vere" intenzioni dell'autore, celate dietro le belle apparenze. Ma quand'anche riuscissimo a far confessare a chi scrive la sua ipocrisia, che cosa cambierebbe nel testo che conosciamo, ora che abbiamo visto cosa c'è "oltre la superficie", che cosa c'è "dietro", che cosa c'è "sotto"? È "dietro", è "sotto" un'opera che dobbiamo guardare (e poi sotto il sotto, dietro il dietro...) o non dobbiamo piuttosto guardarla "in faccia", sostenendo lo sguardo che ci rivolge?

Saba, mosso da comprensibili intenti polemici, sembra rivendicare una poesia che si liberi delle belle apparenze per ricercare un'autenticità molto prossima a quella di una sincera professione di fede o di una confessione intima. È chiaro, però, che se la cosa si spingesse fino alle estreme conseguenze, l'onestà così intesa pervaderebbe la poesia fino a prenderne il posto, tanto che – oltre un certo limite – si dovebbe parlare, più che di "'poesia' onesta", di onestà, *tout court*. Di una tale contraddizione il poeta del *Canzoniere* è oscuramente consapevole e, infatti, non manca di sottolineare la distinzione e anzi la divaricazione tra valori estetici e valori etici. È lui stesso a deprezzare – mentre li innalza – i versi del Manzoni, «mediocri ma immortali» e a qualificare come «"magnifici versi" per la più parte caduchi» quelli del "disonesto" D'Annunzio (l'ordine dei termini, oltretutto, si potrebbe legittimamente invertire: senza variare il giudizio, potremmo guardare le cose da un punto di vista appena differente e ci troveremmo di fronte «versi immortali ma mediocri», da una parte, e «versi per la più parte caduchi, eppure magnifici», dall'altra).

La trappola è insidiosa: se i valori poetici vengono scissi come nella formula della "poesia onesta", talché la poesia non vale se non in quanto congiunta all'attributo riconosciuto come qualificante, è difficile evitare che i valori "puramente" poetici riemergano come uno scomodo *revenant*. Ed è, infatti, quello che puntualmente avviene, in modo addirittura clamoroso (e tanto più illuminante), ad esempio quando l'autore scrive: «Chi non fa versi per il sincero bisogno di aiutare col ritmo l'espressione della sua passione, ma à intenzioni bottegaie o ambiziose, e pubblicare un libro è per lui come urgere una decorazione o aprire un negozio, non può nemmeno immaginare quale tenace sforzo d'intelletto, e quale disinteressata grandezza d'animo occorra per resistere ad ogni lenocinio, e mantenersi puri ed onesti di fronte a se stessi; anche quando il verso menzognero è, preso singolarmente, il migliore».

Saba parla come se la poesia "disonesta" fosse una tentazione fortissima e sempre incombente, dalla quale il poeta deve difendersi come Sant'Antonio nel deserto. Basta pensare – oltre al già citato D'Annunzio – alle strategie di tanti arrampicatori poetici e di tante conventicole letterarie del tempo (e di ogni tempo) per capire che cosa lo muova. In una prospettiva storica, possiamo anche essere con lui; resta però – nel suo rigore – una macchia non trascurabile proprio alla conclusione, dove si dice che bisogna resistere al verso menzognero «anche quando è, preso singolarmente, il migliore». "Migliore", viene da chiedersi, sotto quale aspetto? Evidentemente, sotto il profilo "puramente" estetico. Saba parte da una distinzione tra valori contrastanti e soprattutto da una loro "gerarchia" presupposta, mai dichiarata e mai argomentata, una gerarchia tanto elusiva quanto rigida. Tale gerarchia pone non pochi problemi. Il verso "menzognero", infatti, può essere – come egli stesso concede – il migliore. I valori estetici, le qualità poetiche, "presi singolarmente" – separati, cioè, da valori più veri, più essenziali – possono equivalere a una menzogna. Ma quali sono i valori veri? Sono forse valori "morali", i medesimi che ogni giorno incombono sulle scelte di un



www.andreatemporelli.com

medico come su quelle di un idraulico? No di certo. Anche se qua e là Saba sembra identificarla con quella che investe le coscienze di tutti gli uomini, l'onestà di cui sta parlando è pur sempre un'onestà "poetica" o almeno dovrebbe esserlo, pena la riduzione di tutto a un sermone domenicale per la moralizzazione dei facitori di versi.

In che cosa consiste allora? Torniamo al testo: nel «far versi per il sincero bisogno di aiutare col ritmo l'espressione della (propria) passione». Onestà poetica è «prima un non sforzare mai l'ispirazione, poi non tentare, per meschini motivi di ambizione o di successo, di farla parere più vasta e trascendente di quanto per avventura essa sia: è reazione, durante il lavoro, alla pigrizia intellettuale che impedisce allo scandaglio di toccare il fondo; reazione alla dolcezza di lasciarsi prendere la mano dalla rima, da quello che volgarmente si chiama la vena».

Per rendere meno astratta la discussione, Saba ricostruisce a un certo punto dello scritto la genesi di alcuni dei suoi versi e racconta come, a partire dall'occasione (un sogno) sia pervenuto, variante dopo variante, alla soluzione definitiva, raggiunta attraverso un processo che è essenzialmente – come traspare dalla ricostruzione che ne viene fatta – di sottrazione, di rinuncia, una sorta di santo digiuno.

Anche nella illustrazione di questo "laboratorio" poetico si ripropone quella dicotomia tra "onestà" e valori letterari, tra sincerità e bellezza, che abbiamo già ricordato. L'autore dichiara una volta di più la propria scelta di campo, fino alla celebre sentenza conclusiva, che suona così: «il poeta deve tendere ad un tipo morale il più remoto possibile da quello del letterato di professione, ed avvicinarsi invece a quello dei grandi ricercatori di verità esteriori o interiori».

Così schierandosi, Saba si pone su quella linea della nostra riflessione intorno alla natura della poesia che ha alle sue spalle il Pascoli del "Fanciullino" e – ancor prima – il Leopardi dell'operetta morale intitolata *Il Parini ovvero della gloria* e, tuttavia, le sue conclusioni risultano per molti versi deludenti: il discorso sulla "poesia onesta", che investiva i fondamenti stessi del fare poetico, sembra ridursi a poco a poco a una generica condanna di ogni vanità e di ogni affettazione, e, sull'altro versante, a un accorato invito alla sincerità e alla correttezza, per sfociare infine in una serie di precetti, una sorta di deontologia che riguarda il poeta da un punto di vista – se mi si passa il termine – "professionale" (o tutt'al più, diciamo, artistico). L'osservanza di un tale "metodo" (come avventatamente lo chiama Saba) farebbe forse, di chi lo seguisse scrupolosamente, un "poeta onesto", ma sul fatto che sia sufficiente a creare "poesia" (onesta o meno) è lecito nutrire molti dubbi, perché le opere – il poeta del *Canzoniere* è il primo a saperlo – non nascono e soprattutto non si giudicano dalle intenzioni. E, se mai ci mettessimo in testa di valutarle secondo questo stravagante criterio, la cosa ci riuscirebbe impossibile non tanto perché le intenzioni di ciascuno restano per lo più recondite e inaccessibili, quanto per la ragione – assai più solida e ovvia – che, quand'anche ci venissero dichiarate, esse non avrebbero minore opacità dell'opera che intendono giustificare e noi ci troveremmo daccapo di fronte a un testo da interpretare.

Qui sta il problema. Il modo in cui Saba lo imposta prende avvio dall'idea che la poesia – identificata senz'altro con la "lirica" – sia "manifestazione dell'interiorità di un soggetto" ("ritmo" che aiuta "l'espressione delle passioni"). Dato per acquisito un tale schema, è inevitabile che la questione venga posta innanzitutto a partire dal soggetto e dalla sua "vita interiore": non può esserci "poesia onesta" se non c'è un "poeta



www.andreatemporelli.com

onesto" che la scrive; ma abbiamo già argomentato che, se accettiamo di identificare l'onestà con le buone intenzioni del poeta che risiedono nella sua interiorità, noi non arriveremo mai a giudicare alcunché, perché da un lato ci sfuggirà l'opera – che è la parte manifesta ma non decisiva – , dall'altra ci sfuggirà l'interiorità dell'autore, decisiva ma inaccessibile. La formula della "poesia onesta", insomma, manca tanto il bersaglio del testo quanto quello di chi lo scrive. Alla dicotomia tra "onestà" e valori estetici, tra poesia di contenuti e poesia di pura forma, di puro stile, si aggiunge, nel saggio, quella tra opera e autore.

Saba sembra avvicinarsi alla radice di queste irrisolte tensioni quando affronta – quasi marginalmente – una questione che, a mio modo di vedere, si rivela, invece, quanto mai centrale nella discussione intorno alla categoria da lui proposta: quella dell'"originalità".

La poesia disonesta (che nelle pagine precedenti veniva identificata grosso modo con un atteggiamento estetizzante) viene presentata qui come la ricerca di un'originalità inautentica. Essere originali, argomenta Saba, significa ritrovare se stessi; molti, però, non riconoscono che autenticamente originali si può essere solo essendo autenticamente se stessi, così inseguono una falsa originalità e in nessun caso – neppure quando occorre – si rassegnano a dire qualcosa che sia già stato detto da qualcun altro. Chi procede in questo modo – ammonisce il poeta del *Canzoniere* – «non troverà mai la sua vera natura, non dirà mai alcunché d'inaspettato». La contrapposizione è tra una poesia che «travisa il proprio io», che inventa di volta in volta "dal nulla" la propria origine, la propria identità, ricavandone uno stile, e una poesia (la poesia "onesta") che si sviluppa, invece, come ricerca ininterrotta di un'origine che si presuppone sempre data; tra una poesia che è costruzione di belle parvenze sopra un nulla di verità e una poesia che è rammemorazione, risalita alle fonti, "ritorno alle origini" e che si rivela – dice l'autore – «opera più di selezione e di rifacimento che di novissima creazione».

L'originalità, dunque, può essere intesa in due modi opposti, che alla poesia indicano due strade divergenti. Quale si deve seguire, se si intende essere (poeticamente) "onesti"? «Bisogna – dice Saba – essere originali nostro malgrado».

«Essere originali nostro malgrado». Se l'equivalenza tra l'originalità e l'esser se stessi rimane valida, questo equivale a dire che chi scrive deve «essere se stesso suo malgrado». La poesia autentica, la poesia "onesta", cioè, – se stiamo alla formula di Saba – nasce da una sorta di "volontaria dimissione della volontà". Si tratta, per il poeta, di "ritrovare" se stesso oltre la volontà, dietro la volontà, e – una volta ritrovatosi – esprimersi, esprimere senza finzioni la propria natura, il proprio «io non travisato». In questo ritrovamento, in questa risalita verso le origini che stanno a fondamento di ogni originalità, consiste il cammino della poesia; nella fedeltà del racconto che ne fornisce si fondano la sua nobiltà, il suo onore, la sua onestà. Il poeta che lo intraprende è mosso e guidato da un paradossale «studio di non oltrepassarsi».

Il poeta onesto «non deve oltrepassarsi»; deve «essere originale suo malgrado». A una pratica analoga, a un'analoga disciplina sembra alludere Jean Starobinski parlando di un autore contemporaneo, Philippe Jaccottet, in un bel saggio che forse potrà servirci per cercare di chiarire ciò che nello scritto di Saba rimane oscuro o frammentario. Scrive Starobinski che Jaccottet «dice sempre e solo quello che crede di "poter"



www.andreatemporelli.com

dire»; «proprio qui – osserva – risiede il fondamento etico della sua poesia».

Come va intesa questa affermazione? In che senso un poeta "può" o "non può" dire questo o quello? Nello stesso senso – io credo – in cui qualcuno ha detto che «il talento fa ciò che vuole, il genio ciò che "può"». Il potere cui si rinvia in questo caso – è chiaro – non ha a che fare con una possibilità acquisita, con una capacità, con un controllo del mezzo espressivo, semmai con un destino, con una determinazione, con un limite originario, che nessuna volontà può varcare. La volontà, qui, deve anzi combattere contro se stessa, perché lo scopo è essere originali "nostro malgrado". La cosa che più fortemente si deve volere quando si fanno versi, insomma, è proprio di essere liberati dalla propria volontà e dalle opzioni che essa finge, ingannandoci. In una tale idea di poesia, che il Novecento ha in vario modo e a diverse riprese perseguito, la possibilità di chi scrive (attenzione: non "le" sue possibilità) è – in un certo senso – già data, già delimitata, e la scrittura è giusto la ricerca di quel limite che a ciascuno è assegnato, non per superarlo, ma per dargli voce, per farlo suonare. Etico, in una poesia così intesa, è il canto del limite. Questo forse intende Saba, quando raccomanda al poeta "onesto" di «non oltrepassarsi».

C'è però una differenza – e non solo nominale, evidentemente – tra l'"onestà" di Saba e l'"etica" cui accenna Starobinski a proposito di Jaccottet. Starobinski fonda il rapporto tra etica e poesia su un "potere" che del potere comunemente inteso è proprio l'opposto; Saba parla di "dovere", dice che "bisogna" fare questo e quello, che il poeta deve comportarsi così e così. Quanto più in suo nome egli raccomanda e ammonisce, tanto più debole appare, a chi legge, il fondamento di un tale dovere, la forza che si suppone esso eserciti. Ma forte suona, invece, sotto i toni spesso un po' moralistici del richiamo sabiano all'onestà poetica, l'ansia e l'urgenza di una "necessità" vera, che fondi la poesia.

Questa necessità – a tutti evidente –Saba la conosce bene: è di lì – a ben vedere – che è partito; sa che conoscerla e corrisponderle significa trovarsi al di là del gusto, dell'opinione; eppure, neanche in questa prospettiva riesce a rinunciare al giudizio, che rimane implicito in ogni sua più tenue affermazione. Che senso avrebbe, d'altra parte, la differenza tra poesia "onesta" e poesia "disonesta" se non potesse sperare di mostrarsi – presto o tardi, in un modo o nell'altro – con la più incontrastabile evidenza, se non potesse sperare di farsi valere, un giorno, al di là di ogni ragionevole dubbio?

Quello che lo scritto di Saba non dice – né potrebbe dire – è che tra il rigore e la rettitudine della poesia "onesta" e il lenocinio della poesia "disonesta" non c'è né mai ci sarà disparità argomentabile; non dice – né potrebbe dire – che nessuna poesia "onesta" è in grado di "dimostrarsi" tale e che, anzi, proprio l'esercizio di questa privazione, di questa povertà, le dà voce.

**NOTA**

Questo testo, inedito, è la trascrizione, con qualche modifica, di una conferenza (*Onestà. A partire da Saba*) tenuta il 2 dicembre 1994 a Cesena, nell'ambito di un ciclo di cinque incontri intitolato *Le parole che usiamo*, organizzato dall'ENDAS. (Gli altri incontri erano: *Comunità. A partire da Wallace Stevens*, relatore Rocco Ronchi; *Delazione. A partire da Carlo Cattaneo*, relatore Edoardo Albinati; *Libertà. A partire da Friedrich Hölderlin*, relatore Daniele Goldoni; *Prestigio. A partire da Simone Weil*, relatore Gianluca Manzi).



www.andreatemporelli.com

*Cesare Viviani*

## Non detto, indicibile

La differenza, o il passaggio, esistente tra "non detto" e "indicibile" conduce subito al centro della questione: la perdita è recuperabile o irrecuperabile? L'indicibile resterà sempre tale o potrà diventare dicibile?

Si è pensato spesso che l'indicibile che resta tale fondi un assoluto che rischia di confondersi con l'onnipotenza dell'io e che invece la relatività sia il principio di realtà.

Ma si può anche pensare che l'indicibile inteso come irrecuperabile, la perdita irrecuperabile, sia l'unico vero limite agli innumerevoli sistemi di recupero messi in atto dal potere dell'io.

Allora c'è un dicibile che vive in presenza dell'irrecuperabile e un dicibile che vive nella convinzione del recuperabile. Io direi: nell'illusione del recuperabile.

Ma l'indicibile entra nell'esperienza o ne resta fuori?

O meglio: l'esperienza dell'indicibile è esperienza netta, secca, di perdita, di mancanza, o è invece percezione dell'intraducibile, come di un segreto da portare dentro di sé e da non violare?

È dunque niente, assenza di percezione, o è percezione del Nulla o, ancora, è esperienza di una Cosa incomunicabile?

Per esempio: la verità non la dice il contenuto di un discorso (nessun contenuto può esprimere la verità: nel migliore dei casi può dire la fedeltà o somiglianza a fatti o a pensieri), ma la dicono le qualità della sua forma o quelle della voce che lo pronuncia. La verità non la dice il detto.

Così, per superare l'estrema mutabilità del detto, che è relativo, esposto alla contraddizione, alla mutazione, all'estinzione, si cerca un aggancio a qualcosa di immutabile, la verità, e per far questo si dovrà uscire dal detto o cercare sotto o sopra, fino a trovare un punto di fiducia o, meglio, di fede, dove fermarsi e consistere. Mi pare che si possa porre questa topografia: dove finisce il territorio del detto comincia quello della fede.

Si può pensare che la polisemia sia il movimento che la retorica e la letteratura danno alla parola, ma che la strada per avvicinarsi al non detto sia un'altra e che solo la poesia possa percorrerla. Ma non per questo si deve pensare che ci sia un altrove rispetto al detto, un non detto posto fuori della parola, invece si può pensare che il non detto sia la parola dell'unità, parola che non si sdoppia, che non si muove, che non parla. Parola che è soltanto se stessa e niente altro che sé.

Il parlante, il lettore sentiranno che qui finisce l'uso della parola così come la parola utile, la parola che dice una cosa o tante cose insieme.

L'espressione più semplice, l'emissione di un suono, può essere considerata la forma più alta di vita spirituale.

Detto e non detto: per passare dal primo campo al secondo ci vuole quel salto – luce, fede – che è adesione piena a una cosa soltanto.

Se dell'indicibile non si può dire e si può solo enunciarne l'indicibilità, senza tentare altre ipotesi di accostamento o, peggio ancora, di individuazione di contenuti o materie contenute, una possibilità, o strategia, di avvicinamento è la poesia, che si definisce come un dicibile, un detto che ha in sé il non detto, l'indicibile.

Allora la poesia è una semplice enunciazione dell'esistenza dell'indicibile, o è luogo, attraversamento, dove si fa esperienza di esso?

Si potrebbe anche pensare che tutto ciò che è dicibile si sottragga all'esperienza della



www.andreatemporelli.com

fine e navighi in un tempo senza tempo di eternità e onnipotenza, mentre l'indicibile sia semplicemente ciò che si confronta con l'esperienza della fine.

E poi si è sicuri che ciò che è stato detto sia dicibile? Quale certezza di nominazione accompagna la parola detta?
Forse rimane il suono il punto di contatto del dicibile con l'indicibile. Forse l'unico indicibile esperibile è il suono.

L'indicibile non è un oggetto, descrivibile in positivo o in negativo, ma è un limite al dire, limite che è irrappresentabile perché la percezione, l'esperienza che lo fa percepibile, è anch'essa irrappresentabile. La percezione irrappresentabile del limite irrappresentabile è un'esperienza di fine. L'indicibile è un'esperienza di fine.
Ogni poesia, dalla più chiara e comunicativa alla più oscura, trova il suo fondamento nell'esperienza dell'indicibile: per questo non ha senso parlare di "comprensibilità" della poesia.

Parola dei classici, parola dei moderni. La prima nasce da un terreno di fiducia nella comunità-coralità-tradizione-durata della comunicazione. La seconda da un terreno di confronto con il vuoto, la disperazione, il Nulla, in una coscienza solitaria e individualistica, dove il corpo a corpo con il destino prevale sul senso della comunione e dell'appartenenza. Allora il non detto e l'indicibile assumono forme diverse nella diversità di queste due ambientazioni. Si può pensare che, quando è percepibile la presenza della comunità, il non detto e l'indicibile siano rinviati a un altrove umano, contemporaneo o futuro, dove questi limiti del dicibile siano riaffrontati e condivisi. Invece nella parola dei moderni il limite e la perdita sono irrimediabili, irrecuperabili, così come lo è la vita se misurata sull'esistenza individuale. Poi si arriva a dire che questa perdita senza possibilità di recupero sia l'unica possibile esperienza di verità nella comunicazione e nella coralità, nell'unica possibile comunità, la comunità degli animi.
Si estendono, si distendono l'irrimediabile e l'indicibile in uno spazio ampio, infinito, che è lo spazio di tutti, lo spazio della terra e del cielo.

Di fronte a un ordine della natura che l'uomo non accetta perché deve giustificare la propria presenza col fondare un proprio ordine, presenza che non lascia in seno alla natura, grano di polvere, ma vuole staccare dall'ambiente, evidenziare, il dire è il primo passo di questa personale costruzione di ordine. A questo punto si potrebbe pensare che l'incomprensibile non sia ciò che l'uomo non riesce a conoscere, a ridurre a parola, ma sia invece la non accettazione del più semplice, del più comprensibile, e cioè della condizione umana in seno alla natura. Così la non accettazione della conclusione fisica, della morte, è all'origine dell'incomprensibile. La parola non fa che rafforzare la distanza dalla natura e la consistenza dell'incomprensibile, anche quando si attribuisce il compito di ridurle.

Ritornando sul tema dell'uscita dal linguaggio: se non si può uscire dalla parola, allora anche il non detto e l'indicibile fanno parte del dicibile, del detto, e non c'è fede capace di creare un luogo alternativo al dire, alla parola.
Pensare che vi sia un mondo al di fuori della parola, un altro mondo, è consolante, confortante, così come pensare che ci sia un mondo al di fuori della natura, della fisicità: consola e nasconde la verità che dice che non c'è uscita dalla parola.
Allora l'uso della parola rivolto a inventare altri mondi consolanti o incomprensibili e ad allontanarsi dalla parola, dalla quale invece non si può uscire, è analogo a quello dedicato ad allontanarsi dalla natura, dalla condizione naturale, dal più comprensibile. Invece la parola, al pari della natura, segna la dimora dell'uomo da cui non si può uscire e nella



www.andreatemporelli.com

quale si può vivere semplicemente. È questo l'assoluto della fisicità e la fede che l'accompagna è l'intransigenza e l'insuperabilità dell'esperienza: non si può uscire dall'esperienza. La fede che immagina il non detto e l'indicibile come esterni al linguaggio vorrebbe fondare altri ordini oltre quello naturale, altri assoluti: invece è anch'essa esperienza del dire, non può uscire da questo assoluto concreto.

Dunque l'autonomia della lingua poetica è questa impossibilità per il parlante di uscire dalla parola, un impossibile immodificabile, autonomo.

A questo punto ricompare l'elemento «materico non semantico» (la «musica» e il legame d'armonizzazione dei suoni), l'elemento fonico, la «eco visionaria promossa dalla qualità di un "testo" inteso come composizione tonale», secondo la bella definizione di Beccaria.

Sempre Beccaria ricorda, a proposito della poesia di Caproni, la prevalenza della musica sul significato e che proprio il tono di voce, la modulazione della frase, la trasfusione del ritmo vitale nella parola diventano, con la loro concretezza, il solo significato: come se l'orchestrazione fonica fosse l'unico luogo dove è possibile accettare il limite del rappresentabile, del conoscibile, del dicibile. Luogo di accettazione della condizione fisica e della sua inevitabile fine. Luogo di accettazione della morte e dell'annullamento.
Dunque la fisicità insuperabile della musica riconcilia con l'insuperabile fisicità della condizione umana, toglie alla parola la capacità di allontanarci dalla natura, di costruire mondi alternativi, restituisce alla parola la sua naturale assoluta comprensibilissima semplicità, insuperabile perché appunto da essa non si può uscire.

«Oh per conoscere Amore – le buone maniere / dicono: "Ci sono nomi / adeguati" lasciata / l'attività, non resta / che dei nomi / imparare / i suoni». E più avanti, sempre in questo stesso libro, *Silenzio dell'universo*: «L'unico possesso possibile / è l'incomprensibile, è l'inconoscibile». E ancora: «Così per conoscere l'immensità bisogna / non capire niente – perdere / ogni intelligenza – / non conoscerla». E più avanti: «La parola sulla vita interiore / non può non impedire l'Amore». E poi: «Silenzio dell'universo / è lingua di chi si è perso / e tutto ha lasciato, dato: / parola di chi è annullato». In quelle pagine si dice anche che un modo per attingere l'eternità è la fede impronunciabile. E ancora: «[...] E non più sopporta / parola il cuore – tutte diventano / offensive insulse pretese / di trasformare la vita in cose – / quando sente la voce / del Creatore». E andando avanti si legge: «Libera le creature dalla parola! / Resista un canto, come quello animale, / di gioia, di gratitudine e d'amore, / risposta al silenzio del Creatore».
Alla fine svaniscono le molteplicità, le derivazioni, le alternative, le molte valenze del pensiero e della parola: «II cuore sia il Creatore – / non si perda in bontà o in amore. / Il battito, la forma, la materia / non siano altro che sé, non siano / funzione o descrizione; siano solo quel che da sempre sono: / la propria creazione».
L'immersione, o il ritorno, nell'Essere e nell'Unità, nell'Uno, è la parola che non descrive, non rappresenta altro da sé, ma solo sé stessa. La parola non distingue più significati e valori, distanze, funzioni: si assimila al canto dell'universo, è il canto dell'universo, è quello che è, è sé. È la propria creazione.
La parola della poesia è la parola della creazione e non della descrizione: «Niente che si distaccasse da sé», dice uno degli ultimi versi del libro.
«Nell'unità si ricompone / tutto il visibile, tutto il dicibile»: la parola della poesia è parola che non allontana dall'Essere, è parola dell'Essere, non dice, indicibile in quanto dicibile solo nella sua stessa fisicità, parola incomprensibile perché non permette di uscire dalla propria totale, assoluta, naturale, concreta comprensibilità, parola non significante, parola creante.



www.andreatemporelli.com

*Marco Merlin*

## Nostalgia di futuro. Primi appunti sulla poesia di Giudici[1]

*È nostalgia di futuro che mi estenua*
Giovanni Giudici

*e solo del futuro, di nient'altro*
*ho qualche volta nostalgia*
Giovanni Raboni

*La vita in versi*[2], come risaputo, è il titolo programmatico della raccolta con la quale Giovanni Giudici era riuscito dopo le prime prove poetiche a ritagliarsi una propria riconoscibile fisionomia letteraria, a metà degli Anni Sessanta, quando s'imponevano Neoavanguardia da una parte ed esperienze alternative all'apice della maturità (Luzi con *Nel magma* e Sereni con *Gli strumenti umani*) dall'altra, tanto che ancora oggi rimbalza di presentazione in presentazione per introdurre a quella sorta di *alter ego* un po' fantozziano messo sulla scena poetica dall'autore: un impiegato alle prese con tutte le difficoltà economiche che mettono a repentaglio il decoro sociale, animato da qualche velleità di ribellione immediatamente frustrata, vittima di complessi e sensi di colpa che gli derivano anche dalla giovanile e un po' bigotta educazione cattolica ricevuta in collegio, desideroso di trasferirsi in campagna ma attratto dalle comodità che la città gli offre, tentato dalla sublime avventura della poesia ma radicato in un ruolo di adesione al destino delle classi subalterne, improvvisamente animato da fantasie erotiche e regressioni infantili e così via. Ma, a ben vedere, adattandosi alla sigla del suo primo libro importante, si rischia di lasciarsi guidare da un fantasma di poetica tanto evidente ed emblematico da risultare in qualche modo addirittura prevaricante rispetto alle effettive prove testuali. Dietro la volontà di costruire un moderno canzoniere, la fantasia creativa si agita infatti in una dialettica, tra vita e versi appunto, che non soltanto non risulta, a quella altezza, ancora risolta, ma che forse non è andata componendosi in una quieta sintesi nemmeno in seguito. Puntualizzare tale dato appare fondamentale per cogliere quegli aspetti stilistici, a tratti persino espressionistici, che rendono giustizia circa la supposta cifra neocrepuscolare che risulterebbe subito qualificante del peculiare timbro espressivo dell'autore: mettere la vita in versi è, insomma, un dramma tutto da realizzare, anche nei suoi aspetti "sociali", non un'intimistica opzione acquisita in partenza. Va comunque notato, per inciso, che l'indicazione fortiniana circa la capacità di Giudici di riprendere il discorso poetico lì dove lo aveva interrotto Gozzano resta per molti aspetti del tutto pertinente, laddove non si riduce lo stesso Gozzano alla maniera crepuscolare e s'intenda l'elemento evolutivo, non epigonistico, probabilmente presente nello spirito dell'indicazione[3]. E si noti poi, sempre nei confronti del titolo, la scelta lessicale che prevede indicati i «versi» e non la «poesia», opzione che sarà certamente dovuta a contingenze di scrittura, ma che pure fissa il tenore antilirico di Giudici (salvandolo al contempo da un senso ancora assoluto che il secondo termine assumerebbe in una sua accezione meno artigianale, più sacrale), tenore caratteristico di un modo di rapportarsi alla prosa, al fine di riconquistare posizioni di dicibilità nei confronti del reale, comune in quel particolare frangente a tutti gli autori, sempre più *engagé*.



www.andreatemporelli.com

Ma, dicevamo, la trasposizione letteraria della propria biografia e con essa della propria condizione storica, sottende in Giudici un rapporto ambivalente con la materia – linguistica e psicologica – da trattare, che contrappone simulazione e verità in un gioco di rispecchiamento fra diversi registri, l'ironico e il tragico, il comico e il sublime, originando una disposizione verso il segno che da affabile *nonchalance* potrà infiammarsi fino al vero e proprio corpo a corpo con la lingua e le istituzioni letterarie.

*La vita in versi* è in effetti un libro riassuntivo, che riprende quanto si poteva ritenere soddisfacente – non senza la supervisione di Sereni allora alla Mondadori – fra i testi editi nelle quattro raccolte precedenti[4]. Anche per questa natura composita si possono riscontrare diverse opzioni. Anzitutto, risulta ancora determinante l'influenza di Montale per un certo scetticismo che presuppone la certezza del male di vivere, per la propensione alle elencazioni e alle sentenze gnomiche, per l'equilibrio fra rispetto delle strutture metriche canoniche e sprezzatura – oltre che, naturalmente, per precise scelte lessicali e il tono complessivo di molti testi:

È aperta
la chiesa solo il sabato al tardivo
penitente;
già spenta, quando appare, la cometa;
non muta in gloria un tradimento; il cielo
non si traduce in dimensione alterna
a questa che si logora in chi cerca
nel cemento una crepa, lo spiraglio
nel carcere, il cammino sotterraneo
nella fortezza assediata. Al tramonto
il sole non si ferma, e forse il poco
tempo che basta era al di là:

«[…] È questo
il campo che ho prescelto e tra le sponde
straniere vado e vengo, portatore
delle parole d'ordine; trattengo
fra due maschere avverse un volto solo,
indifferente a come mi sorprenda
l'esito, in fuga o nell'azzurra tenda
d'un vincitore provvisorio.
C'è
chi mi crede un mercante intento ai traffici:
tu sai soltanto che è ambiguo il mio cuore,
ma non mente. Resistere è difficile»

(*L'intelligenza col nemico*)

Eppure si avverte in Giudici, nella sua ricerca di un'*intelligenza col nemico*, un presupposto ideologico non meno controverso di quello di Montale, ma più propositivo, perché rovescia la remissività certo sofferta di chi, all'opposto, può già volgersi a se stesso e riconoscersi nelle minime (negative) certezze che stanno a fondamento di un lume che non è «di chiesa o d'officina / che alimenti / chierico rosso, o



www.andreatemporelli.com

nero»[5]. In Giudici si tratta, invece, di resistere nel trovare la mediazione proprio fra cattolicesimo e comunismo e allora è possibile, nell'atto di far corrispondere al "varco" questo punto di coincidenza, intuire come l'influsso di Montale (che ha dato il via anche per Giudici a un'ipotesi di "linea ligure" a lungo percorsa) sia stato in qualche modo salutare rappresentando una sorta di inibizione nei confronti di slanci ideologici del tutto impossibili ad una poesia che non vuole sottostare alla retorica, bensì dominarla.

Dunque, alla dialettica a livello poetico fra vita e versi si aggiunge quella culturale fra le «due chiese» («E di qua mi respingono, di là non mi vogliono […] e soffoco di veleno, in questo vicolo cieco. / E di orgoglio»), che pure concorre a definire quell'atteggiamento di ricerca, e si dica anche – sulla scorta del primo titolo della raccolta – sperimentale, che consiste nella pratica del dubbio, senza però fossilizzarsi in essa. Ciò permette di allargare il campo a passaggi da vero e proprio esistenzialismo cristiano, in versi, come quelli di *Lasciando un luogo di residenza*, che sembrano ricalcare le tracce dell'epopea della speranza tipicamente luziana:

> Né odio né amore ci lega a questa casa
> che speravamo provvisoria (ma
>
> non per un tempo così breve), a questa
> casa che abbiamo per primi abitata
> e non ha odori che non siano i nostri
> di animali docili ed innocui.
>
> Abbiamo in questa ultima domenica
> sentito la messa vespertina
> nella chiesa di legno, domandato
> se era stato completo il nostro obolo
>
> per la chiesa che è da costruire
> di calce e pietre – quella che vedrà
> gente diversa nascere e morire.
> Sono già lontani i nostri figli,
>
> soltanto tua è la voce che mi parla:
> mio padre se n'è andato ed è un'età
> la sua che ben può dire se sia stata
> l'ultima volta che ha visto la città.
>
> Ho deciso in tre giorni di lasciarla

All'interno di una visione certamente più corale, questa consonanza con il percorso poetico di Luzi conferma come sia proprio un fermento cristiano a smuovere la vicissitudine umana, superando l'*impasse* montaliana, la sua gnosi negativa che salva soltanto l'ipotesi mitica di un varco, senza effettivamente perseguirla.

Ma qui interessa cogliere l'oscillazione a livello di impostazione del discorso. Giudici si muove ancora, sperimentando diverse soluzioni, su cardini solo apparentemente equivalenti. Seguendo una linea astratta che prevede il rovesciamento del primo elemento alla base della dialettica giudiciana (la vita, il cattolicesimo) sul secondo, (i versi, il comunismo), si riscontrano, infatti, testi che cercano quasi una diretta trascrizione autobiografica, scatti epigrammatici sull'asse di un discorso fra il poeta e il suo interlocutore, momenti autobiografici che, trasposti in versi, assur-



www.andreatemporelli.com

gono a quadri metafisici di una condizione in cui il soggetto si rende disponibile a una vicenda universale, composizioni che cercano un correlativo oggettivo al discorso poetico, lasciando retrocedere la figura dell'autore al limite di una sua scomparsa, invenzione di personaggi tipici dallo spiccato taglio sociologico di marca lukacsiana, creazione, infine, di un io-personaggio, secondo gli esiti più tipici e alti di questa fase della poesia di Giudici.

Va da sé che la distinzione di queste coordinate si attua all'interno di un processo di astrazione e sarebbe opportuno svilupparle organicamente nella loro fenomenologica coesistenza, come per esempio avviene in modo paradigmatico nella poesia *Il ventre della lucertola*. Qui, dopo un verso apodittico e isolato («Per non bruciare l'uomo deve scegliere»), che ancora una volta può essere strumentalizzato per rovesciare una proposizione montaliana («Bene lo so: bruciare / questo, non altro, è il mio significato»[6]) ripristinando il valore dinamico del contrasto altrimenti fissato in un "delirio d'immobilità", la poesia assume la lucertola come metafora della condizione che vuole esprimere, in un correlativo oggettivo ancora montalianamente imperfetto, dal momento che subito si innesta nell'immagine il momento assertivo che spiega l'immagine stessa[7]: « – l'uomo / dove proteggerà le sue gementi / fibre quando saranno nude?». Da questo punto in avanti, infatti, si assiste a una impennata raziocinante e visionaria al contempo (quasi barocca e biblica, addirittura):

> Salta
> il ladro fuggitivo sul cancello
>
> di punte alabardate, in mezzo al filo
> spinato s'impiglia l'agnello
> deliberato a perdersi, sull'alta
> resinosa s'aggrappa un altro quando
>
> l'assedia il fuoco alle radici e osando
> volgersi indietro l'inseguito asilo
> cerca sul passo che lo fa tremare,
> volendo qualche volta per durare
>
> vivo al mondo non vivere

che subito si ricuce a un'introflessione esistenziale: «Da molto a un sordido riparo anch'io m'aspetto / di finire, in silenzio per paura / di muovermi…», che poco oltre offre l'occasione all'interlocutore ideale di profilarsi nel testo: «Arrivano: non chiedere perché / ho diviso tra noi le vostre sorti». In modo analogo, in *Versi per un interlocutore*, l'«uomo di doppia verità», evidente *alter ego* dell'autore, che campeggia nel testo è motivo di riflessione fra il poeta e, appunto, il destinatario dei suoi versi:

> Vive, un uomo di doppia verià
> alla periferia di Budapest la casa
> nuova di György Lukács oggi è invasa
> ancora (tu mi spieghi) dal silenzio.
>
> […]
>
> Gli errori del popolo non sa
> chi in se stesso non li ha patiti e crede
> palese il vero e vero ciò che vede
> in altri, tutti gli uomini in eguali



www.andreatemporelli.com

numeri imprigionati, i loro mali
senza volto, i peccati senza amore.
Chiuso nel suo logico splendore
che non risplende, non potrà mai più

credere ciò ch'è assurdo: se Gesù
non è risorto la tua fede è vana
anch'essa e perduto il tuo sforzo a un'umana
virtù.

Dietro il motto di Tertulliano, *Credo quia absurdum*, è malcelato un sentimento di orgoglioso "populismo", di sincerità umana che rifugge da un rapporto intellettualistico nella ricerca della verità.

Ad ogni modo, si potrebbe addurre come esempio di una vena autobiografica una poesia esplicita come *Dal cuore del miracolo* («Parlo di me, dal cuore del miracolo: / […] Già piegato, presumo di non cedere), che ci riconduce al contesto sociale (la crescita economica del Paese) cui il poeta presta sempre attenzione. Certo c'è da ribadire il fatto che per Giudici non ha senso parlare di autobiografismo da intendersi come tensione lirica, come espressione di sé compressa nelle vertigini del sentimento individuale, non mancano, però, in tutta l'opera tracce disseminate in cui l'esperienza personale filtra in presa diretta nel racconto poetico. Del resto, tutta la sezione *L'educazione cattolica* corre sul filo di un recupero di vicende e figure del passato, sebbene agglutinate in distinti frammenti che si propongono come fugaci apparizioni sul teatrino della memoria, lasciando al gesto e alla battuta il compito di rappresentare i motivi lirici.

Il discorso poetico si presta, invece, a una marcata sentenziosità quando presuppone un interlocutore. Si tratta, evidentemente, di un "tu" ancora molto montaliano, lungo un asse di rapporto con l'alterità che può svilupparsi anche al plurale, come per esempio nella poesia *I vecchi* («Non onorate i vecchi, / abbiatene pietà»). La strategia comunicativa è particolarmente idonea per veicolare contenuti ideologici, come per esempio avviene in *Mi chiedi cosa vuol dire*, dove si fornisce all'interlocutore (in questo caso Franco Fortini) la propria spiegazione della parola «alienazione», ma anche a divertite rivisitazioni letterarie che desublimano la donna, spostando l'intonazione su registri "comico-realistici" come avviene nella graziosa *Tanto giovane*:

«Tanto giovane e tanto puttana»:
ciài la nomina e forse non è
colpa tua – è la maglia di lana
nera e stretta che sparla di te.

E la bocca ride agra:
ma come ti morde il cuore
sa chi t'ha vista magra
farti le trecce per fare l'amore.

Il rovesciamento anti-stilnovistico marca, pur all'interno del nesso privilegiato fra poeta e seconda persona, una sostanziale differenza in Giudici: la tendenza cioè a non idealizzare tale punto di fuga, a non creare, come avviene in Montale, una metafisica semplice. La frequente riconoscibilità dell'interlocutore è spesso la garanzia di tale resistenza, anche se spesso l'esito è ancora l'immobilità dell'attesa:



www.andreatemporelli.com

«Non mi credi? / Attesta / la mia parola la disubbidienza / civile, la protesta / del tuo popolo: punto sulla terra / i piedi, alzo la testa / benché mi pesi – ad aspettarti. // Ma lo spazio d'una vita non basta / a rivelarti» (*Versi in una domenica di Pentecoste e di elezioni*).

I conti con Montale non sono ancora chiusi. Lo dimostrano anche i passaggi, metafisici si direbbe, in cui l'indagine esistenziale offre carne e sangue a una vicenda universale, che tuttavia risulta ancora conchiusa, come se si stesse costruendo una specie di immaginario poetico tutto giocato dalle sue scelte primarie, un mondo dominato da un ineludibile benché occulto determinismo. Così è nella angosciosa *L'incursione sulla caserma* («Ero immobile sotto un calmo cielo, / marzo pieno d'azzurro, ma quel cielo / non potevo vedere contro il nero / asfalto in cui premevo la mia faccia»), o nelle due quartine rimate di *Quando piega al termine*, in una sequenza di testi che per formalizzazione, tono e visioni ricordano davvero da vicino gli "ossi" o i "mottetti" del più celebre poeta ligure. Ma anche quando le misure si dilatano e la vena narrativa trabocca, seguendo un flusso quasi onirico, i toni sereniani tradiscono la comune matrice. Si veda *Port-Royal*, da accostare alle apparizioni che chiudono gli *Strumenti umani*.

L'orientamento complessivo è, comunque, chiaramente volto verso la creazione di figure umane che rispondano al progetto di mettere in versi la vita. Quando tali figure risulteranno paradigmatiche e nel contempo non motivate da un nesso biografico evidente o intuibile, si potrà forse parlare di potenziali correlativi oggettivi, come nella *Caduta del ciclista*, sebbene l'interferenza riflessiva e la forza plastica dell'immedesimazione lascino incompiuta tale soluzione: «capovolgersi è un attimo, la mia // stessa vita precipita con lui / la fronte a quel durissimo cemento, / si spaccano i suoi denti in me, mio sangue // è il sangue tra i suoi capelli, il lamento // degli ossi fratturati che già fui».

Piuttosto, la via congeniale viene offerta a Giudici proprio dalle teorie letterarie elaborate dalle ideologie marxiste cui egli guarda con attenzione. Spicca, infatti, in molti dei suoi versi, un taglio sociologico alla ricerca del "tipo", non estranea alla propensione nominalistica di una poesia, che vuole non selezionare liricamente il poetico ma aprire i versi alla totalità della dimensione umana, né a una *verve* di impegno anche ideologico: «casa, ragazza, annosa / mignotta, spietato trafficante, / verme dai conti in regola, compagno, ruffiano, / vecchio maestro, prete, nazista, americano, / politico dai nobili sdegni, disfatto padre». Ecco allora riemergere dalla memoria la felliniana «giovane sovietica» di un ballo, oppure, direttamente dalla cronica, un calciatore che si presta addirittura per fare della sociologia (*Viani, sociologia del calcio*), così come un lui e una lei che mettono in scena la desolazione di un *Amore rivisitato*, o un gruppetto di impiegati al cospetto di «un signore vestito di nero» riproducono meschinamente in forme socialmente corrette *La persecuzione razziale*, o, ancora, l'impiegato invitato a *Cambiare ditta*, ombra dello stesso Giudici, che si adagia supinamente al suo destino come si adeguerà linguisticamente alla formula più banale per annunciare ai lontani la novità: «Questa mia è per dirti che adesso mi trovo…» o quel «Trotski lattaio in maglia di flanella» che per essere diventato fascista si troverà a espiare la virtù di una vita, per un solo peccato mortale, «con infamia e vergogna», o ancora «l'ufficiale giudiziario» sorpreso in un bordello – e il lettore continui da sé la galleria di personaggi.



www.andreatemporelli.com

Su tutti, però, spicca per resa poetica e ampiezza di rappresentazione quella sorta di io-personaggio che tutte queste soluzioni sembra portare a sintesi, riuscendo a convogliare su un'unica figura tutte le tematiche e tutte le soluzioni fin qui rapidamente indicate. La novità di questa trasposizione in versi del proprio io sta appunto nell'equilibrio o, meglio ancora, nella sospensione che si riesce a creare tra sincerità e finzione. Se risulta evidente che tale personaggio rappresenta lo stesso autore, proprio la resa stilistica e figurativa lo traspone già in figura letteraria indipendente. Non c'è idealizzazione nel trattamento della materia biografica o almeno tale idealizzazione si rovescia spesso per via ironica, come se il personaggio che si viene a creare godesse a tutti gli effetti di una sua autonomia, per forza di coerenza ed emblematicità proprie. Il rapporto tra lo scrittore e il suo corrispettivo poetico è paritario, in un rispecchiamento che non è solo la ricerca di un equivalente sociologico della propria realtà interiore (il particolare che si coniuga all'universale, secondo i dettami di Lukács), ma una figura letteraria a tutto tondo.

Che la ricerca fosse coscientemente indirizzata verso questa soluzione appare chiaro in un testo come *Mimesi*, che mi sembra cruciale almeno nel punto in cui si prende posizione per una più vera e complessa trasposizione in versi dell'esistenza:

> ho specchiato i pensieri della gente:
> certo non senza ironia – ma troppo
> celata non serve – ho parlato
> di ordine col reazionario,
> di borsa col possidente,
> di calcio col tifoso – e raramente
> me stesso ho scoperto com'ero
> nella dovuta misura:
> l'amaro spino del vero ho temuto
> – non l'impostura.
>
> Un tempo di vita ho perduto
> a travestirmi a scherzare
> sicuro che dietro ogni maschera
> l'altro che ero restasse
> paziente ad aspettare:
> al momento opportuno per essere pronto,
> con uno scatto di reni
> riemergere dal fondo…
>
> ……..
> È artrite o artrosi che mi fa torcere il collo?
> Ma di chi sono queste parole che dico?
> Già forse ho una mia smorfia abituale?
> E niente più da nascondere?
> Solo *me* da imitare?

Vanno sicuramente ascritte agli esiti più tipici di Giudici le sequenze affabili e colloquiali di *Una casa a Milano, Se sia opportuno trasferirsi in campagna, Una sera come tante, Le ore migliori, Quindici stanze per un setter*, poesie che sintomaticamente portano a tema l'abitare e chiudono entro uno spazio domestico tutte le tensioni sociali e biografiche che caratterizzano il personaggio, proprio come le strutture metriche e retoriche, l'*understatement* espressivo e la prossimità intima degli interlocutori determinano il margine di concentrazione della fantasia poetica. Si evitano in questo modo anche le pesanti cadute "realistiche" che potevano affiorare



www.andreatemporelli.com

entro una condensazione simbolica più vaga, come per esempio in *Tempo libero* («la sveglia sulle sette, un rutto, un goccettino / – e tutto ricomincia – amaro di caffè»), *Con lei* («A pensarci, lei era poco più d'una sciocca, / oggi diresti che la mette giù dura, / e molto meno ti chiede colei che ripete: / cinquemila in albergo e in macchina due, con la bocca») o *Le giornate bianche* («Di altro più che realtà ci disturba il pensiero: / come l'uomo – non so – che all'aperto / costretto a defecare teme che arrivi / la guardia o l'impiegato esemplare / segue con batticuore la teppista puttana / nell'alberghetto trepido di sorprese»).

Dentro questi confini, il *ménage* diventa specchio delle strutture sociali, il rapporto con la moglie esprime la dialettica stessa fra vita e versi, mentre il rapporto con i figli o gli amici offre l'opportunità di riattraversare l'educazione personale, il carattere e gli umori di un io così "tipico" da assorbire ogni immediata proiezione autobiografica. Sullo sfondo, ma spesso portato in primo piano dalle apparenti divagazioni descrittive e narrative, campeggia la città, una riconoscibilissima Milano, e attraverso di essa, in filigrana, l'Italia intera:

> Via Lorenteggio era ridente
> di sole nei giorni della tramontana
> ai primi di gennaio, ma prudente
> ci sono ritornato e più lontana
>
> mi sembra ora che piove e rare luci
> di negozi si mostrano e più rari
> gli autobus, più fitta tra i filari
> degli alberi la nebbia in cui traduci
>
> come da effetto a causa il prezzo mite
> per metroquadro, causa i prati nudi
> o i terroni di Baggio dove escludi
> vivere – affermi – tra vino e lite.

Ciò permette, da una parte, a Giudici di ripercorre tutta la vasta gamma espressiva del proprio repertorio e, dall'altra, di crearsi un mito dentro quella "lombardità" poetica che subentra sempre più agli originari riferimenti "ligustici": «*questo* fui» – afferma il poeta sempre in *Una casa a Milano*, da cui erano tratti anche i versi precedenti – «vivo nel mio secolo ma volto / nel cuore ad altro, avanti mio proposito / di verità, attento a riconoscere // dentro e fuori di me il nemico scaltro», un po' come Sereni traccia il suo "esile mito": «Non lo amo il mio tempo, non lo amo»[8]. Se il sentimento oscuro di disagio di quest'ultimo rappresentava il pegno per l'appuntamento mancato con la storia, in Giudici è lo stigma originario di una forma di viltà, di debito, che si traduce in abnegazione, in una fervorosa ricerca del decoro che copre un sentimento di colpa, che spesso si proietta sull'equivalente sociale della fede comunista:

> Un confuso sentire in una forma
> costringo e me di un'ora oltre la resa
> del mio giorno e di te che dici: *sono stanca*,
> dei figli che resistono ogni offesa.
>
> […]
>
> Senza averla, una casa, so com'ero:
> dici che sarò meglio, mi consoli.
> *La proprietà fa liberi…* Ma no:
> è impossibile salvarsi da soli.



www.andreatemporelli.com

Non mancano, per altro, toni apparentemente più leggeri, come in *Se sia opportuno trasferirsi in campagna* che, nella ripresa di un motivo dal sapore pariniano, si appropria ancor più delle predilezioni letterarie milanesi (Raboni per esempio scrive *L'insalubrità dell'aria*, mentre Giudici annota: «Sarà opportuno trasferirsi in campagna, / una più salubre aria ci invita»), magari lasciandosi trasportare da un tema quasi musicale, in strofe che sembrano adatte a una canzone di Paolo Conte:

> Se sia opportuno trasferirsi in campagna
> spesso pensiamo: qui ci tiene il lavoro
> che non manca, il civico decoro
> di cui partecipiamo, la cuccagna
>
> delle vetrine addobbate, dei cinema aperti,
> dello stadio, dei dancing, dell'ippodromo,
> di ciò che vuoi pronto a tutte le ore
> della voglia improvvisa… Ti diverti
>
> anche tu nella festa cittadina,
> ma se una sera d'estate troppo calda
> l'afa della pianura ti stagna in cuore,
> t'affanna il respiro, ti fa meschina,
>
> per noi è facile andare in Brianza,
> una mezzora di macchina se è sgombra
> la via da chi ritorna, se la danza
> dei fari non è cominciata. […]

Ben note sono poi le divagazioni sul destino di un cane, «un setter grosso modo», al quale il poeta concede quindici stanze (lievemente giocando sull'ambivalenza del titolo), ulteriore ironica controfigura del poeta, che a sua volta non solo è pure presente sulla scena, ma si rivolge per iscritto a un amico, dopo che questi aveva manifestato la sua titubanza circa la convenienza della vita cittadina per un cane:

> Mio caro amico, volevo rispondere, tu
> con la tua lettera a un giuoco di rimorsi
> mi tenti: ma sei mesi son passati
> e il mio cane sta bene, ha nome Scoop
> (che in inglese vuol dire una grossa notizia),
> non sporca in casa, è vivace, lo guardano
> per strada quasi fosse una ragazza,
> muove troppo la coda, ma ha l'altero
> (quello sì) incedere della sua razza.
> Non si lamenterebbe se potesse parlare.

Ovviamente, il cane si presta ad arte per una palese allegoria: la vita, qui nella sua animale naturalezza, contrapposta al civico decoro, con le ipocrisie e i luoghi comuni che impone. Dunque, la dialettica fra vita e versi che sta alla base di tutto il percorso poetico di Giudici trovano nelle composizioni in cui egli riesce a fare di sé il personaggio di una rappresentazione teatrale dai sapori a volte davvero gozzaniani, non una soluzione reale, ma una perfetta trasposizione letteraria, a tal punto da imporsi come centrali, normative per tutta la produzione dell'autore, la cui abilità consiste proprio nell'affrontare senza timori reverenziali anche i fatti più triti e banali. Eppure, sia *Una sera come tante* sia *Le ore migliori* si riappropriano del contrasto fra vita e versi senza cedere alla contrapposizione fra uomo e donna, fra sentimento di colpa



www.andreatemporelli.com

del primo (la colpa, anche, delle velleità letterarie) e irriflessa naturalezza della seconda, che, invece, diventa in tutto e per tutto complice del primo e vittima anch'ella della medesima condizione: «Così non riconosci l'inganno / di chi ci ha fatti a servire». Indubbiamente, queste due sequenze rappresentano la *summa* del progetto poetico fin qui elaborato: i testi si dispiegano in versi lunghi e narrativi, in nuclei isostrofici, variamente cadenzati da rime, che marcano quasi regolarmente in *Una sera come tante* anche il passaggio di strofa, e da frequenti, quasi litaniche riprese anaforiche (in particolare della formula che viene assunta come titolo), che insomma diventano la piattaforma perfetta per la "gestione ironica" di una quotidianità di «impiegatizie frustrazioni», mossa da animosi progetti («scrivere versi cristiani in cui si mostri / che mi distrusse ragazzo l'educazione dei preti») e da un acre rimorso che viene dal riconoscimento dell'alienazione imposta dalla società («Ma se si viva o si muoia è indifferente, / se private persone senza storia / siamo, lettori di giornali, spettatori / televisivi, utenti di servizi: / dovremmo essere in molti, sbagliare in molti, / in compagnia di molti sommare i nostri vizi, / non in questa grigia innocenza che inermi ci tiene // qui, dove il male è facile e inarrivabile il bene»). Non indugia a farsi tormento la coscienza della perdita di autenticità sancita dalla vita moderna («Da quanti anni non vedo un fiume in piena? / […] Da quanto ha nome bontà la paura?»), a tal punto che l'elegia, mentre scopre il tragico che si cela nell'appercezione del fallimento di ogni tentativo di fuga, torna a sussumere una sentenziosità montaliana: «La verità chiedeva assai più semplici tempre. […] C'è più onore in tradire che in esser fedeli a metà» («Altri libri occorrevano / a me, non la tua pagina rombante»[9]), mentre ricalca il lamento sereniano per la perdita della giovinezza, età mitica della pienezza del vivere.

«L'essere è più del dire», torna a riconoscere il poeta in chiusura (*Finis fabulae*), riprendendo il monito che frustrava ogni possibile velleità, a suo modo eroica, implicita nel progetto formulatosi nel componimento *La vita in versi*. Eppure, nonostante questo «non dire è talvolta anche non essere»: ciò in qualche modo significa che le poesie di Giudici, proprio nel momento in cui rispecchiano la verità nuda e impoetica dell'esistenza, riescono a cogliere quel barlume di autenticità da sempre inseguito. A mettere la vita in versi, appunto.

È proprio tale sensazione, in fondo, a dettare il passaggio ad *Autobiologia*, paradossalmente spingendo il poeta a tornare a scomporre gli elementi sottesi nella sua dialettica fondante, pur di uscire dalla cifra letteraria individuata per rianimare la sfida. Il titolo, infatti, risulta efficace nel suggerire una tensione poetica che oltrepassa la semplice autobiografia, a costo di tentare la discesa nei fondamenti "biologici" del linguaggio e del mondo. (L'*understatement* lombardo, dunque, come conferma anche la vicenda di Raboni[10], risulta periodicamente e congenitamente sottoposto a tentazioni espressionistiche). Del resto, se veramente «è impossibile salvarsi da soli», la vita ripresa sulla pagina non deve essere la bella biografia di un unico, privilegiato individuo, ma la vita di tutti, l'esistenza *tout court*.

Si ripropone, dunque, con sottigliezza ma senza finzioni, l'ipotesi che anche la scrittura possa, per quanto in modo effimero e sfuggente, essere tutto, come la stessa esistenza. La vita ripresa nei versi, infatti, risulta propriamente rivissuta oppure inseguita? Il dilemma è profondo. «È nostalgia del futuro che mi estenua», aveva appena affermato il poeta, restituendo l'enigma nella sua vivezza, senza scioglierlo.



www.andreatemporelli.com

«Memoria dei sensi è presente. / Passato del futuro. / Futuro del passato. / Memoria è senso immediato», ridice ora svolgendo quasi in sillogismo il postulato agostiniano, fino a giungere a un monito sibillino: «Memoria dei sensi è il niente. // Per sete finge di bere. / Ma solo non più vedere / sarà vederti per sempre» (*La memoria dei sensi*).

La commedia (umana) si è voltata in tragedia: a ossessionare la fantasia poetica plasmando (sfigurando) il linguaggio è il senso della fine, la morte che suggella implacabilmente ogni ambizione di salvezza e che si annuncia nell'invecchiamento quasi esorcizzato nell'atto di prevenirlo. «Coltivo emiplegia, storta bocca, / disconnetto parole e utensili, chiedo / un coltello (per esempio) da bere», si afferma nei *Segni della fine*. Il progetto ora, anzi, la «mania», è quella di «pareggiare biografia e biologia», per ingannare il tempo attraverso la finzione suprema: «I segni della fine posso imitarli e allontanarli. / Io so che sono loro che imitano me. / Come la vita non si può modificare, / ma al prezzo di esserne ingannati / tuttavia ingannare».

Si tratta indubbiamente di un gioco a filo di lama, che persegue scientemente la scissione psichica e linguistica. Anche dentro una rappresentazione in parte ancora circoscritta nei suoi presupposti e nel suo scenario, come la sezione *Pantomime di Praga*, si innesca dentro le regole sceniche il dubbio circa questa estrema, irragionevole possibilità, dettata da una logica altra:

> Tuttavia un minimo d'impostura è necessario – mi disse.
> La verità non coincide con la saggezza.
> Stanno contro il disordine, alcune regole del gioco.
> Sii grato al rituale. La verità ti divora.
>
> Hai ragione – si aspettava che rispondessi.
> Recitiamola pure la farsa del ragionevole.
> Anch'io ripeterò che tutto non si può avere
> pronto a morire purché non crolli il letto dove muoio.
>
> Ma anche per me era l'ultima occasione che restava.
> E prima di sottoscrivere solo chiedevo se in cambio
> dell'accettare quel molto di finzione che diceva
> un minimo di verità sarebbe stato compatibile.

I confini che distinguono vita e versi, insomma, si incendiano e il demone dell'assoluto incede con passo irrevocabile («La sorte non è una scelta ma pura oggettività») fino a irrompere sulla pagina, lasciando baluginare lo spettro di un naufragio che non è più solo letterario, come si avverte nella *Quinta pantomima*: «speculo se potrei essere meno morto / per quella più breve caduta di gravità. / Con diligenza contemplo le modalità del mio suicidio / mentre resto in attesa delle notizie del tuo».

L'infrazione delle regole della convenienza letteraria, in un gesto finalmente sublime con cui si vorrebbe redimere un'intera esistenza condotta sui canoni del decoro spesso avvertito come vile mediocrità, espiando con essa anche la colpa originale che sembra sovrastarla, comporta la scissione dell'io, fino ad un suo immaginario azzeramento. L'io-personaggio che in modo tanto perentorio quanto complesso si era imposto con *La vita in versi*, diventa spazio cavo entro cui possono risuonare non soltanto le residuali reminiscenze dell'ego, ma le stesse pulsioni "biologiche", le voci dell'alterità, le stesse figure della coscienza, persino quelle che manifestano i prevedibili, ragionevoli dissensi: «Lascialo fare – è l'età. / Lascialo – non andrà lontano. / Lascialo che si sfoghi e si svaghi. / Lascialo all'eternità», è la strofa ritornello di



www.andreatemporelli.com

*Biologia*, che si riproduce in una sorta di autodistruttiva irrisione: «Lascialo alle cellule del suo corpo. / Lascialo che si ostini nel suo gioco di pazienza. / E lascialo che ripeta – vade retro, non siamo / insetti prevedibili api…». Ciò che più forte resta dopo questo processo di demolizione è tuttavia una minima, ma resistente certezza: «Solo chi non tenta / di salvarsi non è perduto», vale a dire: solo chi non rimuove il dubbio (il dubbio reale) ha la possibilità di progredire in conoscenza.

Fin dal testo introduttivo, comunque, il poeta suscitava tali resistenze, propedeutiche nella loro cieca prevedibilità all'insinuarsi di un'ipotesi di pensiero alternativa: «Ma cosa vuole con questi lamenti questo / qui – le solite la vita in versi». Già allora, nell'inciso strofico che spaccava la voce di dissenso sussunta dalla voce poetante, gli esiti linguistici, nella loro apparente vanità ludica e combinatoria, mettevano in moto quel processo di scomposizione e di sfigurazione («la versione italiana degli Atti / la passione pacchiana dei gatti / la pressione ruffiana dei fatti / la missione mediana dei matti»), che daranno vita, nei punti più intensi della raccolta, a poesie-monologo al limite del delirio, ritmicamente ossessive (la punteggiatura è quasi del tutto soppressa), spesso polimorfe e non più contenibili nelle consuete misure (anche se, va detto subito, si resta assai lontani da esiti coevi ben più eclatanti), pronte al *divertissement* metalinguistico (*Il verbo màinomai*), alla divaricazione dei registri espressivi fin qui pazientemente intrecciati, fino ad aprirsi a un discreto plurilinguismo. È significativo che proprio in questo libro-fucina venga accolta una prosa, *Morti di fame*, che nel suo valore quasi di "sfogo" assume in *Autobiologia* il valore cruciale di momento di liberazione. Riemergono infatti i ricordi forse più frustranti e scabrosi che rimordono la coscienza del protagonista, lo stesso che riproponeva ancora, all'altezza del libro precedente, il tema novecentesco dell'inettitudine, per quanto sagacemente rielaborato nelle sue trame e maschere interiori. Hanno un analogo valore di riscatto autopunitivo (e autodistruttivo, se «La verità divide») i versi della *Coscienza sporca*: «Io arrivo al più alla flebile esecrazione, / mormorare fra servi, ridetto sporadico / subito persuadibile alla ragione».

Ovvio, a questo punto, che si prenda congedo, in modo anche risentito, dall'esperienza poetica di Montale, di cui ci si era fatti cattivi interpreti: «Poesia non dà poesia la strada non era questa. // Ah cireneo Montale / la gloria molesta / del nostro leggerti male!» (*Il cattivo lettore*). Altra dunque è la strada da perseguire per non perdere più il movimento, forse illusorio forse no, di un'«immagine meravigliosa» che a tratti si prospetta alla fantasia:

> Una cosa, una cosa.
> Sublime immagine meravigliosa – o
> piuttosto non una di quelle
> lapalissiane verità che talvolta
> basta scoprir da soli per fare poesia?
>
> Più che una cosa forse un movimento.
>
> Ma prima conti in regola cuore contento
> spalle coperte morituri morti pretendo:
> tempo davanti a me finché ci sia
> l'occasione di scriverla in bello stile.
>
> Parlo di un modo poetico d'esser vile
> – e la cosa è volata via.

Dunque, la demolizione di sé e l'azzeramento della maschera dell'io istituisce la



www.andreatemporelli.com

possibilità di portare sulla scena voci più pure, in qualche modo sciolte dalla loro rappresentazione (dalla ricerca di un rispecchiamento oggettivo). Chi dice io nella pagina non è più univocamente individuabile e, quantunque mantenga caratteri sociali evidenti, il suo valore è appunto assorbito dalla gestualità orale. Siamo di fronte a un teatro della voce che adombra figure sociali sempre più losche, non sempre riducibili a distorte visioni oniriche derivate da disturbi della memoria (basti un accenno al direttore delle poste, all'autostoppista, alle compaesane «stronze» ecc.) – figure che ci riportano ad anni di fermento (*Autobiologia* viene stampato nel 1969), di profondi contrasti sociali, spesso turbolenti.

Ma anche l'ordine fittizio di un teatro della voce non può resistere a lungo e il teatro si dissolve: «Basta, spettatori, volge al termine l'esercizio», afferma il poeta intravedendo una diversa prospettiva sul reale:

> Ecco un punto di vista – ma che
> importa il dipingere!
> E quell'ozioso se sapessi! No –
> ben più proficuo (il corso continuando
> dei pensieri) me stesso regredire:
> affinché non *sul fondo* ma *io il fondo*
> essere della fossa essere me
> letto liberato dal peso del corpo e
> mondo in mutazione col mondo.

In questo desiderio di adesione biologica, e dunque creativa, nel punto di contatto fra sé e il mondo, si attua la decantazione anche delle pulsioni primarie e assistiamo, infatti, a pagine in cui affiora con più veemenza l'eros, lasciando magari al contempo che la demistificazione della donna prosegui in toni più accesi. È un femminino degradato a muovere le presenze di molte poesie, come *Cosanesai*, dove la donna è oggetto di desiderio e di risentimento: «fu asettica, vitaminica, / per non dire del tutto jemenfoutiste», «sardonica tagliauccelli con risolino di gola», mentre altrove il recupero di profili lungo la corrente della memoria ci riconsegna strani personaggi, come l'«Euridice dai sopraccigli maldepilati», «Ridicola mitologia, / quando ognuno capisce / che tu fosti la mia / giovanile occasione, / sprecata da coglione!», in un testo davvero autodistruttivo nell'accostamento di volgarità e versi melodici; oppure la signora Gemma Alfè, «fiduciaria del capo dei capi», mai considerata allora, quand'era ancora giovane, «sub specie concupiscendi», ed ora riapparsa come «un niente […] che si può a piacimento cambiare, / adesso che io sono io tu non sei tu!», forse motivata soltanto dall'ossessione del tempo, che incombe e muta impietosamente anche i miti giovanili e con essi l'intera visione dell'esistenza.

Più teneri omaggi alla figura femminile, nel canto di perdita della giovinezza, sono devoluti ai *Tre adattamenti da Pu-kin*, mentre la moglie, assorbita del tutto dalle cure della casa, pare quasi con insensatezza non condividere l'accidia di chi avverte il termine inequivocabile di ogni cosa e continuare nei suoi affanni, serenamente: «Tu // non vuoi vedere cose che incarogniscono intorno, / vuoi che ogni domani sia un primo giorno, / respingi all'infinito la fine», «tu che ti senti immutabile!». Ma le sequenze fondamentali che hanno per tema la femminilità sono indubbiamente i sei brani della raccolta *La Bovary c'est moi*, dove netta affiora la scissione psichica dell'io, voce femminile e autore insieme, che conduce all'annullamento dell'identità a causa di un amore devastante, che evidenza ogni fragilità e oscuro malessere di chi,



www.andreatemporelli.com

alla fine, non ha nemmeno «il coraggio di morire d'amore» ed anche per questo affonda nella pazzia. Il disgregamento dell'io è qui efficacemente riprodotto nel disordine delle affermazioni, nell'assillo dei ritmi e dei parallelismi, nella esibita e finta risolutezza subito contraddetta dagli ingorghi di pensieri che generano allitterazioni, forzature sintattiche, ripetizioni opprimenti, quasi beffardamente scandite dalle rime, discrete ma ineludibili.

La «regressione» verso il fondo biologico dell'esperienza, libera tuttavia anche elementi psicolinguistici volti alla purezza, come si vede nella *Ballata della lingua*, dove in cadenze liturgiche quasi caproniane si lascia decantare, strofa per strofa, una sorta di invocazione e lode della propria lingua, ripercorrendone le tappe ideali d'evoluzione, scandite da un aggettivo («Mia lingua – italiana», «Mia lingua – innocente», «Mia lingua – puntuale» e così via). Qui si ferma con particolare precisione la nuova condizione poetica, ponendo l'identità, nell'unico binomio che non prevede un aggettivo, fra lingua e vita: «Mia lingua – mia vita / dolcezza flatus vocis che m'hai tradito / tuo servo che t'ho servito». Si tratta in effetti dell'estremo riconoscimento del modo in cui il programma iniziale (mettere la vita in versi) si sia ormai ribaltato: ora il poeta cerca la vita nel linguaggio, dichiarandosi servo di quella dama non cercata che ormai prende possesso del suo fedele, per forza di scrittura[11].

Siamo così allo snodo fra *Autobiologia* e *O beatrice*.

La raccolta si apre con un laconico ma divertito riconoscimento: «Non cerco la tragedia ma ne subisco la vocazione», clausola di una poesia intitolata altrettanto significativamente *Mi piacerebbe ma non vorrei essere un poeta tragico*. Può darsi che dietro l'ostentata conoscenza della propria natura poetica si celi una crisi d'identità, a suo modo giustificata all'interno di quel rovesciamento di prospettive di cui si diceva. Anche il fatto di portare a tema della poesia la stessa creazione poetica è sintomatico, e l'autore, consapevole di quale sia *Il prezzo del sublime* («Il niente // è il prezzo del sublime»), non può restarne indifferente. La strategia che comunque adotta coscientemente è la mescolanza dei generi o, meglio ancora, l'infrazione dei generi, perché, infine, tragedia e commedia si intreccino.

Ora, dunque, il femminino si presta a esemplificare la poesia, a incarnarne il fantasma. Così la vediamo muoversi anonima ad inizio del libro, come «Una che si svestiva con molta docilità / deponendo in bell'ordine gli indumenti», restando insieme pudica ed esperta, secondo un decoroso modo di prestarsi che è metafora della cura formale «esibita con elegante indifferenza» (Mengaldo) che contraddistingue, appunto, la poesia di Giudici. Questa dama, proseguendo, non può che assumere qualche tratto muliebre («la pazienza è nelle donne virtù / che più di noi le frena lungo la china della morte») e rivelarsi

> Una che conosceva tutte le lingue del silenzio
> e per questo soffriva gli errori delle parole
> anche se la parola non è essenza
> ma paura d'assenza nell'uomo che la parla
>
> Una che amava il sole e l'oro
> e per questo portava tutto il grigio dei doveri
> come chi per mancanza di denaro abbia lasciata
> sul banco la bella cosa a lungo soppesata



www.andreatemporelli.com

La scommessa è dunque di rendere il sublime (la «cosa» che è «immagine meravigliosa» e sfuggente) restando affabili, per sfiorare l'assoluto con un dire colloquiale e concreto. Si tratta di una «gestione ironica», per rifarci alla formula dello stesso autore, che mantiene in essere ciò di cui in effetti si dispone nell'atto di misconoscerlo. Così la dantesca Beatrice diventa qui "beatrice", con l'iniziale minuscola, per indicare la condizione completamente umana, anzi dimessa e quotidiana, che qui assume il mito angelico della donna stilnovista, l'angelo visitatore che sarà anche di Montale.

Ha tratti di spiccato erotismo e attributi materni addirittura popolari la beatrice invocata con giocosità nel virtuosistico gioco di contrasti fra citazioni quasi snobistiche e battute al limite della volgarità: «Beatrice […] nella selva selvaggia che a te conduce / dalla padella alla brace / estrema escursione termica che mi resta / più fuoco per me tua minestra», «dai tuoi seni io vengo a esplorare […] se il letto sia di giusta misura / per l'amore secondo natura». Non si tratta più, com'è evidente, di ricorrere alle dosate alchimie dell'ironia, ma di attingere con disinvoltura a una grassa comicità. Recita il distico finale: «Beatrice – dal verbo beare / nome comune singolare», per ribadire nell'evidenza grammaticale la desublimazione, davvero gozzaniana, del tema.

Una volta impostato il nuovo approccio alla materia, il poeta si concede ampia libertà d'azione in una raccolta che finisce per risultare piuttosto eterogenea, con pochi risultati davvero rimarchevoli. Tornano sì ad affacciarsi figure che attraverso la prima persona possono mettere in scena il loro racconto, secondo la consueta drammaturgia della voce (si veda in particolare, ma si impongono via via altre questioni sempre più circoscrivibili che si accompagnano a inedite soluzioni stilistiche. Il tema della morte è a questo punto davvero centrale e svolto secondo diversificate prospettive: la divagazione di un enigmatico esperto, per ragioni di lavoro, intorno a quale sia la forma migliore per un suicidio (*Il meglio*), la metaforica orizzontalità della coppia nel consueto abbandono serale (*Serale I*), la diretta e straziata riflessione in climax ancora una volta liturgico della poesia *Il mio desiderio di morire*, la contemplazione inquietante di altrui *Sparizioni*, e così via, fino alla quasi compiaciuta lamentazione di scongiura di *Neoplasie*, che precede la straniata e serena visione conclusiva (*Descrizione della mia morte*), che racconta cerimoniosamente i preparativi con il quale il poeta, o meglio la sua più esplicita caricatura, si avvia al proprio patibolo, per poi congedarsi dall'intera raccolta con un colpo teatrale: «Ma a quel punto dissi: basta, / Paghi chi deve, io chiedo scusa del disturbo. / Uscii dal luogo e ridiscesi nella strada, / Che importa anche se era questione solo di ore. / C'era un bel sole, volevo vivere la mia morte. / Morire la mia vita non era naturale».

Parallelamente si sviluppa il tema della finitudine corporale, che ha il suo apice, prelevando qualche campione fra i molti possibili, nei versi di *Corpo* e *Pancia (I)* e *(II)*. Nella prima poesia il protagonista si rivolge direttamente al corpo come a un simulacro: «Tu che per darti non puoi non bruciarti. / Tu che non puoi aggrapparti all'attimo che ti ama»), sede della «melanconia irrimediabile», per questo adorato in sequenze che si vorrebbero persino sapienziali e che sconfinano nell'atto di fede: «O puro spirito». Ma con maggiore irriverenza il poeta si avventura in un'ode alla pancia, adottando un linguaggio volutamente dissacrante in contrasto con un'esplicita e compiaciuta venerazione feticistica che sconfina nel ridicolo, ricalcando senza pudore tutti i luoghi comuni del caso («Pancia – nella quale / penetra la lancia / Tua ferita / della mia vita […] Pancia – dalla quale / cresce la ghirlanda / Tuo buio dentro / e mio



www.andreatemporelli.com

rosso centro […] Pancia piena di dolore / Pancia dalla lunga cicatrice / Pancia della mia madre / E della beatrice»): banalità che, come se non bastasse, il poeta riprende successivamente, come per aggiungere altri specchietti psicanalitici per allodole («Pancia – dentro la quale / io voglio tornare»).

Si addice anche in questo caso, dunque, l'idea di regressione, cercata con insistenza, che prosegue anche la ridiscesa biologica al grado infimo dell'animalità, come dimostrano i testi che accrescono ulteriormente il bestiario della poesia di Giudici. Ma affiora anche l'aspetto evolutivo, per così dire, che tale regressione vorrebbe sottendere e che si può percorrere sulla stregua delle tre poesie che recano il titolo *Il progetto di se stesso*. La prima di queste recita:

> Di sé sotto i suoi piedi il ponte si costruisce
> Il ponte dove passare
> Il ponte per attraversare il mare
> Ma altra materia non ha che il suo corpo
>
> Di sé sotto i suoi piedi il suo corpo sgretola
> Il corpo che deve gettare
> Il corpo sopra il quale transitare
> Non ha altro vivere che il farsi morto

Siamo in modo quasi inavvertito nel pieno di una vera e propria mistica, laddove il poeta si vede intento ad affrontare la morte e addirittura a volerla superare attraverso la sua opera. Nella follia della situazione si presagisce il capovolgimento che vorrebbe risolvere l'annullamento dell'identità nella sua riconfigurazione gloriosa e incoercibile, sublime tentazione che il letterato ragionevole rimuove costantemente attraverso il depistaggio messo in atto con i repentini e virtuosistici rovesciamenti di registri, dal comico al tragico, in tutte le sue possibili contaminazioni. «Dunque ingegnosamente si adoperava» l'ingegnere nel secondo componimento della serie, «Colmava il niente davanti col niente che dietro restava. / E si gettava per lungo, si rialzava, camminava: / così rapidamente che in quel vuoto non cascava», sebbene, e siamo alla parte conclusiva, il folle moto non conduce a nessuna certa acquisizione: «O mia fabbrica temeraria / […] O mio castello d'aria».

Che si tratti di un moto di pura vanità, intransitivo, che coincida con la stasi e produca solo una meccanica e insensata ripetizione di sé, pare testimoniarlo il corrispettivo stilistico di tale struttura psicologica, vale a dire la figura etimologica che rappresenta il meccanismo linguistico al quale l'autore, nel proprio annullamento, si affida per lasciare che il discorso poetico sia portato avanti dalla beatrice-poesia, appunto, come se davvero il poema in parte si costruisse da solo, al di là della volontà dell'autore (e si ricordi ancora il titolo emblematico che Giudici ha voluto dare a una sua raccolta di saggi, *La dama non cercata*). C'è addirittura un componimento intitolato *Gli oggetti interni*, che descrive «Colui che allo specchio si specchiava trapassare / con la mente vigile vigilando / le fasi del trapasso», dove è importante sottolineare la lucidità con quale il processo di regressione si compie, lasciando che anche la poesia giunga al limite dell'abisso («quasi afasica lingua»), innescando poi di seguito quella sorta di lallazione che vorrebbe essere primissimo segno di una ideale rinascita: «E così la parola che si parlava / L'amore che si amava / La vita che si viveva / Lo spirito che s'ispirava / La morte che si moriva». Non c'è dubbio circa l'importanza attribuita a questa figura retorica, che ritorna in molti luoghi strategici del libro, come



www.andreatemporelli.com

per esempio nel *Mio desiderio di morire* («Dal mio nobile assunto / di stringere l'amore nell'amore, / il punto nel punto») o in *Trattando l'ombre come cosa salda* («Me che divento io / Io che divento me»), ma su tutte le citazioni possibile valga la lettura di *Ciao, Sublime*, dove per l'appunto il sublime stesso è riconosciuto in questa chiave di volta: «Tu, cosa della cosa / […] Al di là della fine / e senza fine. / Senza principio / al di qua del principio. […] Cosa della cosa. / Rossa della rosa. […] Tu – amore nell'amare».

Per quanto riguarda poi le strutture che definiscono l'architettura dei singoli testi (ma fino ad affiorare nel titolo complessivo del libro), si sarà notato anche solo dalle citazioni appena riportate come le poesie si costruiscono quasi esclusivamente nelle forme pure dell'invocazione, dell'inno, dell'ode, dell'esclamazione – che tendono a isolare il singolo verso in una misura conchiusa, visualizzata dalla maiuscola iniziale ormai canonica, cui si accompagna la riduzione estrema della punteggiatura – in una vertiginosa *escalation* rituale non priva di eclatanti cadute, tutte funzionali però al gesto davvero sublime di una *clownerie* spirituale che tenta il miracolo di restituirci a un infantile stupore davanti al mistero.

Spinge sui pedali di una religiosità più tradizionale il successivo *Il male dei creditori*, che con sguardo pietoso, che si apre laddove si era chiuso *O beatrice*, con la sparizione del soggetto, propizia per ripristinare uno spazio scenico in cui ospitare i fantasmi della memoria. Il titolo stesso del libro allude alla preghiera del *Pater noster*, mentre è palese e quasi automatico che il debito realmente contratto a suo tempo dal padre sfumi in una colpa dal carattere spiccatamente morale e religioso. C'è poi un testo importante, *L'Etica di Bonhoeffer* che risponde alla *Ricerca di un'etica* della sezione conclusiva del libro precedente: qui il poeta apostrofa se stesso con vigore: «Tu che discetti / Congetturi / Costruisci / Tu che decidendo / Di lasciarti tuttavia / Un po' ti tieni // Oh slègati / Oh stenditi / […] Più pazienza ti chiedo / Ti chiedo più religione». Ma non mancano poi altri testi che inanellano profili appartenenti all'educazione cattolica, come per esempio *Il vescovo di Luni* e il *Carteggio fra superiori*, divisi con *humour* da un divertito ritratto femminile accostando il sacro al profano: «Ma io solo qui scrivo di te, / Mia charmeuse, mia encantadora: // Secoli di trattati sull'erotismo / Non valgono la tua risata di gola» (*A una giovane sindacalista*, a ricordarci l'altra "fede" del poeta).

Gli accenti ci riportano al dettato colloquiale e sobrio delle prime raccolte, mancano, infatti, gli eccessi di sperimentazione formale appena toccati e anche il pericolo dell'afasia è completamente scongiurato: «Voglio fissarti e toccarti: // Mio sentirmi che ti parlo, / Mio vedermi che ti vedo. / […] Al canto che tace non credo» (*Senza titolo*). Ma la conquista che si può attribuire forse proprio alla ricerca precedente è l'attitudine a guardarsi come da un altro luogo, da un surreale "fuori di sé", che non si riduce a semplice trucco della rappresentazione, ma a registrazione profonda della voce su frequenze impercettibilmente ma sostanzialmente nuove. È ciò che accade nelle compatte strofe della *Rappresentazione di sé nell'atto di rappresentarsi colpevole e compiacente*, dove non assistiamo più a un ironico gioco di specchi, ma a una seria contemplazione che fissa, piuttosto che il quadro "sociologico" che si presta a qualsiasi evoluzione narrativa, il centro della questione, il punto incandescente che in questo libro si identifica con la colpa, anche nella sua valenza occulta di colpa originale, di limite che scolpisce l'essenza della nostra natura umana: «La colpa è un



www.andreatemporelli.com

guscio, io ci sto dentro». Questa nuovo punto di vista straniante permette di "gestire ironicamente" la situazione nel suo complesso, come se, mettendo in piedi consapevolmente una finzione, il poeta fosse in grado di liberarsene, di sovradeterminarla con continui smascheramenti («La lingua è una maschera, / Maschera della maschera è la lingua straniera»), che sono poi affondi di significato mortali nel corpo verbale e psichico:

> E io che mi frusto e consumo
> In questa scena!
> E chi mi ama che mi pretenderebbe
> Eroico su cavalli trasvolante il vento!
> Mentre penso – purché di me una particola
> Duri oltre la sparizione dei punitori!
> Senza timori potrei lasciare questo guscio.

A livello macrostrutturale l'uscita dall'«impostura» (per ricorrere a un termine frequente in Giudici) si attua con *L'intermezzo teatrale*, quasi un coro che interviene e spezza la rappresentazione intonando le sue alte invocazioni di dubbio e preghiera («E in te mi riconosco, / Chiusa forma in cui discendo, / Quiete e luce, caldo odore, / Amnio e mare del bel grembo / […] Calarmi nella colpa, / Distruggerla con pazienza / Per abilità d'ingegno / Sovvertirla in innocenza»).

Con questa strategia il poeta dispone della regola più rigida, vale a dire il tempo, e si accinge a ripristinare i momenti cruciali del passato, fin quasi a riviverli e redimerli, assecondando «l'antico bisogno / Di colpa di confessione e di servitù / Esso rimane e passano persone sulla scena» (*Sottomissione e riconoscimento*). Ognuno di questi personaggi può ricondursi idealmente a una cerchia quasi familiare di rapporti, come i ritratti recuperati alle memorie del collegio, durante gli anni del soggiorno romano, e alle amicizie dell'infanzia, che man mano si allargano a circoscrivere un microcosmo sociale, con una propensione anche per il bozzetto, che rinfranca l'antico desiderio di solidarietà, che si pone alla base anche dell'impegno politico: «Non si deve privatizzare / In queste catacombe l'esistenza» – come fa dire al protagonista della poesia *I nemici* – «Ma farsi parte di un progetto collettivo, / Tuffarsi in quella stanza piena di fumo / Dove si còniano parole d'ordine, / Dove il giusto o l'errore sono di molti…».

Ma su tutte le figure del passato spicca naturalmente quella paterna: «E lui spiavo impassibile a tutto: / Al passare del tempo, / Al male dei creditori» (*Gli abiti e i corpi*). A lui va attribuito, infatti, il debito che sta alla base di tutta la vicenda e si prolunga nella vita del figlio, il quale, tuttavia, con un gesto commovente, alla fine si adagia sulla figura paterna, facendo coincidere *La sua scrittura* (del padre), così abile nel tenere a bada i creditori, con la propria poesia.

Se Mengaldo coglieva nel segno affermando che fin dalla *Vita in versi* «l'autore ha già identificato i suoi temi essenziali»[12], il recupero memoriale delle origini del presente e insieme la proiezione sulle ombre del passato dei moti inquieti di verifica delle risposte elaborate dal poeta anche dopo la svolta di *O beatrice* occupa totalmente la fantasia dell'autore, ormai in un certo senso postumo a se stesso, senza scelta dopo lo sfondamento dello specchio. Ma, se fermarsi – interrompere la costruzione di quel ponte coraggiosamente teso sul mistero – significa accettare lo scacco di fronte al Sublime, tornato così ad essere sguardo di Medusa e non più «Essere Umano sem-



www.andreatemporelli.com

plicemente» (mentre rendere vivibile il sublime rappresentava il miracolo finora compiuto dai versi di Giudici), il poeta accetta questa condizione. «Credo che fosse la sola scappatoia – travestirsi», afferma *in limine* al *Ristorante dei morti*, in un componimento dal titolo inequivocabile: *Gli stracci e la santità*. Dunque, continuare a vivere, ma come chi ha montalianamente intravisto il segreto e va in mezzo agli altri uomini che non sanno; continuare a scrivere, come un abile e amabile versificatore che continua a mettere in rima la quotidianità e persino i pensieri più frusti e comuni: «Rischiarla adesso la santità? / Mio tribunale che mi frughi incerto / Fra essere e diventare – ho un bel dirti / Che non è quel che sembro». D'altronde, il poeta chiede direttamente venia al suo lettore: «Non voglio suonar grancasse / Sul palco della mia arte / Come lui sono un brusìo / Da un banco in fondo alla classe / Porto pesi e pago tasse / Incerto se esista Dio», perché la poesia non sia, in altri termini, assurdo privilegio, viaggio assoluto che separa dalla vita, invece, di farti vivere di più (più intensamente ma, in senso scaramantico, anche più a lungo).

Naturalmente ciò non potrà che riattivare per altra via il consueto meccanismo di colpa. La scrittura stessa, dopo aver compiuto lo smascheramento del linguaggio, dopo essersi capovolta nell'altra dimensione, diventa essa stessa l'estrema maschera: è in questo "fare" che si può continuare a vivere – prigione e libertà, colpa e redenzione:

> Melanconia dell'intelletto
> Su e giù per la prigione
> Nome scavato del suo oggetto
> Cosa che sta senza il nome
>
> […]
>
> Eccomi al tuo fruscìo
> Balbetto il più che mi chiedi
> Mio male sacro – mio
> Ritmo che mi precedi.

Consapevole delle regole del decoro letterario e fedele alla propria natura (dal momento che risulterebbe patetico "recitare" la verità), il poeta non può dire in prima persona "le segrete cose", ha bisogno del poema e dei suoi personaggi – in questo caso il Pascoli che dà vita a un'intera sezione, fra le più intense della raccolta. Ma l'adagiarsi su quel "ritmo", in una simbolica sepoltura dell'io che diviene rituale di espiazione, è allo stesso tempo garanzia di futuro: «Ritmo che mi precedi». Ecco allora il senso della calibrata architettura del libro, composto di sezioni particolarmente compatte rispetto a lavori precedenti sia dal punto di vista metrico-formale sia dal punto di vista tematico, inaugurate da un testo a sé stante, con un linguaggio sempre più omogeneo, che può ancora adattarsi a differenti registri ma che evita gli strappi dei momenti più sperimentali. Ecco la ragione di quell'«ordine» quasi maniacale che diventa il titolo di uno dei capitoli del libro, ma soprattutto ecco il motivo di fondo della strutturazione dei testi secondo la regola dell'isostrofismo e di cadenze non prefissate, ma aderenti con naturalezza a un principio interno.

Nella poesia che presta il titolo all'intera raccolta, l'autore ironizza sulla propria condizione di sopravvissuto offrendoci la descrizione straniata di un incontro con una specie di mago che risponde al nome di Helvetius – che sta scherzosamente per Elvio Fachinelli, psicologo e scrittore, ci informa in nota – in quello che è, appunto, *Il*



www.andreatemporelli.com

*ristorante dei morti*, dal momento che proprio in quel luogo il protagonista ricorda di aver incontrato diverse persone importanti: «Nomino i nomi», stupito per «Quanto di storia mi è transitato addosso / A me che sono un privato». E i nomi sono quelli di don Lorenzo Milani, Noventa e Amelia, che «volava come una tunica».

Lo sguardo così fermamente e melanconicamente rivolto al passato genera quasi inevitabilmente l'accorata ricerca di un *ubi consistam* della raccolta *Lume dei tuoi misteri*, dove la memoria si riallaccia al mito femminino già desublimato, mito che si identifica naturalmente anzitutto con la madre, che Giudici ha perduta quando aveva poco più di tre anni, in piena epoca fascista. «Come di chi mai non sia giunto / A esserci né a sparire», recita l'esordio ambiguamente riferibile sia all'immagine materna sia al poeta, del resto figure sovrapposte nella visione della poesia immediatamente successiva, *Amparo*:

> Carezza delle mani che non è movimento
> Delle mie mani sul tuo corpo ma il tuo corpo
> Pieno che lungo il confine le esclude
> Fra il suo vallivo profilo e l'aria
>
> […]
>
> O vano seno di madre
> Amparo of your thighs / sighs
> Canestro del mondo e tomba – perciò
> Ritentiamo

Benché linguisticamente meno omogenea del *Ristorante dei morti* (ma il ricorso ad altre lingue sembra motivato dal recupero memoriale e non solo da una volontà mimetica e insieme straniante di rappresentare personaggi e vicende) anche questa raccolta presenta un chiaro progetto nella tripartizione nei capitoli *Accordi*, *Ghirlandetta* e *Akt*, senza manie di particolari corrispondenze, se la poesia è scienza che ha per oggetto «l'esatto del press'a poco».

Forme sempre più privilegiate dallo sguardo *à rebours* sono il sogno (e ricordiamo che Raboni nel 1982 pubblica una raccolta dal titolo *Nel grave sogno*) e la finzione, che insieme alla musicalità da tempo caratteristica di questa poesia dànno vita a sequenze che si direbbero caproniane nell'inseguimento di temi e figure, sfuggenti al tal punto da provocare contorcimenti sintattici e scivolamenti espressivi fra più registri. Si prendano a modello versi come quelli di *Un'idea*

> Lo sai (narrasti) che razza
> Di bestie teneva lui?
> Due doberman – due
> Canidiavolo – tanto per darti un'idea
> Del tipo

che nella movenza, nella concisione epigrammatica e persino nella coincidenza di qualche immagine rievoca la "caccia" metafisica di Caproni[13] (e basterebbe seguire le suggestioni dei titoli per trovare ulteriori contiguità), oppure *Domine, non sum digna*, in particolare dell'ultima strofa:

> O.K. ripeterò – Signore, non sono degna
> Che vieni sotto il mio tetto:



www.andreatemporelli.com

Ma cosa vuoi che sia una volta sola
E senza l'agio di un letto

dove la caricatura della donna si associa ancora capronianamente a quella di Dio, mentre in un solo verso si può passare dalla colloquialità radente dell'«O.K.» alla citazione sovraccaricata, per richiamo immediato, dall'aura della formulazione latina nel titolo.

Attraverso la figura della madre da sempre la femminilità si associava al senso del distacco (e quindi della differenza, della colpa) e del divino:

Nelle sole parole che ricordo
di mia madre – che «Dio
– diceva – è in cielo in terra
e in ogni luogo – la gutturale gh

disinvolta intaccava il luò d'un l'uovo
contro il bordo d'un piatto
– serenamente dopo in cielo in terra
dal guscio separato in due metà

scodellava sul fondo il tuorlo intatta
– la madre sconosciuta parlava
religione entrava
nella mia tenera età.

Sono versi, questi, che risalgono all'*Educazione cattolica* del primissimo Giudici, mentre qui si potrebbe ricorrere alla lunga, e ancora caproniana, litania di *Aspirazioni*:

Poi che non scorgo via d'uscita
Nel lume di questa vita

In te rifugio il triste orgoglio
Spessore di questo foglio

E nella mente mi assottiglio
Microbo figlio di figlia d'un figlio

tutta centrata sull'invocazione di un turoldiano «Dio ragione che sragiona»[14].

Ma gli accenti più caratteristici di questa raccolta sono ben lontani da quel sublime che torna a profilarsi sull'onda di un vecchio monito di Noventa e riaccendono mai sopite pulsioni di quell'«eros canagliesco e bisbetico ma anche giocherellante e pirotecnico» sottolineato da Zanzotto, in particolare nella "fabula in versi" di *Ghirlandetta*. Qui le divertite sconcezze dei comici protagonisti che si muovono in un contesto di eliotiana desolazione svolgono nell'economia dell'opera in versi di Giudici una funzione forse analoga a quella che avranno le *Canzonette mortali* in Raboni, pur intonate fuori di qualsiasi parodia favolesca.

Sempre sulla scia generata dall'impulso verso qualche ipotesi di "salvezza" e di consistenza umana, nel proprio stato di sopravvissuto a sé stesso, va ascritta l'avventura euforica di *Salutz*. In questa raccolta il femminino torna a incarnarsi nella domina da servire, nel demone della lingua poetica. Piuttosto che seguire le evoluzioni dell'opera, che intreccia in nuove formule i soliti nodi tematici, va ribadita la complessa e questa volta esatta costruzione del volume, che prevede mille versi ripartiti



www.andreatemporelli.com

in sette sezioni di dieci poesie, ciascuna di quattordici versi (una sorta di reinvenzione del sonetto, con versi  e rime irregolari), seguiti da un *Lais* finale di venti versi. Il riferimento alla tradizione trobadorica del genere denominato *salutz*, si contamina con quella dei *Minnesänger* germanici e, soprattutto, con la lettera "pretestamentaria" di Raimbaut de Vaqueiras scritta nel 1205 dove si inoltra la richiesta di riconoscimenti dei servigi resi al proprio Marchese (in un recupero di fonti provenzali parallelo a quello compiuto da Raboni con le traduzioni di Arnaut Daniel). Ciò spiega gli appellativi di Minne, Midons e Domna con la quale ci si rivolge alla dama, le innumerevoli invenzioni lessicali a imitare la letteratura provenzale, ma soprattutto il senso di "saluto" ovvero di congedo, che il poeta attribuisce alla sua opera, naturalmente animato da un anelito di rinascita e trasmutazione:

> Io attraverso voi, Midons, viaggio
> A verità per stella d'impostura
> A voi mi capovolgo in vostro omaggio –
> Reo quanto più fedele
> Matto quanto più saggio:
> Così siete il dolcissimo mio fiele
> La volatile chiave del passaggio
> Un'altra un'altra ancora diventate
> Voi che di me il contrario di me fate

Il *Lais* finale giunge poi a chiudere in una perfetta cornice l'intera «impresa di parole», con il poeta-cavaliere che depone la «fida dupont» e si appresta quasi a fare un consuntivo di tutti gli oggetti che, in qualche modo, dopo di lui rimarranno come lasciti, nel senso villoniano che il poeta attribuisce al titolo di congedo.

«Volevo un luogo dove svelarmi / Con voce calma rielencare i miei frantumi», si afferma nel successivo *Fortezza*, svelando lo spunto poetico della nuova raccolta. All'autore non resta che la concentrazione finale, il raccoglimento, in attesa della sentenza, mentre le vaghe figure che gli si muovono intorno come carcerieri, in verità non detestabili. I testi sono, infatti, per lo più brevi, quasi ideali reliquie, per giunta contrassegnati dalla data di composizione. Il passo sembra ricordare proprio quello del Montale diaristico, alle prese anche con l'ingombro della propria immagine di poeta, senza però cedere al sarcasmo, ma stringendosi ancora una volta intorno ai nuclei più luminosi della propria vicenda:

> In questa prigione lo chiuda –
> Unico lembo di respiro non proibito
> Lasciandogli il fatuo infinito
> Grembo a cui torna e torna
> Stupida bestia a sfidare
> L'altro Sé dello specchio nel chiaro aldilà
> Altrove nel cuore di lei –
> E poi subito e sempre ricominciare persuadendosi:
> Ma esiste e quasi ci sei.

Ma nemmeno su questa soglia l'autore cede a un facile abbandono, sfondando quella sorta di resistenza che si era sempre imposta per rimanere, almeno con i propri versi, nell'aldiquà, senza fuoriuscita dai territori giurisdizionali della letteratura:



www.andreatemporelli.com

Ma chi è carceriere di se stesso
Ha un bel prendersi su capello per capello
A tirarsene fuori:
Cafarnao d'un cervello
Non c'è grazia se non muori

E un'ultima controfigura si presta come finzione teatrale: quella di Campanella, nella conclusiva sezione *Frate Tommaso*, a ribadire la necessità di dare corpo agli spettri della mente, perché vita e versi coesistano, senza annullarsi.

**NOTE**

[1] In particolare si rimanda ad altra occasione la lettura della "trilogia" successiva alla pubblicazione in due volumi delle *Poesie 1953-1990* (Milano, Garzanti 1991) qui adottati come riferimento e che comprende i volumi *Quanto spera di campare Giovanni* (1993), *Empie stelle* (1996) ed *Eresia della sera* (1999), tutti editi da Garzanti.

[2] Milano, Mondadori 1965.

[3] Per quanto riguarda la distinzione fra Gozzano e il movimento crepuscolare si tenga presente anche soltanto l'efficace titolo dell'antologia di CECILIA GHELLI, *Gozzano e i crepuscolari* (Milano, Garzanti 1983), ma si veda anche il contributo di GIULIANO LADOLFI, *Gudo Gozzano: la morte e il sogno*, «Atelier», I, 3, settembre 1996, pp. 7-22.

[4] *Fiorì d'improvviso*, Roma, Edizioni del Canzoniere 1953; *La Stazione di Pisa*, Urbino, Istituto Statale d'Arte 1954; *L'intelligenza col nemico*, Milano, Scheiwiller 1957; *L'educazione cattolica*, ivi 1963.

[5] *Piccolo testamento*, *La bufera e altro*, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori 1984, p. 275.

[6] *Dissipa tu se lo vuoi*, sequenza finale di *Mediterraneo*, *Ossi di Seppia, Tutte le poesie*, cit. p. 61.

[7] È tipico infatti del "primo" Montale, all'altezza degli *Ossi di seppia*, cogliere emblemi dal paesaggio, contaminando, però, tale momento descrittivo, come ha annotato Contini, con un momento assertivo (cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Introduzione a "'Ossi di seppia'"*, nel volume *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi 1974); l'occultamento di questo secondo momento sarà alla base dell'evoluzione poetica rappresentata dalle *Occasioni*, che maturano così la teoria del correlativo oggettivo che ha, come noto, in Eliot l'involontario teorico (e si veda, a proposito, il saggio *Amleto e i suoi problemi* in THOMAS STEARNS ELIOT, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Milano, Bompiani 1985, p. 124).

[8] VITTORIO SERENI, *Nel sonno*, *Gli strumenti umani, Poesie*, edizione critica a c. di Dante Isella, Milano, Mondadori 1995, p. 147.

[9] EUGENIO MONTALE, *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*, *Mediterraneo*, *Ossi di seppia, Tutte le poesie, op. cit.*, p. 59.

[10] Cfr. MARCO MERLIN, *Realtà e anacronismo. La poesia di Giovanni Raboni*, «Atelier», III, 9, marzo 1998, pp. 26-47.

[11] Il riferimento è al titolo della raccolta di saggi, *La dama non cercata*, che GIUDICI pubblicherà nel 1985.

[12] PIER VINCENZO MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori 1978, p. 919.

[13] Cfr. GIORGIO CAPRONI, *Il franco cacciatore* (1973-1982), *L'opera in versi*, edizione critica a cura di LUCA ZULIANI, Milano, Mondadori 1998.

[14] «Vivi di noi. / Sei / la verità che non ragiona.» (DAVID MARIA TUROLDO, *O sensi miei…, Poesie 1948-1988,* Milano, Rizzoli 1990, p. 53).



www.andreatemporelli.com

## *Marco Guzzi* - **Terapie**

*I testi che presentiamo rappresentano la sezione di una raccolta di liriche che Marco Guzzi pubblicherà entro l'anno e chiariscono l'originale sua concezione di poesia, intesa come annuncio dell'epoca dell'Uomo Nuovo, dopo la svolta epocale dell'attuale società ormai giunta al collasso: «Ora che il fiato mi avvolge / Del profeta, e la parola / Cade in me illuminante». Lo scrittore, pertanto, si sente scosso da un'energia vitale che lo scuote dal profondo e tramuta la sua visione della realtà: «Elettrizzante / è il giorno», il nuovo Giorno. Ma l'impervia strada non può essere percorsa da soli, perché tutta l'umanità sta soffrendo "nelle doglie del parto": «Viv[e] del canto / Della carovana».*

*Il poeta, come un umile tintore, è consapevole della sua missione e si lascia impregnare «come una spugna», "si incarna" nella vita, tace, aspetta in un silenzio che è preludio di fecondità. Cancellato il passato, come un omeopata, distilla «la sostanza che fa male / infinitesimale» per trovare le «terapie» di guarigione, affina la vista, scrosta i luoghi comuni del pensiero e attraverso «fori e fessure», intravede la luce.*

*La poesia di Guzzi, nel momento in cui attinge ad una personale visione filosofica, si imbeve di tutte le componenti umane: sentimento, azione e parola, per il fatto che trova la sua esistenza all'interno della totalità dell'esperienza e si trasforma essa stessa in condizione di ebbrezza e di felicità. Lo stile è preciso e nel contempo evocativo, realistico e metaforico, lineare nella segmentazione metrica, perché esprime un evento in fieri, un accadimento contemporaneo, per cui il poeta si trasforma in "profeta" nel senso di annunciatore piuttosto che di veggente.*

*Al di là di qualsiasi distinzione crociana, la lirica in Guzzi supera la dimensione personale e nel fondare le radici nella totalità dell'uomo, essere unico ed irripetibile e contemporaneamente sociale, aspira ad assorbire i caratteri della "svolta" epocale* (G. L.).

### MIRACOLATO

Un ordine per l'anima
È un più di vita:
Solo la crescita salva.
Il resto è legge
Penitenziaria.

Vedo l'estate di tutti i miei giorni:
L'abbondanza, i frutti sperati.
Ora che il fiato mi avvolge
Del profeta, e la parola
Cade in me lungimirante.

### GINNASTA

Mi scuote dal mondo
Come da un>artrite; getto
La paralisi sul fondo
Delle Marianne,
Come una barella che lo storpio
Lascia per terra
Miracolato.



www.andreatemporelli.com

AGOPUNTURA

È un ago? è un tocco?
Per tutta la sostanza le sue onde
Lascia suonare, come un ciottolo
Infrange del lago
L'immobile specchiare, e vibra
Così, da cima a fondo
Il corpo cellulare delle acque
Toccando come scossa il pesce rosso
Che a scatti vira.

*"Elettrizzante*
*È il giorno. Come una cura*
*Tocca i punti giusti:*
*Cambia il voltaggio*
*Della luce".*

LA CAROVANA

**"Fuori dell'otto**
**Volante**
**Del planetario. Oltre il sistema**
**Ti adocchio".**

Il massaggio
Delle tue parole
Sulle reni, sui freni
Inibitori.
Il messaggio
Soffiato tra i polmoni
E gli occhi
Opera frequenti assoluzioni.
E forma il viaggio
La mia mentalità
Di viaggiatore.

**"Senza sostanza**
**Come una danza**
**Vivi del canto**
**Della carovana".**

LEZIONE DI RESISTENZA ALLA SETE

Sono la secca
Fonte.
La malata.
Sono l'artritica.



www.andreatemporelli.com

La più bloccata.

Tutte le parole storpie
Bambine del Sahara, solo gli occhi
Denunciano il groppo
In gola, tra le pezze
Della carne avvizzita.

Sono la mamma negra con la zinna
Incartapecorita nella bocca
Del figlio morto.
Sono la nera
Atterrita.

*"Funesta*
*Ti approssimi alla gioia*
*Delle piogge. La siccità*
*Fu il corso: la propedeutica*
*Del mangiafuoco"*.

IL TINTORE

**"È un lavoro che non ti chiede nessuno**
**L'unico che oggi paga la giornata".**

M'imbevo come una spugna.
M'intrido le vesti nel tuo eloquio
Verde.
Mi metto a mollo.

Difficile è trasudare, sbiancarsi.
Difficile è restare
Fermi nell'acido
Dove s'impressiona
L'immagine di te, la tua foto.

**"L'incarnazione è questa intrisione**
**Dei corpi nel mio sangue**
**Vulcanizzato:**
**La tinteggiatura**
**Nucleare**
**Che li spanna".**

SEME E PAROLA

L'uomo di Dio tace
Come per mesi resta continente.
Spermatico è il seme trattenuto.
E la parola che non dici
Suona più in alto.



www.andreatemporelli.com

PROCEDURE

Innanzitutto la vita è cancellata.
Tanto per cominciare.
La cieca nata.

Poi sottocoperta
E sotto sotto
Dove il vascello è mare
La testa mi diventa una medusa
Abbagliata,
E nella spugna universale l'omeopata
Stilla la sostanza che fa male
Infinitesimale,
Perché la guarigione è un altro corpo,
Non una seconda malattia.

Allora la mia testa di farfalla,
La mia rondine dall'iride di mare,
S'alza coi venti del Nord
Che altrimenti lasciano stecchiti.

DIETRO IL MARTIRIO

**"C'è un cielo di nuova intensità,**
**Di nuova ilarità:**
**Francesco"**

Mi togli le lenti a contatto:
L'occhio a spillo, rapace
Che capta invece di nuotare.

Scrosti le piatte
Stesure tutte uguali
Dell'affresco. Stendi un impasto
Di biacca, per una pelle
Visiva fatta ad arte.

v

Sforbici la tela del mio lume:
Fori e fessure:
Madri della luce.

**NOTA**

Marco Guzzi (Roma, 1955) è laureato in Giurisprudenza e in Filosofia. Poeta e saggista, ha recentemente pubblicato in àmbito filosofico *L'uomo nascente* (1997), *Passaggi di millennio* (1998) e *L'Ordine del Giorno* (1999), in àmbito poetico *Figure dell'ira e dell'indulgenza* (1997). Ha condotto diverse trasmissioni per Radio-Rai, fra le quali: *3131*, *Respiri* e *Sognando il giorno*.



www.andreatemporelli.com

**Paolo Fabrizio Iacuzzi** – *Il parlamento d'amore*

*È straordinaria la capacità di Iacuzzi di trasporre in visione poetica, attraverso un ben individuabile e personalissimo stile, la realtà accolta in presa diretta, in una sorta di realismo visionario, sorretto da una musica profonda, che accoglie i riverberi della luce come in un lento passaggio fluviale dal cielo aperto all'ombra, sotto l'arcata sognante di un ponte. Questa osmosi permette di filtrare, in un tono posseduto dal demone della malinconia, senza però essere mai sentimentale, questioni addirittura scottanti, che in altri autori diverrebbero immediatamente occasione di poetica, motivo da innalzare a bandiera: pretesti, insomma, per rilanciare il proprio personalismo.*

*Ma c'è una coralità tesa, forse addirittura utopica, a reggere il discorso di Iacuzzi sulla nostra epoca, sulla fine (anche poetica, soprattutto poetica) del Novecento. C'è persino un flusso che fa coincidere le ragioni del dire con un senso, antropologico più che esistenziale, di trasformazione: lo sfondo della rappresentazione non indugia a farsi addirittura politico. Ma per queste poesie non sarebbe forse del tutto inappropriato parlare addirittura, per usare un termine di cui si abusa, di crisi. Ciò appare soprattutto nella sequenza* La generazione dei nemici*, che dà espressione a un esame di coscienza, estesa all'intera generazione cui il poeta appartiene (quella che si affaccia alla «stagione dei quaranta»), mossa dal fraterno ma doloroso confronto con la generazione successiva, quella che ha preso voce con* L'opera comune *di «Atelier». I riferimenti sono persino espliciti, ma senza perdere in intensità di canto, tagliati come sono da un sentimento, davvero novecentesco, di orfanità, eppure capaci in questo di attuare una sorta di redenzione, tanto da chiamare Iacuzzi fuori della sua "generazione di nemici", non tanto per assegnargli un ruolo rappresentativo (questa semmai è una conseguenza secondaria di altri, più intimi obiettivi), ma per farne un poeta ancor più "sensibile alla luce".*

(M. M.)

## Il parlamento d'amore

I

La camera bassa lancia il grido. Un razzo
si accende nel cortile del nuovo millennio.
Una cometa chiama a raccolta. Decisa a riaprire
il parlamento d'amore chiuso da tanto tempo.

Da quando il Novecento è finito e i bambini
chiamano da ogni finestra cieca. Da ogni lager
di Germania, Italia e Albania. Da quanti
anni non parlano. Mentre tornano in mente

i volti scarni di Giorgio e di Giovanna. Tornano
per affacciarsi alle pareti gialle che il male
ha scalcinato. Se aprono finestre e la bambina
accenna il bacio. Le imposte crollano sotto

il fuoco delle domande. E le artiglierie in tv
una a una apparecchiate. Tornano a sparare.

II

La camera alta quasi tocca il cielo. Dalla plastica
verde piove l'eternità. Come l'amianto ingessato



www.andreatemporelli.com

piove la democrazia del male. Piove sempre perché
lassù gli yankee d'America muovono pietre di luna.

Ma torna persino il tempo in cui ci amammo
per opposte tifoserie. Se il Novecento è il grande
vecchio ora sciancato. Buono a essere cucinato.
Volerete in noi se vi spoglierete del vostro orgoglio.

Fummo soldati bambini in terre di Albania. E voi
le bambine impietrite in fronte alla tv. In pace sì
perché finissero guerre nel sussidiario. Faceste
alte pire di libri e fuoco. E obiettori finimmo il testo

a scuola sempre paludato. Ora votiamo una
mozione d'ascolto. In sella a questo millennio.

III

La camera bassa lancia il fendente. Un colpo di
parole. Rimpiangerete il Novecento. Noi non siamo
che bambine chiuse sempre in questo orfanotrofio.
Ci resteremo ancora. Perché nel Novecento riempiste

i casamenti di matti. Poi li cacciaste uno a uno. Sciami
di vespe. Uno aveva il capo nero di cera da scarpe. Uno
ci fermò col coso sguainato. Uno si mise in ginocchio
a chiederci la mano. Voi non siete meno. Ma dite

presto verremo a liberarvi. Intanto calate i panieri
di gomme al gusto tritolo. Con i baci e con gli abbracci
rattrappiti in forma di cassette. E buttare la cioccolata
delle multinazionali. Avete imparato l'amare soltanto

come si fa a contrattare. Mentre la mente resta la stessa.
Con idee da canaglie. E ci spaventa la vostra libertà.

IV

La camera alta non ascolta. Crede che una gomma possa
diventare il ponte che cavalca il cortile. Che essa sia
la nuova Brooklin della salvezza. Crede il millennio
che viene diverso dal rosso e dal nero di opposte

ideologie. Crede accorciare distanze per atti di legge.
Ma uno dice propongo una sanatoria. E le bambine
siano libere a colpi di parole. Sciogliamo grammatiche
in amore col nostro dolore d'insorti. Evviva il nuovo

millennio. Venite a patti con la maggioranza



www.andreatemporelli.com

vincitrice. Chi vorrebbe spose o semplici mantenute.
Da portare a matrimoni e funerali. E chi vorrebbe
farle etnie inferiori. A chi serve la penicillina

se le colpiamo di batteri. A chi serve l'atomo
dia la luce. Se le radiamo di babbo e di mamma.

V

La camera bassa è tumulto. Stasera vorrebbe vedere quanta
polvere i bambini potrebbero sparare per farle divertire.
Ma temono che tutto scoppi tra le mani. Anche la speranza
di fuggire legata ai vestiti inviati per filo. E per segno

cuciti in Indonesia e in Katanga. Con le stesse mani
di bambine infibulate. E se fosse anche un problema
di provviste. Mangerebbero pomodori coltivati in sudore.
Da schiave in campi delle stesse donne immigrate.

Meglio restare in queste celle malnutrite. Se il mondo
da noi sarebbe governato. Aboliremmo magliette gonne
e mutandine. Prima di vestirci ancora di sfruttamento.
E finalmente nel fare l'amore. La postura supina

aboliremmo. Per capire che si può godere basse
senza mania d'altezze. Nel millennio doppio zero.

## La generazione dei nemici

I

Ritrovarsi fra tanti amici. Noi per dire
io Andrea e Marco in un nome. Ritrovarsi
per stare in agguato. Perdemmo presto
i nostri padri. Ma noi per dire io abbiamo

di nuovo una casa. Noi per dire io
fummo tra voi prima che ci conosceste.
Vostri amici e nemici dispersi. Chi
portando libri in una collana annerita.

E chi pensando di smacchiare il nome
della comune poesia. Chi di ogni alto
palcoscenico fa vanto per un solo fine.
E chi in basso appartamento si erge

sul piedistallo. Ma noi per dire io
abbiamo impiegato tanto tempo.
Siamo i vostri fratelli maggiori. O forse



www.andreatemporelli.com

i minori del vostro comune amore.

II

Noi per dire io vedemmo che il Novecento
era finito. Ma non ve lo dicemmo. Noi
ci facemmo guerra per inseguire i padri
che nessuno sguardo ci dettero. Ma avemmo

antenati che insegnarono a far parlare ancora
i nostri morti. Portando a compimento
il corpo. Noi per dire io estrapolammo
vite in parabole cucite di storia e di sogno.

Come fossero grancasse di una banda noi
per dire io suonammo a tutte le feste. Per dirvi
non ci lasciate coi nostri rancori. Questa
per noi è solo la nuova stagione dei quaranta.

Per la vostra poesia di cose scavate fino al midollo.
Siate i padri ragazzi che mai avemmo per noi.
Feriti dalla diffidenza a vicenda. Colpevoli
di stare alla realtà come un cieco alla fede.

III

Di una sola poesia dura fino alla pietra.
Pietra pietra noi per dire io dovemmo
tornare indietro di molto tempo. Noi
per dire io dovemmo arrivare a capire

che nessun mestiere era dato che potesse
dimostrarsi vera carriera. Noi per dire
io avemmo padre di madre matrigno.
Non lasciò per noi essere quella

madre e sposa del padre vero. Adesso
prosciugati di ogni poesia aspettiamo
torni il tempo ulteriore. Noi per dire io
abbiamo bisogno di realtà che sia

sradicata dal pensiero. Farsi lama sul filo
di rasoio una nostra vita. Per operare
di urgenza un corpo malato. Cadavere
resuscitato. E pianto lo bagna e lo strina.

IV

Le chiavi dell'invettiva. A noi per dire io
non resta che un grido serpeggiato nel
deserto dell'ispirazione. Forse è la morte



www.andreatemporelli.com

questa assenza di ogni ulteriore civiltà.
Ma il vento di ponente spazza la nostra
viltà. Noi per dire io ci inchiniamo a rendervi
grazie. È il perdono mio per dire nostro.
Sappiamo soltanto ancorare la superbia

al porto dell'ignavia. Quando voi nasceste
io per dire noi avemmo colpa se la casa
di Pian del Furia fu la nostra tomba. E piovve
piovve piovve una solitudine rianimata

dal vuoto. Dovemmo ritrovarci in una lingua
comune di storia. Nella grammatica delle
scorie dopo l'alto amore delle parole.
Con armi e con elmetti dei veri combattenti.

V

Pensate davvero che noi per dire io
possiamo disappartenervi. Entrare dieci
anni più là in una comune casa. Dove
la realtà sorrade il pensiero. E il pensiero

viene come il bisturi a incidere carni
pronte a essere operate. Noi per dire io
siamo diventati i teschi vuoti di ogni
cervello. E quando viene la notte nelle

nostre teste non osiamo piangere per
quanto ci fa vili la nostra reticenza. Noi
per dire io siamo in cuore senza desideri.
Lontani da ogni cosa che non sia tentata

in comune gloria. Ora levate il manto
e svegliateci dalla torpidità. Fateci
le svelte marante sensibili alla luce.
Quella della mamma nel darci avanti.

**Nota**

Paolo Fabrizio Iacuzzi è nato nel 1961 e vive a Firenze. Si è laureato in Lettere e si occupa di editoria, di insegnamento e di organizzazione culturale. Ha pubblicato la raccolta poetica *Magnificat* (I Quaderni del Battello Ebbro 1996) e ha curato i *Lunch poems* di Frank O'Hara (Mondadori 1998).



www.andreatemporelli.com

## **Riccardo Ielmini** – *Stanze dell'incarnazione*

*Con queste sette canzoni, Ielmini sembra aderire con più coraggio, rispetto alle già mature poesie precedenti, a un ardore poetico che prorompe con luziana naturalezza da un senso sofferto di giustizia (o, meglio, di "giustezza") della vita, ma senza eroismi, piuttosto con profonda fedeltà al tempo e, perché no, alla giovinezza, al desiderio, senza barare nemmeno rispetto alle ingenuità che fanno parte del gioco e che solo la malizia letteraria pretenderebbe di eludere. Dare spazio a tutto questo è invece, paradossalmente, un ulteriore passo di maturità, se l'energia che viene attivata non si spreca in atti conclamati, ma rimane tesa concentrazione sul bersaglio mobile e sfuggente del nostro tempo e delle ombre che getta sul futuro.*

*Tale "concentrazione" psicologica trova il perfetto corrispettivo nel lavoro metrico e linguistico: il mistero del nostro esserci "prende corpo" nella struttura poetica calibrando densità verticale di affermazione e tensione orizzontale (sintattica) di presa sul reale (nelle variate modalità del racconto, della descrizione o della riflessione), mentre a bilanciare i punti in cui il dettato maggiormente osa (si parla addirittura di "incarnazione", di "verità", di "giusto mezzo della storia", di "miracolo") ecco emergere la grigia sostanza del vivere odierno, richiamato, senza insistenze e cadute pietistiche, con esattezza nominale (il "prozac", gli "oroscopi", la "camomilla"). La svolta minima e sostanziale, dunque, si definisce come una presa di consapevolezza della necessità (si noti il tono programmatico dell'ultimo testo) di dire la presenza, di aprire gli occhi sul nostro tempo congedandosi dai fantasmi del passato, per vivere e scrivere, senza più sensi di colpa, la pienezza del nostro essere qui, in questo posto, in questo tempo.*

(M.M.)

Qui, il posto è questo, come a cenni
silenziosi ti indicano le immagini
care degli avi, come dirti, fìdati,
verrà, prima o poi, il tempo dei randagi
profeti, verrà il tempo delle grida,
dei cembali e dei silenzi solenni,
di quello che chiamano il compimento
(e poi riconòscilo, che qui gli alberi
hanno le cime ferme all'aria, stanno
come le ragazze madri alle falbe
luci dei consultori, dove vanno
a consumare i rancori del vento)

Qui, il posto è questo, dove spendere
la miglior parte ed anche la peggiore,
che, letta nei libri, dici distante
fino al giorno che, sottratto a un amore,
capisci: che basta poco, un istante,
e impari la crudeltà; che, se scende
l'ombra sul lago, la pace è scomposta
(e cosa appare? la verità: croci,
in fondo alla spianata, come s'era
profetato, e non con suadenti voci,
e lì la sposa tradita che spera
un senso al suo dolore, una risposta)

Qui, il posto è questo, almeno stando
al volo degli uccelli, alla cocciuta,



www.andreatemporelli.com

timida interrogazione d'oroscopi
nei saloni di bellezza, alla muta
trepidazione che nei giorni foschi
fa sperare che, improvviso, svoltando
strada, appaia l'incontro che chiarifica
(perciò non sottrarti: e tu, mamma, serbami
lo sguardo a una prospettiva infinita,
pronto alla voce che corre nell'erba
e sussurra alla carne, nelle dita
cos'è lo stare qui, cosa significa)

* * *

La strada per Luino, farla a marzo
col sole basso, che impedisce gli occhi,
nell'altalena, in galleria, di nicchie,
di pieni e vuoti, andarci per l'amore:
è una prova che il corpo fa fatica,
ha le sue aritmìe, principalmente,

ha i suoi contrasti, lo traversa un quarzo
di fastidi, di strappi e anche di scrocchi
nelle ossa, come lo sterzo che scricchiola
se imbuchi un fosso a lato, per errore.
Allora cerchi una voce che dica,
finalmente: il corpo non serve a niente,

a niente i godimenti, a niente l'aria
che ti pizzica al mattino sul traghetto,

per farla finita coi passi incerti.
Ma poi, ecco la memoria ti incanta.
Tempo che era un anno prima del Muro,
la grande corsa di Nicola Berti
a Monaco di Baviera, sessanta
metri, dritto in porta come un siluro.

Fermi la macchina, per dire che è
un miracolo, la carne, che siamo
capitati qui per nient'altro che.
E il lago, muto, ti custodirà,
(lo sai, che è per questo che spasimiamo)
dentro al mezzo di questa verità.

* * *

Finché un giorno hai a che fare con la vita,
voltandoti all'improvviso, e mettendo



www.andreatemporelli.com

gli occhi dentro una faccia,
per poi ritrarti, come per difesa,
nell'abitudine dei tic nervosi
e dei vizi, mandi giù le tue gocce
di lexotan, prima di andare a letto
(si sa che oggi la soglia del dolore
s'è abbassata e l'angoscia mette meno
tempo, a dare di stomaco).
Eppure, la vita. Non dovrebbe essere,
non è fuori posto, fuori misura
e il corpo lo sa (sono io che mento)
il corpo è pronto, la mente è protesa
la riconosce, la corda infinita
verso l'alto, e si abbarbica
nonostante quel senso di vertigine
mentre aspetti il tuo turno dal dottore

* * *

Così cominci a interpretare i sogni,
a leggere oroscopi su riviste
femminili, mentre sei dal dentista,
perché la voglia per cui ti rampogni,
si avveri, lo sappiamo,
che c'è una cosa sola che vogliamo,
costretti, come siamo, negli amplessi
dei nostri poco meno che trent'anni,
la disperata cosa che non ti hanno
insegnato, la sola che interessi:
tenere tutti i fili della vita,
stare fra le urgenze con allibita
noncuranza, messi nel giusto mezzo
della storia. Per ciò interpreti i sogni,
e per l'altra cosa che cerchi, il segno
sul corpo – bacio, sbrego, piaga, vezzo
che finalmente ti confermi: ecco
l'uomo, non c'è nient'altro da pretendere

(i pescatori, loro sì, gli basta
un filo d'aria per venire fuori
in mezzo al lago, la nebbia ne tasta
la paura, ma loro sanno, che)

* * *

Non guardarmi come se fossi quello
che ti salva (che salva, venga chiunque



www.andreatemporelli.com

a tendere la mano): m'impaura
il tempo che devi venire al dunque,
quando la devi dire, la parola
che toglie dall'impiccio e scopre il cielo
dalle nubi – la piccola radura
nella fiaba, il tizio pescato ancora
vivo dal Po, dal fondo mulinello,
e uno dice – scampato per un pelo –

Ridi: non c'è sfacelo,

vuoi dirmi, non c'è colpa se mi manca
la forza per salvare, ed il coraggio.
Però: io vorrei, almeno, salvarmi
da solo, non esser qui di passaggio
come i parenti e gli amici a Natale,
capisci? io voglio il merito del giusto
(perciò non dirmi, per accontentarmi,
che ti basta che, per te insomma vale
anche chi) io voglio un'anima che arranca
e si ostina fino a sentire il gusto

della resa (ed è certo,
due tazze di camomilla non servono
non bastano a chi scampa per un pelo)

* * *

Non è l'opera della carne,
né dello spirito, non è lo strillo
che da bambino ti chiamava in casa
per i compiti, né la pacca secca
sul sedere che ti dà l'ala prima
del rigore, e cosa, poi, farne
del travaglio paziente sulla trina
che consuma la vista, o della stecca
delle sigarette con cui rincasa
il padre di famiglia, o dello squillo

del telefono che trepido attendi

per ore finché, mentre scendi
le scale, ad un improbabile averno,
ti richiama su, come per miracolo.
Non è niente di tutto questo: è
l'abbandono che salva (così dicono)
ed aggiungendo, non comprendi
che tanto rimproverarsi è ridicolo?



www.andreatemporelli.com

Forse, ma non è parte adatta a me
che persisto a consultare l'oracolo
e continuo a coprirmi per l'inverno.

* * *

Prendi allora un uomo, come di tanti
ne potresti vedere nel momento
che è detto: del presente, e poi ragiona
come il tempo l'abbia reso sgomento,
sorprendi sul suo volto care immagini
della memoria, somìglialo ai santi
peccatori, preso fra dio e mammona,
nùmerane gli amori e le menzogne
dette per somigliare al padre, sfòrzati
di dare senso al dolore fin dove
si può leggerlo nella ruga della
mano, come la zingara che smorza
i timori del futuro e inanella
promesse, e se è giorno brumoso e piove
sul lago, riconòsciti

E una donna, signora degli incanti
o ermengarda reclusa nel convento,
guardala adesso, mentre si scagiona
da prostituzione e da tradimento,
considera la sposa abbandonata,
come è esclusa dal gregge degli oranti,
conta le antiche piaghe che imprigiona
e nasconde, la vecchia ballerina
di liscio: i parti, gli aborti, la scorza
di limone in acqua calda, ed il pròzac
sul comodino, leggi i godimenti
nella piega del labbro e poi la forza
sopravvissuta, riassumi gli stenti
filo a filo, indaga dove riposa,
il suo corpo, tu chièdilo:

e poi benedici l'incarnazione.

**Nota**

Riccardo Ielmini è nato a Varese nel 1973 e vive a Laveno Mombello (VA). Si è laureato in Lettere Moderne all'Università Cattolica di Milano con una tesi su Giovanni Giudici. È apparso sul n. 14 di «Atelier» ed ha pubblicato, sempre per le Edizioni Atelier, la plaquette *Amorosa tradizione*. È incluso nel volume collettivo *L'opera comune. Antologia di poeti nati negli Anni Settanta*, a c. di Giuliano Ladolfi («Atelier» 1999).



www.andreatemporelli.com

## *Federico Italiano* - **Elizabeth Bishop, più terrestre che angelica**

**NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA**

Elizabeth Bishop nasce a Worcester, nel Massachussets, l'otto febbraio del 1911. Perde il padre a soli otto mesi; quattro anni più tardi, la madre è colpita da un'inguaribile malattia mentale e ricoverata fino alla fine dei suoi giorni in un istituto. Trascorre l'infanzia tra la Nuova Scozia, a Great Village, in Canada, coi nonni materni, e il Massachussets, nella casa dei nonni paterni. Nel 1934 si diploma in Letteratura inglese al Vassar College. Conosce e si stringe d'amicizia con Marianne Moore. Incomincia a pubblicare su riviste. Negli Anni Trenta le letture che lasciano più traccia nella poetessa sono i metafisici, soprattutto George Herbert, quindi Hopkins, W.H. Auden e Wallace Stevens. Nel 1938 incontra John Dewey. In questi anni comincia la sua vita di vagabonda da un capo all'altro del mondo, dai più importanti centri culturali statunitensi all'Europa, dalle regioni subartiche all'America Latina, in Perù, in Ecuador, in Messico, dove conosce Pablo Neruda. Nel 1946 pubblica la sua prima raccolta, *North & South*. Nel 1949-50 è consulente della Library of Congress di Washington. Durante l'anno trascorso nella capitale statunitense visita spesso Ezra Pound, allora rinchiuso nel manicomio di St. Elizabeth.

Nel 1951 si reca in Brasile. Il soggiorno doveva essere breve, ma qui vi rimarrà, salvo alcune interruzioni, fino al 1965, in compagnia dell'amica Lota de Macedo Soares. Compra una casa a Petropolis, antica capitale estiva del Brasile imperiale. Nel 1955 pubblica *A Cold Spring*, in cui compaiono alcuni componimenti fondamentali dell'opera della Bishop, come *At the Fishhouses* e *Over 2000 Illustrations and a Complete Concordance*. Nel 1961 risale il Rio delle Amazzoni e visita il Mato Grosso. Nel 1965 pubblica *Questions of Travel*, raccolta divisa in due sezioni, *Brasil* e *Elsewhere*, forse il culmine della sua produzione poetica. Nel 1969 diventa "Poet-in-Residence" a Harvard. Nello stesso anno pubblica i *Complete Poems*, che contengono molte sue traduzioni di poeti sudamericani. Negli Anni Settanta, dopo il suicidio dell'amica amata Lota de Macedo, torna a vivere negli Stati Uniti, a Boston.

Nel 1972 pubblica insieme a Emanuel Brasil *An Anthology of Twenty Century Brazilian Poetry*. Nel 1976 dà alle stampe la sua ultima raccolta *Geography III*, in cui torna protagonista il paesaggio del Nord. Nel 1977 muore l'amico e poeta Robert Lowell. Il 6 ottobre del 1979 a Boston la morte coglie anche Elizabeth Bishop, poco prima di una lettura pubblica delle sue poesie.

*Elizabeth Bishop non è affatto un'esordiente nel panorama letterario italiano. Sono apparse, nel 1982 e nel 1993, due ottime raccolte di traduzioni di sue poesie, rispettivamente di Margherita Guidacci e Bianca Tarozzi; inoltre, specialmente negli Anni Ottanta, vari periodici, come* L'Almanacco dello Specchio*,* In forma di parole*,* Linea d'ombra*, si sono occupati di lei. Tuttavia, gli spunti preziosi che Seamus Heaney ci ha dato, sia nella raccolta di saggi* Il governo della lingua *sia nelle lezioni tenute ad Oxford tra il 1989 e il 1994 come professore di poesia e recentemente pubblicate anche in Italia, sono una ragione valida per cui intraprendere di nuovo la lettura di questa formidabile poetessa nordamericana. Se da un lato non può essere giustificata l'urgenza, in senso assoluto, di pubblicare uno scrittore piuttosto che un altro, ci sono, però, circostanze in cui i versi e la testimonianza di un determinato poeta si rivelano provvidenziali, adatti, anche ben auguranti. Questo è, ora, il caso di Elizabeth Bishop.*

*All'inizio di nuove esperienze per «Atelier», l'approccio a letterature "altre", a poeti delle più disparate provenienze, il costituirsi di un "laboratorio di traduzione", Elizabeth Bishop è sia come poetessa sia come traduttrice a sua volta, inequivocabilmente una garanzia. Con la sua opera ha dimostrato come la poesia, sebbene non necessaria o determinante nei grandi processi storici, possa comunque stimolare, meglio di un qualsiasi libro di sociologia, la comprensione e l'integrazione di culture e tradizioni diverse (tema ormai sulla bocca di tutti alla fine di questo Novecento). La silloge che segue comprende, in ordine cronologico, poesie scritte in momenti distinti della vita della Bishop. Si è, comunque, dato più spazio alla produzione matura, quella compresa tra* Questions of Travel *e* New Poems*. Scritta nel 1978,* Santarém*, uno degli ultimi testi della poetessa, non era ancora mai stata tradotta in italiano. Va subito detto che le poesie selezionate non sono i vertici riconosciuti dell'arte della scrittrice. Altri sarebbero, forse, i titoli:* The Monument*,* Roosters*,* The Fish *dalla raccolta del 1946* North & South *oppure* Over 2000



www.andreatemporelli.com

Illustrations and a Complete Concordance *da* A Cold Spring *(1955);* Sestina *e* Visits to St. Elizabeth *da* Questions of Travel *(1965), infine,* In the Waiting Room *e* Crusoe in England *da* Geography III *(1976). Tuttavia, i testi su indicati sono per lo più poemetti, difficili, per motivi di spazio, da riprodurre in questa sede.*

*Dalla prima poesia selezionata,* Piccolo esercizio*, in cui è ravvisabile l'influsso surrealista e l'assimilazione del modernismo di Marriane Moore, si passa a testi come* L'alce *o* Santarém *in cui l'intento narrativo e descrittivo diventa la cifra del procedere di una poetessa che si è già a fondo confrontata con i poeti della sua generazione, Lowell, Berryman, Merrill.*

*Il filo conduttore della silloge consiste in quella che considero la "disposizione fenomenologica" della Bishop nel rapportarsi alle cose e agli eventi. Intendo la sospensione del giudizio, la distanza da qualsiasi interpretazione sociologica o psicologica. In* Figli di squatter*, ad esempio, poesia del periodo brasiliano, la scena si apre sulle colline nei dintorni di Samambaia. Questi sono luoghi in cui la Bishop ha potuto farsi un'idea della vita misera, insostenibile, dei cosiddetti abusivi, la cui casa è una baracca, la cui identità non è nota allo Stato. La poesia, tuttavia, s'immerge trasversalmente in questo quadro quotidiano. Non compiange, non condanna, assorbe solamente la piccola verità dell'infanzia, ancora, inspiegabilmente, spensierata e luminosa. Da notare le nuvole che si ammucchiano alle spalle dei bambini, la pioggia che come un'ecolalia risponde alle loro voci e alle loro risa, il temporale, dunque, un elemento che varie volte incombe nelle poesie bishopiane. In* Piccolo esercizio*, il temporale è una sorta di elemento catalitico, un "universale" che costringe a una soluzione estrema, l'unica possibile per la Bishop di* North & South*: il sogno, l'assopimento, alla stregua di due suoi grandi maestri, l'Edgar Allan Poe di* The Philosophy of Forniture *e il Baudelaire di* Chambre double.

*In un'atmosfera onirica, di assopimento, irrompe l'alce della poesia omonima. L'apparizione ha qualcosa di sovrannaturale, fa breccia nello squisito tessuto naturalistico delle sestine bishopiane. I passeggeri si destano dai sogni e dalle allucinazioni del dormiveglia e contemplano l'epifania di una realtà più profonda, che li accomuna, in una "dolce sensazione di gioia".*

*Se* L'alce *è un esempio di straordinaria tecnica narrativa, troviamo in* Santarém *un affascinante risultato di arte descrittiva, per addizione e correzione del tiro. Anche il velato umorismo con cui sottolinea la parola precisa, il più piccolo dettaglio scovato, rientrano in una strategia liberatoria del senso. Che significato avrebbe, altrimenti, perlustrare l'infinitamente piccolo come il nido di vespe vuoto nella farmacia o annotare apparentemente insignificanti* "flamboyants" *sui muri o divagare sul simbolismo dei due fiumi, se non quello di affermare che la vita è costituita di innumerevoli fiumiciattoli affluenti, come quelli che confluiscono nel Rio delle Amazzoni, fiumi tributari sperduti chissà dove, verso cui siamo eternamente sospinti. Quella dozzina di giovani suore che Bishop vede gesticolare da un battello a pale, in partenza per la loro missione, sono un nascosto, minuscolo* portrait d'artiste*, un* alter ego *delle poetessa.*

*Infine,* Cane rosa*, scritta poco tempo prima di morire, è come direbbe Cees Nooteboom, un "canto dell'essere e dell'apparire". È perfettamente ambigua la figura del* "pink dog"*; senza dubbio si tratta d'un vero cane, ma è facile scorgere tra le righe la figura di una donna, una povera donna delle* favelas *di Rio de Janeiro, che mendica, che barcolla per la spossatezza, reietta dalla comunità. È tempo di carnevale e nessuno, neanche un cane, può mostrare la sua vera faccia. È nota la radicalità dell'eccesso a carnevale; si stenta un anno, si fa la fame, per poter poi mascherarsi e festeggiare. Anche qui nessun giudizio da parte della Bishop, nessun commento, un consiglio soltanto, di evitare di dare nell'occhio, che suona più come un'iperbole. Come direbbe Heaney, il senso di realtà della Bishop «è più terreste che angelico» e il suo tocco scettico ha tutta la dolcezza della comprensione.*

**Nota alla traduzione**

*In ogni poesia mi sono sforzato di non alterare il numero e la corrispondenza dei versi. Dove ho potuto, e in particolare per* Cane rosa *e* Piccolo esercizio*, mi sono affidato in prevalenza a doppi settenari ed endecasillabi sull'esempio montaliano, anche se non sempre è stato possibile proporre perfette accentazioni interne. Per* Santarém *ho assecondato il piacere del dettaglio di Bishop sacrificando l'italianizzazione del verso. Del resto, non credo ad una traduzione addomesticante.*

(F. I.)



www.andreatemporelli.com

**da NORTH & SOUTH**

*LITTLE EXERCISE*

*For Thomas Edwards Wanning*

*Think of the storm roaming the sky uneasily*
*like a dog looking for a place to sleep in,*
*listen to it growling.*

*Think how they must look now, the mangrove keys*
*lying out there unresponsive to the lightning*
*in dark, coarse-fibred families,*

*where occasionally a heron may undo his head,*
*shake up his feathers, make an uncertain comment*
*when the surrounding water shines.*

*Think of the boulevard and the little palm trees*
*all stuck in rows, suddenly revealed*
*as fistfuls of limp fish-skeletons.*

*It is raining there. The boulevard*
*and its broken sidewalks with weeds in every crack*
*are relieved to be wet, the sea to be freshened.*

*Now the storm goes away again in series*
*of small, badly lit battle-scenes,*
*each in «Another part of the field».*

*Think of someone sleeping in the bottom of a row-boat*
*tied to a mangrove root or the pile of a bridge;*
*think of him as uninjured, barely disturbed.*

**da QUESTIONS OF TRAVEL**

*BRASIL*

*SQUATTER'S CHILDREN*

*On the unbreathing sides of hills*
*they play, a specklike girl and boy,*
*alone, but near a specklike house.*
*The sun's suspended eye*
*blinks casually, and then they wade*
*gigantic waves of light and shade.*
*A dancing yellow spot, a pup,*
*attends them. Clouds are piling up;*

*a storm piles up behind the house.*
*The children play at digging holes.*



www.andreatemporelli.com

**da NORTH & SOUTH**

*PICCOLO ESERCIZIO*

*Per Thomas Edwards Wanning*

Pensa al temporale che vaga inquieto nel cielo
come un cane che cerchi un posto per dormire.
Ascoltalo ringhiare.

Pensa come saranno ora, insensibili ai lampi,
gli isolotti di mangrovie laggiù sparsi,
scure famiglie dalla fibra grossa,

dove, talvolta, un airone crolla il capo,
scuote le penne, emette strani commenti
quando le acque tutt'intorno risplendono.

Pensa al viale, alle piccole palme
piantate in fila, a un tratto rivelate
come manciate di lische flessibili.

Piove laggiù. Il viale, i marciapiedi
dissestati, con erbacce ovunque tra le crepe,
gioiscono nel bagnarsi e il mare nel rinfrescarsi.

Il temporale ora passa, in una serie
di brevi, mal rischiarate scene di battaglia,
ognuna in «Un'altra parte del campo».

Pensa ad uno che dorme sul fondo d'una barca
legata a una radice di mangrovia o al pilone d'un ponte,
pensalo incolume, appena turbato.

**da QUESTIONS OF TRAVEL**

BRASIL

FIGLI DI SQUATTER

Su pendii soffocanti di colline,
due puntini, un bimbo e una bimba, giocano
soli, ma accanto a un puntino di casa.
L'occhio sospeso del sole
ammicca incurante ed essi già guadano
gigantesche ondate di luce ed ombra.
Una macchiolina gialla, danzante,
un cucciolo, li segue. Le nuvole s'ammucchiano;

s'addensa un temporale dietro casa.
I bimbi giocano a scavare buche.



www.andreatemporelli.com

*The ground is hard; they try to use*
*one of their father's tools,*
*a mattock with a broken haft*
*the two of them can scarcely lift.*
*It drops and clangs. Their laughter spreads*
*effulgence in the thunderheads,*

*weak flashes of inquiry*
*direct as is the puppy's bark.*
*But to their little, soluble,*
*unwarrantable ark,*
*apparently the rain's reply*
*consists of echolalia,*
*and Mother's voice, ugly as sin,*
*keeps calling to them to come in.*

*Children, the threshold of the storm*
*has slid beneath your muddy shoes;*
*wet and beguiled, you stand among*
*the mansions you may choose*
*out of a bigger house than yours,*
*whose lawfulness endures.*
*Its soggy documents retain*
*your rights in rooms of falling rain.*

***da GEOGRAPHY III***

THE MOOSE

For Grace Bulmer Bowers

*From narrow provinces*
*of fish and bread and tea,*
*home of the long tides*
*where the bay leaves the sea*
*twice a day and takes*
*the herrings long rides,*

*[…]*

*on red, gravelly roads,*
*down rows of sugar maples,*
*past clapboard farmhouses*
*and neat, clapboard churches,*
*bleached, ridged as clamshells,*
*past twin silver birches,*

*through late afternoon*
*a bus journeys west,*
*the windshield flashing pink,*



www.andreatemporelli.com

La terra è dura; tentano d'usare
un attrezzo del padre,
una zappa dal manico spezzato
che a stento alzano in due.
Cade giù con fragore. Le loro risa spargono
splendore tra le nubi minacciose,

tenui lampi di domanda, immediati
come l'abbaiare del cucciolo.
Ma per la loro piccola, solubile
arca abusiva,
sembra che la risposta della pioggia
consista solo nell'ecolalia,
e la voce materna, brutta come il peccato,
continua a ordinare loro d'entrare.

Bambini, la soglia del temporale
è scivolata sotto le vostre scarpe infangate;
bagnati e incantati, state in mezzo
alle dimore che potete scegliervi
in una casa più grande della vostra,
la cui legalità perdura.
I suoi umidi documenti serbano i vostri diritti
nelle stanze della pioggia che cade.

***da GEOGRAPHY III***

L'ALCE

*Per Grace Bulmer Bowers*

Dalle strette province
di pesce, pane e tè,
patria di lunghe maree
dove la baia lascia il mare
due volte al giorno e impone
lunghi viaggi alle aringhe,

[…]

per vie rosse e ghiaiose,
lungo file di aceri,
oltre le assi di case coloniche
e quelle lustre, di chiese sbiancate,
rigate come valve di telline,
oltre gemelle betulle d'argento,

nel tardo pomeriggio
un autobus viaggia verso ponente,
sul parabrezza lampi rosa,



www.andreatemporelli.com

*pink glancing off of metal,*
*brushing the dented flank*
*of blue, beat-up enamel;*

*down hollows, up rises,*
*and waits, patient, while*
*a lone traveller gives*
*kisses and embraces*
*to seven relatives*
*and collie supervises.*

*[…]*

*The passanger lie back.*
*Snores. Some long sighs.*
*A dreamy divagation*
*begins in the night,*
*a gentle, auditory,*
*slow hallucination…*

*[…]*

*Now, it's all right now*
*even to fall asleep*
*just as on all those nights.*
*– Suddenly the bus driver*
*stops with a jolt,*
*turn off his lights.*

*A moose has come out of*
*the impenetrable wood*
*and stands there, looms, rather,*
*in the middle of the road.*
*It approches; it sniffs at*
*the bus's hot hood.*

*Towering, antlerless;*
*high as a church,*
*homely as a house*
*(or, safe as houses).*
*A man's voice assures us*
*«Perfectly harmless…»*

*Some of the passengers*
*exclaim in whispers,*
*childishly, softly,*
*«Sure are big creatures.»*
*«It's awful plain.»*
*«Look! It's a she!»*



www.andreatemporelli.com

rosa i riflessi del metallo,
rasentando il fianco ammaccato d'uno
sbattuto smalto azzurro;

va per valli ed alture,
e aspetta paziente che
un singolo viaggiatore
dia baci ed abbracci
ai suoi sette parenti
mentre un collie li osserva.

[…]

I viaggiatori si distendono.
C'è chi russa. Qualche lungo sospiro.
Una sognante divagazione
comincia nella notte,
una lenta, uditiva,
quieta allucinazione…

[…]

Ormai tutto va bene
anche prendere sonno
come in tutte quelle notti.
– A un tratto il conducente
frena con un sobbalzo
e spegne i fari.

Un alce è uscito
dal bosco impenetrabile;
sta là, in mezzo alla strada,
come forma indistinta.
Si avvicina; ora fiuta
il cofano caldo dell'autobus.

Torreggia, senza corna,
alto come una chiesa,
familiare come una casa
(o saldo, come case)
Una voce maschile ci assicura:
«Perfettamente innocuo…»

Alcuni passeggeri
fanno sommesse esclamazioni,
piano, come bambini:
«Certo son bestie grosse»
«Ma come è brutto!»
«Guarda! È una femmina!»



www.andreatemporelli.com

*Taking her time,*
*she looks the bus over,*
*grand, otherworldly.*
*Why, why do we feel*
*(we all feel) this sweet*
*sensation of joy?*

*«Curious creatures»,*
*says our quiet driver,*
*rolling his* r*'s.*
*«Look at that, would you.»*
*Then he shifts gears.*
*For a moment longer,*

*by craning backward,*
*the moose can be seen*
*on the moonlit macadam;*
*then there's a dim*
*smell of moose, an acrid*
*smell of gasoline.*

**da NEW POEMS**

*SANTARÉM*

*Of course I may be remembering it all wrong*
*after, after – how many years?*

*That golden evening I really wanted to go no farther;*
*more than anything else I wanted to stay awhile*
*in that conflux of two great rivers, Tapajós, Amazon,*
*grandly, silently flowing, flowing east.*
*Suddenly there'd been houses, people, and lots of mongrel*
*riverboats skittering back and forth*
*under a sky of gorgeous, under-lit clouds,*
*with everything gilded, burnished along one side,*
*and everything bright, cheerful, casual – or so it looked.*
*I liked the place; I liked the idea of the place.*
*Two rivers. Hadn't two rivers sprung*
*from the Garden of Eden? No, that was four*
*and they'd diverged. Here only two*
*and coming together. Even if one were tempted*
*to literary interpretation*
*such as: life/death, right/wrong, male/female*
*– such notions would have resolved, dissolved, straight off*
*in that watery, dazzling dialectic.*



www.andreatemporelli.com

Con tranquillità,
l'alce ispeziona l'autobus.
È solenne, come d'un altro mondo.
Perché, perché proviamo
(proviamo tutti) questa dolce
sensazione di gioia?

«Strane creature» dice
il nostro quieto conducente,
arrotando la erre.
«Ma guardate un po' voi!»
E poi ingrana la marcia.
Per un momento ancora,

girando indietro il collo,
si può vedere l'alce
sull'asfalto nel chiarore di luna;
poi giunge un indistinto
odore d'alce, un acre
odore di benzina.

**da NEW POEMS**

SANTARÉM

Naturalmente, posso averne un ricordo tutto sbagliato
dopo, dopo – quanti anni?

Quella sera dorata, non volevo davvero andare più lontano;
più di ogni altra cosa volevo fermarmi un momento
in quella confluenza di due grandi fiumi, il Tapajós e il Rio delle Amazzoni,
che scorrono solenni e silenziosi, verso levante.
D'un tratto c'erano case, persone, e una serie d'ibridi
battelli da fiume che schizzavano avanti e indietro
sotto un cielo di sgargianti nuvole, intrise di luce,
con ogni cosa, dorata, brunita, lungo una riva,
e ogni cosa lucente, vivace, casuale – almeno così pareva.
Mi piaceva il posto; mi piaceva l'idea del posto.
Due fiumi. Non sgorgavano due fiumi
dal Giardino dell'Eden? No, erano quattro
e divergevano. Qui solo due
e confluenti. Anche se qualcuno fosse tentato
da letterarie interpretazioni
come: vita/morte, giusto/sbagliato, maschio/femmina
– tali nozioni sarebbero risolte, dissolte, appianate
in quell'acquosa, abbagliante dialettica.



www.andreatemporelli.com

*In front of the church, the Cathedral, rather,*
*there was a modest promenade and a belvedere*
*about to fall into the river,*
*stubby palms, flamboyants like pans of embers,*
*buildings one story high, stucco, blue or yellow,*
*and one house faced with* azulejos*, buttercup yellow.*
*The street was deep in dark-gold river sand*
*damp from the ritual afternoon rain,*
*and teams of zebus plodded, gentle, proud,*
*and* blue*, with down-curved horns and hanging ears,*
*pulling carts with solid wheels.*
*The zebus' hooves, the people's feet*
*waded in golden sand,*
*dampered by golden sand,*
*so that almost the only sounds*
*were creaks and* shush, shush, shush.

*Two rivers full of crazy shipping – people*
*all apparently changing their minds, embarking,*
*disembarking, rowing clumsy dories.*
*(After the Civil War some Southern families*
*came here; here they could still own slaves.*
*They left occasional blue eyes, English names,*
*and* oars*. No other place, no one*
*on all the Amazon's four thousand miles*
*does anything but paddle.)*
*A dozen or so young nuns, white-habited,*
*waved gaily from an old stern-wheeler*
*getting up steam, already hung with hammocks*
*– off to their mission, days and days away*
*up God knows what lost tributary.*
*Side-wheelers, countless wobbling dugouts…*
*A cow stood up in one, quite calm,*
*chewing her cud while being ferried,*
*tipping, wobbling, somewhere, to be married.*
*A river schooner with raked masts*
*an violet-colored sails tacked in so close*
*her bowsprit seemed to touch the church*

*(Cathedral, rather!). A week or so before*
*there'd been a thunderstorm and the Cathedral'd*
*been struck by lightning. One tower had*
*a widening zigzag crack all the way down.*
*It was a miracle. The priest's house right next door*
*had been struck, too, and his brass bed*
*(the only one in town) galvanized black.*
Graças a Deus – *he'd been in Belém.*



www.andreatemporelli.com

Di fronte alla chiesa, o meglio, alla Cattedrale,
c'era una breve passeggiata e un belvedere
vicino a cadere nel fiume,
palme troncate, decorazioni a forma di ventaglio,
edifici d'un piano, stucco blu o giallo,
e una casa rivestita di *azulejos*, fiori di ranuncolo.
La strada affondava nella sabbia d'oro scuro del fiume,
umida per le rituali piogge pomeridiane.
Pariglie di zebù avanzavano, nobili, solenni e melanconiche,
con le corna volte verso il basso e orecchie pendenti,
spingendo carri dalle ruote massicce.
Gli zoccoli degli zebù, i piedi della gente
stentavano nella sabbia dorata,
inumiditi dalla sabbia dorata,
tanto che quasi gli unici suoni
erano cigolii e *shush, shush, shush*.

Due fiumi presi da una folle navigazione – gente
che apparentemente cambiava proposito, imbarcandosi,
sbarcando, o remando su rozze barche a fondo piatto.
(Dopo la Guerra Civile alcune famiglie di sudisti
vennero qui, dove ancora era possibile possedere schiavi.
Lasciarono, qui e là, occhi blu, nomi inglesi,
e *remi*. Non c'è un posto, non uno
su tutte le quattro mila miglia del Rio delle Amazzoni,
in cui si faccia qualcos'altro che remare.)
Una dozzina, circa, di giovani suore in abiti bianchi,
faceva cenni allegramente da un vecchio battello a ruota posteriore
che, già tappezzato di amache, alzava vapore
– lontano dalla loro missione, a giorni e giorni di distanza,
Dio solo sa in quale sperduto affluente.
Battelli a pale, innumerevoli canoe dondolanti…
In una, stava ritta una mucca, abbastanza calma,
ruminando e ciondolando, sbattendo un poco,
mentre veniva traghettata da qualche parte a maritarsi.
Una goletta, con gli alberi inclinati
e vele colorate di viola, fece una virata così stretta
che il suo bompresso parve toccare la chiesa.

(Una cattedrale, piuttosto!). Una settimana prima, più o meno,
c'era stato un temporale e la Cattedrale
era stata colpita dai fulmini. Un campanile si guadagnò
una fenditura a zigzag per tutta la sua lunghezza.
Fu un miracolo. Anche la casa del prete, proprio
la porta accanto, era stata colpita, e il suo letto di ottone
(l'unico in città) divenne nero per la galvanizzazione.
*Graças a Deus* – il prete si trovava a Belém.



www.andreatemporelli.com

*In the blue pharmacy the pharmacist*
*had hung an empty wasps' nest from a shelf:*
*small, exquisite, clean matte white,*
*and hard as stucco. I admired it*
*so much he gave it to me.*
*Then – my ship's whistle blew. I couldn't stay.*
*Back on board, a fellow-passenger, Mr. Swan,*
*Dutch, the retiring head of Philips Electric,*
*really a very nice old man,*
*who wanted to see the Amazon before he died,*
*asked, "What's that ugly thing?"*

*1978*

### *Pink dog*

(Rio de Janeiro)

*The sun is blazing and the sky is blue.*
*Umbrellas clothe the beach in every hue.*
*Naked, you trot across the avenue.*

*Oh, never have I seen a dog so bare!*
*Naked and pink, without a single hair…*
*Startled, the passersby draw back and stare.*

*Of course they're mortally afraid of rabies.*
*You are not mad; you have a case of scabies*
*but look intelligent. Where are your babies?*

*(A nursing mother, by those hanging teats.)*
*In what slum have you hidden them, poor bitch,*
*while you go begging, living by your wits?*

*Didn't you know? It's been in all the papers,*
*to solve this problem, how they deal with beggars?*
*They take and throw them in the tidal rivers.*

*Yes, idiots, paralytics, parasites*
*go bobbing in the ebbing sewage, nights*
*out in the suburbs, where there are no lights.*

*If they do this anyone who begs,*
*drugged, drunk, or sober, with or without legs,*
*what would they do to sick, four-leggèd dogs?*

*In the cafés and on the sidewalk corners*
*the joke is going round that all the beggars*
*who can afford them now wear life preservers.*



www.andreatemporelli.com

Nella farmacia blu, il farmacista
aveva appeso un nido di vespe vuoto ad una mensola:
piccolo, squisito, di un nitido bianco opaco,
resistente come lo stucco. Lo ammirai
così a lungo che me lo regalò.
Poi – suonò il fischio della mia nave. Non potevo rimanere.
Di nuovo a bordo, un compagno di viaggio, il signor Swan,
olandese, dirigente in pensione della Philips Electric,
davvero un piacevole vecchietto,
che voleva vedere il Rio delle Amazzoni prima di morire,
chiese: «Cos'è questa brutta cosa?»

1978

## Cane rosa

*(Rio de Janeiro)*

Il sole sfavilla e azzurro è il cielo.
Gli ombrelloni vestono d'ogni tinta la spiaggia.
Nuda, trotterelli per il gran viale.

Oh, non mai ho visto un cane più spoglio!
Nudo e rosa, senza un singolo pelo…
Allarmati, i passanti indietreggiano e ti fissano.

Sono certo impauriti per la rabbia.
Non sei arrabbiata; hai solo un po' di scabbia
ma sembri intelligente. Dove sono i tuoi cuccioli?

(Con quelle tette cascanti, li hai certo allattati)
In che tugurio li hai nascosti, povera cagna,
mentre, in giro mendicando, vivi d'espedienti?

Non lo sapevi? È su tutti i giornali,
per risolvere questo problema, i mendicanti,
li prendono e li buttano nei fiumi.

Proprio così, parassiti, idioti, paralitici,
col riflusso, vanno su e giù per le acque di scolo,
di notte, nei sobborghi senza illuminazione.

Se fan questo a chi chiede l'elemosina,
drogato, ubriaco o sobrio, con o senza gambe,
cosa faranno ai cani, quattro zampe e malati?

Ai crocicchi delle strade e nei caffè uno scherzo
è di moda: i mendicanti, che possono
permetterselo, ora indossano dei salvagente.



www.andreatemporelli.com

*In your condition you would not be able*
*Even to float, much less to dog-paddle.*
*Now look, the practical, the sensible*

*solution is to wear a* fantasía*.
*Tonight you simply can't afford to be a-*
*n eyesore. But no one will ever see a*

*dog in* máscara *this time of year.*
*Ash Wednesday'll come but Carnival is here.*
*What sambas can you dance? What will you wear?*

*They say that Carnival's degenerating*
*– radios, Americans, or something,*
*have ruined it completely. They're just talking.*

*Carnival is always wonderful!*
*A depilated dog would not look well.*
*Dress up! Dress up and dance at Carnival!*

1979



www.andreatemporelli.com

Nelle tue condizioni, non sapresti
neppur galleggiare, tanto meno zampettare.
Ora guarda, la cosa pratica e sensata

da fare è di indossare una *fantasía*[*].
Questa notte, proprio non puoi rischiare
d'essere un pugno negli occhi. E nessuno potrà

mai distinguere, in questa stagione, un cane in *máscara*.
Mercoledì delle Ceneri verrà, ma è già
qui Carnevale. Che samba sai ballare? Cosa

indosserai? Dicono che il Carnevale è peggiorato
– la radio, gli americani, qualcosa…
l'hanno completamente rovinato. Fandonie.

Il Carnevale è sempre splendido!
Un cane depilato figurerebbe male.
Vèstiti! Vèstiti e balla per il Carnevale!

1979

[*] Costume per carnevale



www.andreatemporelli.com

**Vincenzo Anania**, *Le ali di Darwin (Poesie 1993-1998*), Firenze, Loggia de' Lanzi 1999

A proposito della raccolta d'esordio di Vincenzio Anania (*Nell'arco*, Crocetti 1992), Luca Canali parlava nella nota introduttiva dell'insidia, per un poeta appartato e della sua generazione, di non riuscire a sottrarsi all'influenza formale dell'Ermetismo, insidia superata rifiutando le tematiche «essenzialmente orfiche» per seguire invece una «forte vena dionisiaca – cioè vagamente panica e sensuale». Si trattava di un modo discreto per suggerire uno stile sobrio, che mira alla concentrazione del pensiero (sulla scia di un Ermetismo scolasticamente riferibile a Ungaretti), ma che si presta spontaneamente a fare poesia a partire da qualsiasi occasione di vita, senza cadute espressive e tuttavia senza un vero progetto, un discorso interno che si imponeva.

Con *Le ali di Darwin*, Anania pare suggerire, invece, la presenza di una motivazione più forte alla sua scrittura, come se questa si facesse avventura conoscitiva e stilistica (i due aspetti sono, naturalmente, inscindibili) sempre più coerente e necessitata. I segni di una mirata orchestrazione delle tematiche sono facilmente rinvenibili nelle prime pagine, a partire proprio dalla poesia introduttiva, ripresa dal precedente volume (dal quale per altro si annotano altri discreti prelievi) e ora consegnata a tale posizione strategica, proprio per il suo potere di focalizzazione, per la capacità di orientare o attrarre come un magnete gli altri testi: «Questo, anzitutto: cos'è / importante? l'altezza della fronte? / l'invenzione del fuoco, del vapore, / la mano sul mio cuore quando mento? […] Questo è da chiarire, figlia, / prima che t'insegni la Storia». Anche la variante che segna la maiuscola finale è indicativa di un alto valore umano assegnato alla scrittura, tanto più forte se posto alla luce di uno sguardo intimo e innocente che tuttavia si presta a pietra di paragone, a giudizio implicito e impietoso su ogni disonestà "letteraria".

Insegnare la storia, rileggere l'arcano progetto entro cui la nostra vita si gioca per trarne un motivo di speranza e, senza enfasi, anche di edificazione morale: questa, dunque, pare la traccia da seguire per l'itinerario della raccolta, magari per verificare se è possibile schiudere questa lettura a un senso meno laico dell'esistenza, rispetto a quello implicato dal titolo. Ed effettivamente Loi vede compiersi tale possibilità proprio nel momento in cui il poeta conferma «l'ordine rigoroso del precario, / la sua normalità e incanto» ovvero si raccoglie nel cuore del nulla afferrato con tanto amore da divenire ustionante (*Ustioni* è proprio il titolo della sezione): «Se tutto è nulla / me la tengo ben stretta / la porzione di nulla / che mi aspetta, unica / vita mia, mio tutto». Franco Loi annota infatti nell'introduzione al volume che «Non si tratta di nichilismo. Da essa erompe così prepotente l'amore per la vita che riesce difficile considerare quel "nulla" al di fuori di quel "tutto" che lo significa e riempie».

Eppure, dopo alcuni testi che seguono la via designata, certamente anche pretenziosa (ma il rischio non è garanzia di infrazione della letteratura inerte?), si perde la direzione indicata con efficacia da poesie come *Nel cerchio* («laggiù sul limitare / tra il deserto e la foresta, / la bestia intenta a divenire umana […] Il tempo / rotolava nel deserto / in un cerchio di spine») o *Le buone cose* («Di schianto si aprirà / la memoria e in bell'ordine, / su un tavolo di formica / o di amianto, le buone cose / in fretta divorate: / fiumi, bestie, foreste, / l'idea di lucciola, / d'angelo»), fino a perdersi nell'intrico di occasioni svariate, che restano certamente fedeli al fervore di quello sguardo iniziale, protettivo, ma che riportano la scrittura a una dimensione privata. E ciò accade, si badi, anche nei versi rivolti al sociale, alle realtà di luoghi e di eventi storici che non sono patrimonio esclusivo di nessuno. È come se il progetto intuito dal poeta lo avesse infine sovrastato, in un supremo destino di giustizia che non permette all'autore di scrivere sulla spinta velleitaria di una volontà intellettiva (dunque Canali ha ragione, non c'è orfismo in Anania, non c'è prevaricazione sulle forze della natura), ma viceversa lo costringe ad essere fedele alla sua «naturale cadenza sabiana e sinisgalliana», di cui si serve «per fotografare l'universo, visibile e invisibile, in cui si muove» (Maffia).

«Ma chi, se gridassi, mi udrebbe, dalle



www.andreatemporelli.com

schiere / degli Angeli? e se anche un Angelo a un tratto / mi stringesse al suo cuore: la sua sostanza più forte / mi farebbe morire», cantava Rilke nelle sue elegie. Anania ha la fortuna di leggere, nell'angelo della sua poesia, lo sguardo della figlia, senza farsi distrarre dagli orizzonti fumosi di una sapienza cartacea, tragica solo per questo.

***Marco Merlin***

**Carmelo Bene**, *Canti orfici, stralci varianti. Di Dino Campana*, Milano, Bompiani, libro + CD

«Vi sono, grazie a Dio, dei non addetti che proprio in certa famigerata incompiutezza (gli errori dei grandi uomini sono portali di scoperta) trovano il proprio-altrui capolavoro». Questo assunto, che potrebbe andare bene per gran parte del lavoro di uno dei pochissimi, autentici geni del nostro Paese, si presta ad illustrare anche questo ennesimo modo che Bene inscena per "finire", per "togliersi di scena".

Questa lettura degli *Orfici* non è, infatti, supportata da un testo filologicamente stabile, ma da un regesto di varianti e riscritture, ancora allo stato liquido e indeciso: varianti su varianti che lo stesso Campana accumulò nel disperato tentativo di riscrivere il manoscritto andato perduto.

Carmelo Bene sfrutta questa situazione di incompiutezza applicandola ad un testo in continuo movimento, fatto che ricorda la grande filologia, prospettata da Nietzsche, che non blocchi il divenire della composizione, della lettera, la sua pluralità di direzioni e significati, prerogativa della filologia testamentaria.

Questa lettura è, quindi, «poesia nel suo svolgersi», come lo stesso Bene ricorda. Cerchiamo, quindi, di vedere che cosa si intenda con tale assunto. Per Carmelo Bene, la scrittura, il testo scritto, è inesorabilmente la morte dell'orale, della voce come prismaticità e variazione continua, incessante, è continua rimozione del corpo; il poeta, paradossalmente, è colui che dis-crive, colui che ridà, appunto, voce a tale dinamica e lo fa "dicendo", non può farlo che "dicendo", ma anche la voce è immagine e, quindi, preclusione scontata alla visione: «parlare (al)la Madonna»; in questa parentesi, per Bene, è nascosto tutto il paradosso della condizione che gli è propria. Quindi, anche l'opera d'arte è immagine, è blocco.

Quale rimane allora l'unica via da percorrere se si vuole "essere un pensiero" e non pensarlo, se si ha nostalgia per «le cose che non ebbero mai un cominciamento»? Ogni gesto (e si badi che quell'"ogni" è totale e privo di gerarchie e non risparmia nessuno) nel sistema-Bene «nel suo compiersi si disapprova»: anche l'arte, anche il risultato estetico. Nessun sistema può bastare, eppure ogni sistema è necessario: occorre dire il silenzio, il di là dal senso, ma, per farlo, si è costretti a scegliere le parole ed è sempre un peccato, quindi, perché ci si toglie di scena, ma, per farlo, non si può non essere di scena.

Tutto traballa, tutto scivola, nel mondo di Carmelo Bene: ci si sente inetti, idioti, si rincretinisce, come nei film di Buster Keaton, perché non c'è appoggio, punto fermo, perché tutto rimanda ad altro, in un movimento incessante. Solo così si vola, come Giuseppe Desa da Copertino.

Nel saggio fondamentale di Deleuze *Un manifesto di meno* il concetto di "minore" e di minoranza come variazione continua, contrapposto al blocco e alla fissazione che comporta il suo opposto, viene visto come assunto chiave di tutto il lavoro di Bene; anche in questa lettura di Campana (veramente un "minore", in questo senso, se si guarda alla nostra tradizione nazionale) il regista ci dice che occorre far balbettare il proprio linguaggio, dirne lo scacco, parlare il dialetto, linea di minoranza, ma in lingua… Negli Orfici si passa da tonalità lontanissime e impercettibili a veri e propri fendenti fonici, da cantilenanti rincretinimenti a bagliori improvvisi, il tutto senza previsione, tanto che la linea melodico-accentuativa sembra quasi essere usata "automaticamente", come programmato-sprogrammante distacco dalla linea sintattica apportatrice di direzione e di senso. E, infatti, dal senso si passa ai sensi, ad una prismaticità davvero inaudita, come non scritto è il Testo perennemente in costruzione-distruzione, detto e contraddetto e mai fissabile (visibile).

È una visione profondamente mistica del



www.andreatemporelli.com

linguaggio, che per certi tratti può ricordare le teorie cabbalistiche o i saggi sull'icona di Florenskij, ma in Bene con una colorazione più disperata, meno "accettata" ( proprio perché, se accettata, anche questa diverrebbe "maggiore", sistema) che parodizza lo stesso atteggiamento mistico, rimandando sempre ad altro, a tutt'altro.

Se in questo CD prevalgono i toni tenui e sussurrati e la violenza sembra quasi abbandonata, non bisogna dimenticare la forzatura dei codici, ben presente anche qui come presupposto profondo; qui è più evidente una smaterializzazione, un ulteriore abbandono, un lasciare anche il corpo-voce-musica, verso un totale oblio, un nostalgico dire-ammutolire il (in) silenzio.

Se l'essere poeta è il lasciarsi attraversare da una voce totalmente altra (anche quindi di altro autore o l'altro di ogni autore, quello che mai è nel testo) allora, come spesso accade nella traduzione, non è più un problema di autorialità e, da questa prospettiva, Carmelo Bene è propriamente la voce inaudita, la voce della poesia, che si alza irridente sui "bei compitini" di tanta letteratura dei nostri giorni. Occorre liberarsi dell'opera e Bene dice l'immane fatica di essere poeti e di essere costretti ad esserlo: «fuori dell'opera, si è capolavoro»: il resto è letteratura.

***Andrea Ponso***

**Attilio Giuseppe Boano**, *La poesia indefinibile*, Genova, Coedital, 1998

In un momento di "estetica debole" e di proliferazione di poetiche autogiustificatrici la riflessione sulla natura della poesia si trasforma in una preliminare necessità di definire l'oggetto della contesa: «Che cos'è la poesia?».

Negli Anni Trenta in epoca positivistico-analitica anglosassone una tale domanda avrebbe richiesto un'unica e ed evidentissima risposta nell'unico senso della parola "è" autorizzato dalla posizione fregeana. In nessun'altra età del passato la logica è arrivata a un tale grado di perfezione al quale poche altre discipline possono aspirare. Ma, come afferma Gian Carlo Rota, già professore di *Applied Mathematics and Philosophy* al Massachusett Institute of Tecnology ed epistemologo di fama mondiale, il prezzo pagato è stato molto alto: l'esattezza del ragionamento logico espelle le conclusioni dall'esistenza. A identica conclusione sono giunti negli Anni Ottanta anche i cultori dell'informatica che "sperimentarono" l'abissale differenza tra l'intelligenza artificiale e la descrizione della realtà. Oggi – e il saggio che prendiamo in considerazione ne è testimonianza – siamo ben distanti sia da tale situazione come pure dai tempi di Carnap e Reichenbach, per cui vengono rifiutati senza grandi contestazioni l'univocità del significato dell'«è» ed il conseguente riduzionismo della risposta per lasciar posto ad un campo polisemantico.

E appunto in tale direzione si pone Boano, docente di linguistica generale alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Verona, il quale, al fine di dimostrare razionalmente le sue conclusioni, articola il testo secondo uno schema che va apprezzato per l'estrema chiarezza: la prima parte è dedicata al concetto di "definizione", nella seconda l'autore applica le conclusioni alla poesia e nella terza riporta con valutazioni critiche le definizioni di poesia tratte da vocabolari, da enciclopedie italiane e straniere per concludere con quelle di Platone e di Aristotele.

Lo studioso nella sezione dedicata all'ontologia della poesia sostiene la storicità di ogni definizione, per cui non pretende di giungere ad alcuna conclusione universale e necessaria, anzi spesso procede per processo negativo: «la poesia non si risolve nella versificazione», «la specificità della poesia non trova spiegazione nella linguistica neppure entro il modello della comunicazione verbale elaborato da Roman Jakobson», «la poesia non si esaurirebbe in qualsiasi strutturazione eccezionale del messaggio che comporti una selezione verbale adeguata allo scopo».

Questo procedimento, in ogni caso, si coniuga ad una posizione molto precisa: «La trasformazione della parola nella parola poetica resta un fatto estetico più che linguistico, anche se, in un dato contesto, si giova di determinati atteggiamenti [che mai si trasformano in] fatti esclusivi». L'affermazione della natura estetica e non linguistica della



www.andreatemporelli.com

poesia si pone come una delle pietre miliari del saggio, per il fatto che spazza via in un solo colpo non solo ogni sperimentazione metapoetica, ma anche le basi del formalismo che ha prodotto la confusione tra filologia e critica letteraria.

Dopo aver esaminato la debolezza delle teorie che distinguono poesia da non-poesia e poesia da prosa, Boano affronta «il punto zero della creazione poetica» e giunge alla conclusione che «il linguaggio poetico esprime piuttosto le qualità della sua esperienza passando per così dire attraverso il linguaggio naturale. Si dà allora un tipo diverso di conoscenza della realtà». E questo passaggio ci pare uno dei punti forza dell'intera disquisizione sia per la nettezza dell'indicazione sia perché costituisce la conclusione di un lungo e stringente ragionamento. Ad ogni modo, nonostante ogni sforzo di comprensione, la poesia rimane indefinibile: «Non si può spiegare razionalmente perché nasca un testo poetico e perché proprio nella forma in cui nasce. Il poeta, trasfigurando la parola con una molteplicità di accorgimenti linguistici rilevabili a diversi livelli di analisi, comunica un messaggio per così dire sdoppiato. Un messaggio primario e uno secondario, in cui emergono il suo preconscio e il suo subconscio».

Questo significa che ogni tentativo di sottoporre a scomposizione totale un prodotto poetico è destinato al fallimento, perché il testo è "superiore alla somma delle parti"; infatti, tra le singole parti e la somma si pone uno "scarto" irriducibile ad ogni tentativo di definizione. Viene così limitato nel suo valore gnoseologico ogni tipo di critica unicamente formalista e strutturalista, ogni tipo di analisi "filologica" e rimane aperta la porta per strumenti di indagine di carattere ermeneutico. In secondo luogo, ribadendo il carattere "comunicativo" del messaggio della poesia, l'autore fa giustizia di molte poetiche autoreferenziali e di molte tipologie di scritture sperimentali incentrate unicamente su un lavoro di linguaggio. Infine, non deve sfuggire un ultimo aspetto, secondo cui il poeta nelle sue composizioni mette in gioco la propria umanità in un rapporto totale che supera ogni estetica puramente sensista, come pure ogni estetica puramente intuizionista o puramente razionale.

Queste indicazioni, che non possono ovviamente prendere in considerazioni tutte le problematiche presenti nel libro, testimoniano come anche a livello teorico si sia concluso il Novecento e come il mutamento culturale, secondo quanto più volte e in occasioni diverse si è dimostrato, stia provocando un modo nuovo di concepire la poesia, modo che le generazioni emergenti già percepiscono e attuano nelle loro composizioni.

***Giuliano Ladolfi***

**Sebastiano Gatto**, *Padre Vostro*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 2000

Al libro d'esordio di Sebastiano Gatto, *Padre Vostro*, pensavo in occasione di una festa patronale consumatasi nel giro di un pomeriggio in un paese del Verbano. Come ogni anno, s'è ripetuto il rito del "brusà balùn". Il celebrante brucia un pallone di cotone imbevuto d'alcool e, rammemorando a bassa voce *sic transit gloria mundi*, evoca il sacrificio di un martire. Stavo lì a sentire l'odore dell'alcool e del cotone bruciato, una cosa vista tante volte, sotto, con la mia tonaca da chierichetto. Poi, mentre fiocchi di cotone salivano al cielo bruciati, mi sono ricordato delle *falive*: è il titolo della prima sezione del libro, una parola che, insieme a *favolesca*, indica «i corpuscoli volatili di carta, frasche o altro bruciati ed alzati dal vento, faville la cui direzione vaticina, in occasione della festa dell'Epifania, la scarsità o l'abbondanza dei raccolti nell'anno a venire».

La lettura dell'intero volume, che mi accingo a proporre, muove, dunque, a ricontestualizzare una realtà a partire dal testo, se possibile, e piace pensarla come movimento che segue il percorso delle *falive*, ma a ritroso, appunto, scendendo dal cielo alla terra, alle cose che la pira del rito epifanico consuma. Le *falive*, frutto della combustione, sono da leggersi quali moniti della terra e delle cose che scompaiono, di una *gloria mundi* che fugge.

Così fin dalla lirica posta *in limine* al volume. I versi iniziali e finali del testo ne chiariscono il senso: «Una della piastrelle canta / da vuoto […] / La posatura imperfetta / tiene



www.andreatemporelli.com

un crepo in sospeso». La poesia, scarna, di soli nove versi (e questa brevità quasi epigrammatica è cifra stilistica dell'intero volume) indica due guide per l'interpretazione della raccolta: da un lato, la vicinanza tra la lingua-canto delle cose e la poesia che se ne fa interprete, con conseguente eclissi dell'io poetante, dall'altra, nei due versi conclusivi, il riferimento ad una imperfezione del lavoro che è segno di un declino di un mondo, che, nell'accezione di Gatto, è quello contadino ed artigiano, di una religione dell'operosità nella pianura veneta. Ne emergono prima i segni della stanchezza («Se questo non basta, o invece / è ormai ora di essere stanco»), poi la ricerca di punti fermi, cioè dei vaticini che diano sostegno: «la voce indietro in cerca, / in qualche barco rimasto, / o di nuovo nel fieno / che casca dalle tese, / di pronunciare come il vero, / rinnovato, il loro credo», infine l'irrimediabile declino dei giorni, appunto, poiché «nessuno dei resti / è possibile recuperare, semmai […] farne favolesca / farselo restituire».

Perciò per il poeta, partecipe e interprete del vuoto lasciato dagli oggetti e dai riti del mondo contadino, pare profilarsi una nuova aruspicina, in cui la lettura dei segni e dei tempi è affidata ad altri oggetti, alla diversa congiunzione del cielo con la terra, quando «spiovendo crepitano i cavi / dell'alta tensione […] monimenti di cose nostre». Per altro, un minimo spoglio linguistico pone in luce la ricorrenza di participi passati, gerundi ed infiniti, solitamente ad inizio delle liriche, per sancire la ferma, impersonale registrazione di tale vuoto.

D'altronde, che il poeta intendesse registrare la trasformazione, passare con il calibro il presente ed il futuro della propria terra e presentirne, presagirne le «misure» (verrebbe da usare il termine «planimetrie», già titolo della raccolta d'esordio di un altro giovane poeta veneto, Giovanni Turra), lo si avvertiva già nei testi pubblicati in rivista («Atelier», 14, giugno 1999), emblematicamente intitolati *Conseguenze* e qui ripresentati e sciolti lungo le sei sequenze del libro. I nuovi segni da leggere e da interpretare dovrebbero avvertire per tempo delle conseguenze, suggerire, insomma, lo spazio ed il tempo e il modo per cavarsi fuori dall'*impasse* della necessità («Avvedersi conta all'inizio»), e la seconda sezione del volume, *Mestiere*, indica che ancora qualcosa può sottrarsi, tenersi a distanza dalla necessità, appunto, come le «liste assemblate», esposte al tempo ed al lavorìo dell'uomo, che «si insistono ad assolvere / quasi illecite libertà».

Lo sguardo del poeta, ora, ambisce ad istituire, con i nuovi segni augurali, un intreccio di *Confidenze*, come recita il titolo della terza sezione. Quindi tenta di avvicinarsi, si sforza di porsi in atto di confessione, «ritorna ogni istante trascorso / all'ascolto» di una agglomerazione di oggetti (piallacci, laminati plastici, cascami di stoppa, filettature).

Gli "strumenti" – tutti, rigorosamente, "umani" – dell'interpretazione dei tempi finiscono, quindi, per farsi, a loro modo, religiosi, sostituendo via via anche quelli di una religiosità contadina fatta di sacelli, di una parrocchia che è solo ed unicamente «Prefabbricato esposto / a concorsi sempre più rari», religiosità rispetto alla quale il poeta opta per un'esclusione, per un'estraneità («Padre *vostro*» recita il titolo del libro), rinvenibile, lessicalmente, anche nella continua opposizione ad un «loro» che ricorre nelle liriche. E, pur tuttavia, viene confermandosi un legame tra terra e cielo, per cui «si distingue nei rami / degli alberi senza rimesse / la stessa figura delle radici». L'intero percorso di sostituzione di vecchi modelli con i nuovi è sofferto e mai del tutto compiuto, sospeso in una sua propria indeterminatezza, nell'incertezza della «posatura imperfetta» con cui si apriva la raccolta. Il percorso del libro viene allora a conchiudersi sui motivi che lo avevano aperto e la confessione finale conferma che «non è per tentare / che vado o rimango appresso / a lingua e mestiere non miei. / È per il conforto / di confrontarmi con quel che sarei / stato se fossi stato diverso. Chissà se il defunto sussiste / nell'occorrenza di devozioni», come se le *falive* fossero ancora necessarie (e, necessario, «farselo restituire») nonostante tutto, almeno a simulacro di sopravvivenza di un tempo andato di là, di una storia, e non solamente brevi scintille che segnalano la fine.

***Riccardo Ielmini***



www.andreatemporelli.com

**Giorgio Manganelli**, *"Solo il mio corpo è reale". Note su Stephen Spender*, a c. di Luca Scanavini, Pistoia, Via del Vento, 1997

A un anno dalla scomparsa di Stephen Harold Spender, le edizioni di Via del Vento gli hanno reso omaggio pubblicando nella collana di «Testi inediti e rari del Novecento» le note dedicate al poeta inglese (amico fraterno del più noto Auden, in questi anni molto riletto in Italia) da Giorgio Manganelli nel 1956, in occasione dell'uscita, l'anno precedente, dei *Collected Poems*.

«L'attività di Giorgio Manganelli come anglista, – spiega il curatore del volumetto, Luca Scarlini – per quanto ampiamente nota, nella sostanza non è mai stata studiata analiticamente, soprattutto per quel che riguarda il periodo precedente al debutto nella narrativa, avvenuto nel 1964 con *Hilarotragoedia*». Il titolo dell'edizione riprende uno dei versi dalle svariate sequenze testuali di Spender tradotte da Manganelli, che impreziosiscono ancor più il libro: «Solo il mio corpo è reale; che i lupi / son liberi di mordere e opprimere. Solo questa rosa / che il mio amico pose sul mio petto, / e queste poche righe / scritte da casa, sono reali».

Appartengono alla produzione giovanile, e in particolare agli anni che vanno dal 1930 al 1933 le poesie predilette da Manganelli, per la ricerca realistica che le sottende: «intendo qui per realistico un linguaggio parlato, che neghi l'esistenza di un linguaggio specialistico per uso poetico, o l'esistenza di materiale naturaliter poetico». Sebbene in misura minore rispetto ad Auden, anche la poesia di Spender è essenzialmente inclusiva ed ha contribuito ad espandere lo spettro delle realtà "poetizzabili". Ciò ha comportato un lavoro linguistico arduo, perché nel testo si potessero sussumere materiali di primo acchito incongrui. È per mezzo anche di «certe stonature, certi errori deliberati», come il rapido passaggio da una naturale, ma meditata esattezza a un linguaggio allusivo e semplice (che tenderà a prevalere, col rafforzarsi di un'implicita intenzione moralistica, dando vita a una poesia dal tenore metafisico), che il poeta inglese è riuscito, nei frangenti migliori, a controllare il proprio sentimentalismo: «è [...] vero: Spender è un poeta sentimentale, talora per calcolo, per amore di certi effetti, ma sempre senza ironia». E nelle riflessioni manganelliane sul realismo spenderiano è lecito anche avvertire il sentore della crisi delle poetiche in voga negli anni in cui il saggio venne elaborato: nelle fibre del dettato poetico, Manganelli coglie quell'eccesso di naturalezza linguistica che prevarrà in seguito, determinando la «geografia trasportata al morale» delle composizioni posteriori, in cui vien meno l'ideale programma realistico dell'autore di «trovare un linguaggio poetico che abbia gamma non meno ampia della lingua ordinaria, e ne esalti la fantasia in una pronuncia meditata, intensa e di assoluta purezza». Nelle osservazioni del critico, dunque, già si sente il pulsare della vena narrativa che di lì a poco sancirà definitivamente il superamento di una letteratura stretta nelle ambiguità di un progetto di mimesi di una realtà sempre più *magmatica* coll'incessante mutare dei parametri interpretativi elaborati dalla civiltà.

Per il tramite di puntuali analisi dei procedimenti creativi insiti nello stile di Spender, esemplificati a dovere, Manganelli rende giustizia di questo autore, legato soprattutto alla figura, dominante, di Auden, con il quale costituì insieme ad altri scrittori come Louis MacNeice e Cecil Day Lewis il gruppo dei *Thirthies*: «In realtà una lettura anche frettolosa non tarda a persuadere che ciò che unisce i quattro poeti è meno essenziale di quel che li divida: li fece alleati una fede generica e che non superò la prova degli anni in una palingenesi che loro pareva dovesse essere comunistica: ma li separano gusto del linguaggio, sentimento della poesia e del materiale poetico: così che anche quando un poco s'assomigliano, nelle parti della loro opera più oscure e intricate, sono simili per motivi diversi».

***Marco Merlin***

**Alda Merini**, *Superba è la notte*, Torino, Einaudi, 2000

C'è una sorta di rivincita del "sentire" sul "subire" nella poesia di Alda Merini, il riscatto della sensibilità, seppure dolorosa, sulla costrizione esterna. La vicenda umana della



www.andreatemporelli.com

poetessa milanese, contraddistinta dall'esperienza totalmente claustrofobica – in senso sia letterale che metaforico – del lungo internamento in manicomio, è un'esperienza imprescindibile per la referenzialità dei suoi testi. Il riferimento biografico non deve, comunque, ridursi a gabbia didascalica, ma semmai proporsi come chiave d'accesso per questa poesia dal costante dinamismo tellurico. In quest'ultima raccolta, introdotta da Ambrogio Borsani, sono presentati testi scritti nel periodo dal '96 al '99, ordinati nel volume con criteri di omogeneità tematica e stilistica.

Dicevo del rischio di accostare troppo riduttivamente questa poesia al dato biografico. La Merini dispone sì i suoi testi come costellazione quasi diaristica di momenti della memoria, anche se trasfigurati dall'impeto visionario dell'espressione poetica, ma l'intensità dello slancio vitale che li sostiene, la caparbia voglia di espandere il canto oltre il recinto della storia personale evitano il rischio di una delimitazione autobiografica; il dato memoriale così, da elemento rigido, si trasforma in scatto propulsivo per un profluvio di immagini capace di allargare la vicenda privata dell'"io" nello spazio condiviso del "noi" («Lusinghiera forza del creato / il poeta interroga il mondo intero / e le sue incertezze, come se la frontiera / della sua storia stesse al di là dei fiori»; «Abbiamo lenzuola fredde come lapidi / scoscese come i pendii dei monti»; «Il male quindi se ne è andato in un vecchio sapere delle cose / in un ancheggiare fosco che porta lontano i nostri pensieri / e li fa grigi come la notte»): una poesia che nasce dall'esperienza, ma che dall'amputazione di reali possibilità nel quotidiano riorganizza il vissuto nella vitalità della metafora. L'implosione di non soddisfatte tensioni si trasforma così in esplosione di immagini che giungono dalle profondità abissali della sofferenza per irraggiarsi in una risanante cascata di percezioni. La forza materica, il senso quasi "corporeo" di questi versi non escludono però aperture e ironie («Resti un ardente ulivo / che mi dà la penombra / e mi scaldo al ricordo di come fui / quando amavo i tuoi pallidi sentieri»; «Mi guardi con occhi penetranti / e dici che nessuno ti ha mai resistito / e non capisci perché io ti resisto. / Ma vedi, piuttosto che cederti, / io mi addormento»). L'inclusione di tali "soste" nell'incessante movimento labirintico dei versi consente la decantazione della cupezza nello scenario fantasmatico che dà materia alle immagini, e controbilancia la frequente tendenza dell'autrice all'esuberanza formale. È, infatti, tipico dello stile della Merini un accento un po' declamatorio, gravato da tratti barocchegianti in questo flusso torrenziale di immagini. Sono rappresentative, in questo, le due lunghe poesie finali della raccolta, con la loro marcata e incalzante fluvialità immaginativa e il ritmo ininterrotto del discorso interiore. Ma anche l'abbondanza di vocativi e la frequenza lessicale di termini mutuati dal linguaggio religioso («inferno», «paradiso», «Dio», «Signore» ecc.) che caratterizzano altre poesie sono emblematici di questa sostenutezza del tono, che, però, non cade mai nell'altisonante e nel sentenzioso. Infatti, è proprio certa perentorietà del verso da un lato e il procedere per scatti onirici dall'altro che assorbono questi rischi di eccessiva letterarietà nell'autenticità della forza interiore e nell'imprevedibilità creativa della metafora, indicativa, quest'ultima, di una tensione vitale che trova soluzioni divergenti e improprie («Sulla noce di un'albicocca / sul primo pensiero che mi salta in mente / fondo l'alluce della ragione / per toccare i tuoi piedi eterni»), assecondando un personalissimo capovolgimento di consuetudini razionali. La libertà degli intrecci retorici e il forte impatto dei toni contrastati, che nello stile della Merini sono la cifra costante di questo itinerario dall'oscurità alla luce e rappresentano proprio la scelta espressiva di un linguaggio dell'alterità, fuori da ogni ingranaggio e ordine collaudati. Da questa costante divergenza, stigma della "diversità" esistenziale dell'autrice, ma anche inesauribile risorsa di esiti letterari sorprendenti, scaturiscono vere e proprie visioni, dal carattere "notturno" e magmatico. Proprio nel titolo della raccolta si offre un'efficace chiave di lettura per questa dominante della notte («La cosa più superba è la notte / quando cadono gli ultimi spaventi / e l'anima si getta all'avventura») che è il punto di partenza e il nucleo sintetico di que-



www.andreatemporelli.com

sto viaggio "in verticale", dello scandaglio negli abissi della mente, la cui riemersione avviene in uno slancio espansivo e catartico verso un interlocutore a cui raccontare la propria avventura sotterranea, per poter così riannodare i fili di un discorso tranciato a metà dalla solitudine e dal dolore.

***Daniela Monreale***

**Michele Sovente**, *Cumae*, Venezia, Marsilio, 1999

«Ex imis humi larvis», così Michele Sovente apre la sua più recente raccolta poetica che gli ha procurato, tra l'altro, il non trascurabile premio "Viareggio-Rèpaci" 1998 per la poesia. «Dalle remote larve della terra», dunque, come l'autore risolve il verso latino nella versione italiana; sì, perché Sovente, va detto subito, compone in latino ed italiano, ma non solo: nella sesta ed ultima sezione del libro introduce a triplicare la glossa pure il dialetto, il suo dialetto, quello di Cappella nei Campi Flegrei, la lingua "delle donne di Cuma". E *Cumae*, oltreché titolo essenziale ed evocativo, è l'ombelico del *corpus* poetico plasmato dall'autore; non a caso, Cuma viene citata, evocata e perscrutata solo nella parte centrale di tutta la raccolta, a guisa d'un centro d'irradiazione sonora.

Ma procediamo con calma e torniamo al primo verso citato, che appartiene alla poesia d'ingresso, *Rudera/Ruderi* (indicherò sempre così i titoli delle duplici versioni), una sorta di prologo o, meglio, di parodo, per la dimensione corale ed enunciativa. Una prima annotazione riguarda la musicalità del verso. Per quanto ad alcuni possa risultare indigesto il latino, per altri anche incomprensibile, penso che chiunque possa godere semplicemente dell'operazione melodica condotta dall'autore: ad esempio, l'allitterazione giocata sulla vocale "i" e perfezionata da liquide e bilabiali. Il medesimo verso, invece, nella veste italiana, presentando ripetute "e" più due tipi di consonanti liquide, è meno convincente. La superiorità tecnica della versione latina emerge anche nel proseguo del testo; efficace è, ad esempio, l'uso critico delle rime, che sappiamo sconosciuto alla tradizione latina propriamente detta: «Ex imis humi larvis / ex altis umbris parvis / temporis labor erumpit / vitaeque labor incumbit». Più discutibile rimane la misura settenaria per la quale adagiarsi al latino sembra spesso una forzatura.

Si segnalano, già in questa prima poesia, rilevanti divergenze semantiche e di generale economia del verso, – ovviamente volute –, tra la versione latina e quella italiana, come «at motus vocat per cava / lucis fragmenta» reso in italiano «ma il moto elettrizza squame di luce». Il «vocat», che corrisponde ad «elettrizza», è un chiaro segno dell'intento che sottende l'uso di una duplice lingua, ovvero l'arricchimento semantico, la pluralità del riferimento e la proposta rivolta al lettore di un continuo ripensamento e scavo del verso appena scorto. Così quelle che in italiano, con spiccata sensualità, vengono definite «squame di luce», in latino, con l'intento di sobrietà ad esso congeniale, sono riprodotte come «lucis fragmenta».

Altra diversità importante, che torna con una certa frequenza anche negli altri casi di poesia biglotta e triglotta, è il comparire/scomparire di sintagmi, se non interi versi, a seconda della versione: fenomeno sostanzialmente esplicabile attraverso la concezione della "triglossia" da parte di Sovente, la quale non deve essere intesa come traduzione seriale da un originale privilegiato ora il latino ora l'italiano o il dialetto, ma come manifestazione equipollente in tutte e tre i suoi modi di un comune nucleo poetico, essendo lo scaturire della poesia indipendente da qualsiasi diritto di primogenitura linguistica. Esempio, sempre tratto dalla poesia su citata, è il comparire nella versione italiana di versi celati nel sintetico, ma tortuoso, corrispettivo periodo latino. Si tratta in entrambi i casi di versi chiusi da parentesi: «linea improviso exacta / est tabula tangens compacta / phantasmata futura»: «d'improvviso spalanca la geometria / ai fantasmi futuri la via / e l'alto e il basso abitano lo stesso piano». Quest'ultimo verso ha, a mio avviso, uno straordinario impatto per equilibrio e intensità nonché una forza che definirei aforismatica.

Dopo queste linee introduttive e generali sulla "triglossia" e la versificazione di Sovente, veniamo, finalmente, al tema por-



www.andreatemporelli.com

tante cui accenna questo componimento, ovvero, il tempo e le sue erosioni, dunque, la "storia". *Rudera/Ruderi* si conclude con un accenno di grande intensità (anche leggermente retorico), un abbrivo al vasto colloquio che il poeta imposta con la "storia", vera protagonista dell'opera: «sotto il sole – lassù – a perdifiato / parlano i ruderi oscuri della storia». Dalle sei sezioni della raccolta emerge uno schema, un percorso quasi genetliaco, cioè un itinerario che ci conduce a rimeditare la "storia" dalla sua stessa genesi, attraverso il creato, fino a noi.

La prima sezione, la più veterotestamentaria di tutte, è uno stimolante gioco di contrappunto sul tema del soffio-suono-sibilo. Ecco la prima terzina della prima poesia, *Di sbieco*: «Lungo rantolo all'ombra / mondo confuso diviene / lingua di grumi ingombra» e così prosegue in *Vacua voragine*: «È soffio improvviso nelle vertebre / il mormorio che cade di allodole». La carica simbolica di versi simili è evidente; tra l'altro, non ci si deve nemmeno ingegnare a rilevare una chiave d'accesso filosofica: l'autore stesso ci indica la via con *Dove*, una poesia densa di richiami e ben eseguita: «Dove, chiedendomi, la neve, dove, / e la storia, unimmendicabile senso / di spaesamento, effigi e sfregi in similoro, // tra equoree superfici, dove i singoli / – i simboli! – apprendono a figliare...». Quest'indicazione era necessaria, perché ci aiuta a comprendere meglio certe figure o dimensioni che altrimenti non risalterebbero a dovere nella scrittura sorprendente e, a volte, eccessivamente barocca, ad esempio, *In flatu/Nel fiato*. Qui il simbolo è velato nel tessuto cupo dei versi, ma, non a caso, è incastonato al centro del breve componimento: mi riferisco a "volucrum"-"volatili". Il genitivo plurale in latino indica chiaramente gli uccelli: «Cur / per saecula vox per aethera / volucrum patet?». Nella versione italiana: «Perché / nei millenni per l'aria si espande / la voce dei volatili?». La scelta di "volatili" piuttosto che "uccelli" chiarisce anche il genitivo latino. Infatti, "volucre", in forma d'aggettivo, segna il fuggevole, l'evanescente, come in Virgilio "volucer somnus". Tutto questo ispessisce di connotati, rimandi, citazioni due semplici, all'apparenza, ed evocativi versi. I "volatili", ora possiamo affermare, assurgono, per il poeta, a simbolo di tutti gli esseri, fuggevoli ed evanescenti. Se fosse tutto qua, onestamente, non sarebbe nulla di nuovo, tuttavia Sovente ci dice qualcosa di più. Dal corpo dei volatili, di tutti gli esseri che nascono e muoiono si sprigiona una voce, – un canto? –, che si mantiene incessantemente come l'arcobaleno sulla cascata (Schopenhauer), al di là delle singole morti e nascite. La poesia si chiude, però, con versi che sembrano escludere il poeta da questo coro universale: la voce, il fiato del poeta come ruggine che esce dalla terra, invece di perpetuarsi, «rotola vortica… si spappola». Questo contrasto tra la voce singola, unica e irripetibile, che scema e muore, con l'immortalità delle "tante lingue" torna spesso, come nella prima quartina di *Passa una voce*: «Passa una voce, un'ombra se ne va, / tante lingue – uno sciamare – / si raccontano si annodano / inverni e primavere».

La seconda sezione è una naturale prosecuzione della prima. Tornano i rimandi al suono, al soffio, al campo semantico della voce e della parola: «Fu / un sibilo di lamiere / a interrompere l'ansioso / interrogarsi nel viavai insonne / tra la collina e il mare» (*Suoni leggendari*); «tu / al mio brusio sospesa tu» (*Ti amai*). Tuttavia, il tema già noto è qui sviluppato in una dimensione più interlocutoria. Entra in gioco una seconda persona, un «tu» incessante – come nella poesia *Tu cervo volante* – a cui il poeta si rivolge: «Ti assomiglio spesso al filo, / al foglio bianco, al mare, tu / fibra tu labile rima tu balenante / ingorgo… tu lacerato corpetto tu tumulto / tu bagliore – o tu languore? –, e sempre / sui miei passi torno alla tua tana, / sussulto assomigliandoti a una cometa, / a un banco di nebbia, una gabbia: tu / cervo volante…». È chiara la portata erotica, cavalcantiana di questo e di altri simili componimenti della sezione. Più curioso, però, è notare come un tale procedimento componitivo richiami una funzione adamitica dell'uomo, quella di nominare le cose, farle vivere assegnando loro un nome. In questo caso l'amata è chiamata, evocata con una serie di aggettivi e metafore che quasi la ricreano. Quel cervo volante, a cui il poeta, infine, paragona l'amata, ne è il



www.andreatemporelli.com

risultato. È il nome intoccabile cui è giunto attraverso un avvicinamento progressivo scandito da tutti quei «tu» reiterati.

Nella terza sezione Sovente dedica la maggior parte delle poesie al mondo animale. Parla di lepri alla ricerca della loro imprendibile ombra, di un gatto turbato innanzi al sacco che lo ha imprigionato per un'intera giornata, di un cucciolo ammalato e morente, degl'insetti che sbucano dai sottopassaggi del niente, di uccelli che si dividono l'aria e raccontano storie la notte, di un pesce e di un gallo ecc. L'intenzione non è quella di riscrivere un bestiario medievale per lettori postmoderni, ma di perlustrare una forma d'alterità priva di grammatica. Il mondo animale è per Sovente una sorta di mondo parallelo a quello umano, forse speculare, «un mondo – per usare le parole di N. Gardini riferite alle poesie venatorie di Ted Hughes – non organizzato, non inventato dalla lingua umana e perciò più vicino alla verità, proprio nella sua distanza dalla espressione sonora di essa, nella sua spontanea *dynamis*...».

Nelle altre tre sezioni, che formano un gruppo in sé omogeneo, il tema della "storia" si esplica potentemente nell'ininterroto dialogo tra passato e presente. Accanto ai già noti «ruderi oscuri della storia», emergono simboli, quali i fossili, il marmo, le ossa, le pietre. Compaiono finalmente Cuma, la Sibilla e l'amata Napoli. In *Donna flegrea madre* appare la prima delle grandi figure dipinte in tutto l'arco della sezione. La madre del poeta, donna «di radici antiche», «passata per la morte» dei suoi genitori, del marito e di cinque figli: «flegreo / deposito di segni tu e di memorie / con il fluttuante suono dentro / di nuove maree, non rughe / in viso avevi» (*Anima parsimoniosa*). Sovente ci raffigura la madre come un «flegreo deposito», un luogo, dunque, in cui alcune cose vengono conservate; potremmo dire uno scrigno, un'anfora o ancora con il poeta una «terra aperta / a voci d'acqua». Questa, tuttavia, non è una esclusiva, una peculiarità della madre, è una caratteristica d'ogni luogo o persona cantata. I versi iniziali della poesia successiva ci aiutano ad intenderci: «"Pensa, qui dove ti muovi / gli antichi hanno vissuto, se scavi / qualche metro di terra puoi trovarne / le ossa...", ferma scandiva / la voce del paese, in una plumbea / luce sigillato». Sovente vede racchiuse nella madre, nelle donne cumane, nella terra stessa dei suoi Campi Flegrei le vestigia eloquenti della storia; sembra che ogni cosa intorno a lui sia turgida di storia. La modalità in cui il poeta disvela tale ricchezza non è solo archeologica, di scavo, filologica in senso lato; è anche una modalità speculare. Già in precedenza nella poesia *Lo specchio e il fuoco* ci aveva insinuato un dubbio: «Nello specchio sta forse il mondo?». E lo specchio sembra essere da un punto di vista logico la soluzione dei seguenti versi: «Zitte ogni sera stanno tra le antiche / ombre le antiche donne cumane / la scia allo specchio fissando di una / nave a pochi passi dall'acropoli ferma / sopra la fronte intrecciate le mani / i denti macchiati dall'acqua di pozzo / ascoltando il vuoto le donne di Cuma». Dallo specchio fa breccia il passato: ancora una nave, oggi come ieri, lascia il porto. Queste donne sono l'incarnazione dell'attesa; paiono figure inamovibili, terrestri in questo senso, nate in un presente continuo. Esse sono «prato e naufragio». Sono la spiaggia/presente su cui si frange il mare della storia. «Non ha sosta» dice Sovente in una sorta di confessione «il correre mio sulla sabbia / in cerca di un fossile, di un / volto, proprio sotto le scarpe, ecco, / impronte si sfaldano nomi. Tutto / ciò che non ho, tutto / ciò che non so, l'albero e il frutto, / contiene l'acqua in sé / che sempre più circonda / la torre, la casa». In questo senso i fossili, i resti del passato, le ragioni della nostra esistenza non possono che trovarsi nei dintorni di questo spazio della memoria che è la spiaggia, il litorale, il limite: dove l'acqua «antica e contemporanea... / che porta al miscuglio di lingue / acqua mediterranea» si confonde con la terra.

***Federico Italiano***



www.andreatemporelli.com

# BIBLIO

**Vittorio Bodini,** *Poesie,* Edizioni Besa, Lecce, 1996.
«La poesia geometrica del pitagorico Bodini (nato non a caso in terra di Magna Grecia) s'inscrive tra due assi cartesiani che hanno come coordinate il viaggio e il ritorno, mediante il corto circuito tra il sogno e la veglia della ragione, i pieni e i vuoti di una realtà sfuggente. Il viaggio dunque come ricerca di un'identità, fuga solo apparente dalla propria humus e da un destino rappresentato da un paesaggio salentino sentito non solo metaforicamente come *Waste Land,* ma solo per avvertirne da lontano più nitidamente e malinconicamente l'appartenenza, come si deduce da un passaggio di *Omaggio a Gongora*: "Cordova è una dolce tempesta / di bianco verde e nero e in quell'accordo / di calce e di limoni e di freschi cancelli / trovo il mio Sud ma con più aperta coscienza / con più aperta tristezza e più valore"» (Adriano Napoli).

**Maria Consolo**, *Da sola a solo*, Torino, Genesi, 1999
Alla base della raccolta si pone un senso di vuoto che a poco a poco si impadronisce di spazi, dove in precedenza albergava il senso. La poetessa, infatti, ha vissuto l'esperienza della morte della madre, la quale ha sconvolto i precedenti riferimenti di vita: non si tratta solo di un modo diverso di gestire la realtà quotidiana, ma di un modo di percepire se stessa e il mondo esterno. Mancando un punto di riferimento, non rimane alcun ancoraggio, se non la poesia a cui affidare il proprio smarrimento. Da questa condizione deriva anche una nuova saggezza, che si traduce in una dizione gnomica, nel dialogo e nella preghiera. Eppure, nonostante la difficoltà, rimane una forza di reagire, perché l'amore per la vita è superiore al dolore (G. L.).

**Gemma Forti**, *Gli occhi della genziana,* Roma, Fermenti, 2000
La raccolta di Gemma Forti ripudia totalmente ogni tentazione di lirismo autobiografico per adottare uno stile narrativo, distaccato, prosastico. Si nota l'influenza di Attilio Bertolucci nel tentativo di creare un'epopea quotidiana descrivendo un ambiente e la situazione storica di inizio secolo ricostruita attraverso una serie di elementi sociali, politici, culturali capaci. Il quarto e il quinto tempo ci riportano all'attualità di fine Novecento, al viaggio di Giovanni Paolo II a Cuba e alla guerra nel Kossovo (G. L.).

**Franco Gordano**, *Lo sguardo del pittore*, Cosenza, Quartiere due collettivo di teatro, 1999
Nel testo «la poesia ritrova [..] la propria originaria, invincibile connotazione di discorso "contro" la morte, di affermazione di un tempo altro; e il poeta può ancora ricorrere al diritto di parola come diritto alla speranza, anche nel momento supremamente ambiguo in cui canta la fascinazione della morte: "Se un giorno solo andrò sopra quel mare / piatto e deserto come un cuore spento / fino alla riva ove ardono i dannati / tu sarai silenzio – sulla soglia bruna – / sarai la nota muta della pace / nel giro del mattino dal solco profumato / nel passo greve che l'ombra ha penetrato"» (Alessandra Romeo).

**Walter Nesti**, *Antes del poder*, Barcellona, Save As, 2000
Poesia di lontananza, poesia dell'indefinito, poesia della sfumatura quella di Walter Nesti che trova la sua più segreta Musa nella malinconia accarezzata anche sotto il profilo stilistico di un andamento dolcemente sinuoso, ma anche poesia della vita e dei tremendi interrogativi irrisolti. La traduzione in spagnolo di Teresa Albasini Legaz esalta grazie alla morbidezza musicale di quella lingua tali caratteristiche al punto che pare attuarsi la raccomandazione di Verlaine in *Arte poetica*: «Il tuo verso sia la buona avventura / sparsa al vento increspato del mattino / che sfiorando la menta e il timo» (G. L.).

**Lorenzo Masuelli**, *Il mio autunno*, Torino, Poli Service s.n.c., 1999
La poesia di Masuelli unisce la severità classica alla morbidezza di un romanticismo perenne, in cui i sentimenti personale vengono proiettati sullo sfondo della natura. Sentenziosità pensosa si unisce ad un'ingenuità che ricorda il "fanciullino" pascoliano per delineare un percorso interiore che giunge alla preghiera. Proprio su questa duplicità di caratteri si contraddistingue un dettato poetico sempre caldo e dolcemente appassionato (G. L.).

**Nevio Nigro**, *Le donne oscure*, Udine, Campanotto, 1999
La poesia di Nevio Nigro smaterializza il peso delle parole mediante l'uso di stilemi astratti di ascendenza ermetica nella ricerca di rinvigorire la tradizione petrarchesca italiana. Estraneo ad ogni forma di sperimentalismo e ad ogni tipo di gratuità lessicale, l'autore concentra il suo dettato sull'interiorità attraverso la quale filtra le esperienze di vita. Il risultato poetico attinge ad una dimensione atemporale, in cui si gioca il senso e il significato del "fare poesia" (G. L.).

**Maria Pagnini**, *La sorella di lui,* Firenze, Gazebo, 1998
Il valore del testo si basa su due qualità principali: la capacità di delineare i caratteri dei personaggi non attraverso esteriore descrizione, ma per mezzo delle parole che essi pronunciano in un dialogo teso alla ricerca della personale "rivelazione" all'altro e, in secondo luogo, la disposizione a percepire all'interno dell'"esistente" umano la modalità dei gesti e dei movimenti (G. L.).



www.andreatemporelli.com